

#01

METAFICCIÓ i
INTERTEXTUALITAT
A PRÉNOM:
CARMEN
DE JEAN-LUC
GODARD

Carmen Pujante Segura
Máster en Literatura Comparada Europea
Universidad de Murcia

Cita recomanada || PUJANTE SEGURA, Carmen (2009): "Metaficció i intertextualitat a *Prénom: Carmen* de Jean-Luc Godard" [article en línia], 452ºF. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 1, 77-88, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/issue1/la-metaficcio-e-intertextualidad-en-prenom-carmen-de-jean-luc-godard/> >.

Il·lustració || Caterina Cerdà Llompert

Traducció || Sara da Pena Gómez

Article || Rebut: 23/04/2009 | Apte Comitè científic: 14/05/2009 | Publicat: 01/07/2009

Llicència || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || J. L. Godard es fa present com a personatge a *Prénom: Carmen* (1983), no tan sols com a homenatge a sí mateix i/o al cinema, al seus gèneres, als seus textos, als seus actors, etc. sinó també per plasmar l'empremta de la seva versió, l'adaptació del transitat mite de la *femme fatale*, moderna i godardiana. La recurrència a la intertextualitat i a la metaficció representa l'únic mitjà possible per a Godard de fer i de pensar el llenguatge del cinema i de l'art en tota la seva esplendor, més enllà de prejudicis d'adaptació.

Paraules clau || Godard | Merimée | *Carmen* | Mite | Intertextualitat | Metaficció | Postmodernitat | Adaptació cinematogràfica.

Abstract || J. L. Godard appears as a character in *Prénom: Carmen* (1983), not only as a homage to himself and/or to the cinema, to genres, to texts, to actors, etc., but also to leave his mark on his version, that is, the adaptation of the well-known myth of the modern and godardian *femme fatale*. Godard uses the recurrence to intertextuality and to metafiction as the only possible instruments to make and to think about the language of cinema and about art in all their splendour. In this way, prejudices of adaptation are overcome by cinema.

Keywords || Godard | Merimée | *Carmen* | Myth | Intertextuality | Metafiction | Postmodernism | Cinematographic adaptation.

0. Introducció

Les vies comunicants del cinema amb si mateix tant com amb la resta de les arts, fent honor a la seva saba originàriament interartística, semblen en els nostres dies, descobrir-se d'un estat latent per ésser elevades a la seva màxima potència expressiva. Tant és així que un autor com Jean-Luc Godard ha aconseguit fer d'això un segell d'estil que no és més que el mirall d'una manera de pensar i de fer cinema. Aquest estil de filosofia cinematogràfica que, com a tal, aconseguí superar la caducitat de la Nouvelle Vague, instiga a l'autor francès, en el seu cinema, a la recurrència, a la metaficció i a la intertextualitat desplegadas en múltiples direccions, com és la literària. Ha estat assenyalada una de les seves primeres temptatives d'èxit, *Le Mépris* (1963), per bé que no ha deixat de dirigir-se a la reflexivitat cinematogràfica en obres d'altres períodes de la seva trajectòria, com a *Prénom: Carmen*, de 1983.

Malgrat fou reconegut aquell any per un Lleó d'Or, per diverses qüestions, el film ha passat desapercebut per a la crítica francesa i estrangera. Però, després de la ressaca de la nova onada francesa als anys seixanta i després d'una època més política als setanta, en Godard, en la dècada dels vuitanta, continua experimentant en el cinema i sobre el cinema. Aquesta experimentació és servida de forma idònia per la revisitació d'un dels "mites" artístics que va néixer d'un gènere literari, el de la *nouvelle*: la Carmen, la *femme fatale* literaturitzada al segle XIX pel Mérimée, representa un dels tòpics més transitats no només per a la literatura. Així, aquest mite interartístic és posat pel director francès al seu favor en aquesta adaptació.

Per això, el present anàlisi de *Prénom: Carmen* pretén servir de mostra de la trajectòria cinematogràfica d'un autor i d'un dels recursos expressius, el de la metaficció i la intertextualitat, inexcusables donada la seva manera de comprendre el cinema. Practica, d'una banda, la reflexivitat cinematogràfica, és a dir, el cinema des del cinema, que ja va posseir en l'esmentada Nouvelle Vague un exponent assenyalat que va tenir la seva continuació, i, d'altra banda, practica la intertextualitat, el cinema amb o mitjançant el cinema. I és que, pel cas d'aquesta pel·lícula, els estudis vénen limitant-se, en aquest sentit, a referències epidèrmiques, referències que acostumen a decantar-se, per part seva, a l'estudi del tractament del so i el muntatge, el que li va valer justament el seu reconeixement al Festival de Venècia.

1. El cinema pel cinema, i el cinema per la literatura: el llenguatge godardià

En Jean-Luc Godard (Paris, 1930), no només pensant sinó sentint el cinema com a llenguatge d'acord amb els ensenyaments de l'André Bazin¹, un dels mestres d'aquells que participaran a l'etiquetada com a Nouvelle Vague, ha teoritzat i practicat simbiòticament aquesta manera de fer cinema mitjançant aquest mateix llenguatge: el cinema. Planteja el cinema en el cinema, fent de la metaficció, a nivell temàtic, un tret d'estil recurrent en la seva evolució, des d'els anys cinquanta fins a l'actualitat, tal i com es pot comprovar a *Prénom: Carmen* (1983), filmada i estrenada a la meitat d'aquesta trajectòria. Practica, a més, la reflexivitat cinematogràfica (el cinema des del cinema) i la intertextualitat² (el cinema amb el cinema). Però no només es recorre intertextualment al cinema sinó també, en un sentit necessàriament ampli, el que posseeix *per se* en Godard, a altres llenguatges, altres textos, com són els literaris. Aquests constitueixen les fites exemplificades aquí a partir de *Prénom: Carmen*, posant l'accent en la metaficció i en la intertextualitat simultàniament, ja que, segons entenem, en aquesta pel·lícula no pot entendre's d'una altra manera atès que la seva funcionalitat és conscient i necessàriament recíproca.

A través d'aquestes tres manifestacions diferenciades i pautades pel Pérez Bowie (2005), aquest dóna a entendre la metaficció cinematogràfica en particular, metafilmicitat connectada pel Cifre Wibrow (2005) amb la transmedialitat³, d'acord amb les exigències del context actual i amb aquella essència interartística posada en pràctica per en Godard. Praxi i teorització, en simbòtica simultaneïtat, responen al que es veu anomenant i "vivint" com a modernitat o, fins i tot, postmodernitat, una de les manifestacions de la qual seria la transtextualitat, expressada exemplarment per l'autor de l'obra triada al llarg de tota la seva trajectòria. I és que la *femme fatale* representada per la Carmen segueix vivint i mantenint un lloc privilegiat al pedestal de la mitologia paneuropea: el mite ha sobreviscut a totes les arts més enllà dels segles XIX i XX a Europa i a totes les temptatives d'una desmitificació erigida davant de les qualitats que sembla representar, les concedides a la dona, qualitats que, estereotipades, han estat revisades des de la societat i l'art moderns amb accents paròdics i satírics.

NOTES

1 | "On the other hand, of course, cinema is also a language", aquest és un dels postulats claus de Bazin (Bazin, 1964: 16). En front d'aquesta influència, és reconeguda "una base teòrica de notable consistència –la llamada politique des auteurs impulsada desde la revista Cahiers du Cinéma con los postulados teóricos de André Bazin como dogma–", que fou continuada, encara que de forma disgregada, com a "síntoma" d'una tendència pròpia del cinema francès (Riambau, 2002: 26-27).

2 | Seguim la definició primera, la de la Julia Kristeva: "El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en un texto poético. Denominaremos a este espacio intertextual. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto" (Kristeva, 1976: 66). Així, enllaçaria doncs la manera d'entendre el llenguatge de Bazin.

3 | En torn de "Metaliteratura i metaficció. Balance crítico y perspectivas" gira el núm. 208 de la Revista *Anthropos*. Destaquem i apliquem l'estudi de Patrícia Cifre Wibrow, "Metaficció i postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos" (Cifre Wibrow, 2005: 50-58), i el de José Antonio Pérez Bowie, "El cinema en, desde y sobre el cine: metaficció, reflexividad y intertextualidad" (Pérez Bowie, 2005: 122-137).

1.1. Metaficcions i intertextualitat per una altra adaptació godardiana

Si en Godard vol deixar el seu segell personal a cadascuna de les seves obres, a *Prénom: Carmen* no podia ser menys si atenem a que aquesta pel·lícula de 1983 és tan sols una de les 77 que ja pel 2002 havien recorregut al mite, personatge o motiu de la Carmen⁴. I plasma la seva empremta amb la seva pròpia presència: en Jean-Luc Godard apareix com el casi homònim Jean, l'oncle de la jove i atractiva protagonista, la Carmen (Marushcka Detmers), un director de cinema amb un punt de bogeria i un altre de venjança contra un món que l'està repudiant. A ell recorre la seva neboda amb la finalitat de poder filmar un pla que ha confabulat, pel qual necessita el seu material i la seva casa. Malgrat es tracti d'un paper secundari i, per tant, d'una trama accessòria que, tanmateix, es connecta dinàmica i necessàriament amb la diegesi principal, aquella estratègia constituiria un dels exemples o dels tipus de cinema dins del cinema, el de la metaficció en el nivell temàtic.

Entre aquests subtipus, en aquesta obra de J. L. Godard estarien absents els corresponents a l'univers i a la interpel·lació de l'espectador, així com el de la ficció en segon grau. En canvi sí es compleixen a *Prénom: Carmen* les estratègies metaficcional relatives al "mundo de detrás de la pantalla" i a la "disolució de la frontera entre la ficción marco y la ficción enmarcada" (com les entén en Pérez Bowie, 2005: 123, 125), si és que aquest últim tipus no pogués ser considerat una variació d'aquella ficció en segon grau, detentora ja no d'una major sofisticació formal, sinó d'una funció o funcions pròpies, concretades en l'obra analitzada.

Efectivament, aquell món que existeix necessària i *realment* rere la pantalla (o si es prefereix, rere la càmera) aconsegueix existir fictíciament en i davant d'ella, doncs d'acord amb aquest subtipus de metaficció a nivell temàtic complert per aquella obra, "la trama del filme se sitúa en el mundo de la realización" (Pérez Bowie, 2005: 123). En tindríem un exemple en una de les primeres seqüències de l'obra, la que produeix l'arrencada de la diegesi principal: la visita que la Carmen fa al seu oncle Jean (Godard) al manicomi. Però aquest succés no respon únicament al motor de la trama de *Prénom: Carmen*, sinó al punt de partida d'una altra pel·lícula, la que pretén filmar la Carmen amb el material i l'equip d'aquell repudiat director de cinema.

També es converteix en tema el món del cinema en unes altres seqüències, com aquella que comprèn la conversa en una cafeteria entre l'oncle Jean i un company (d'atrancament i de producció cinematogràfica) de la Carmen, per tractar qüestions econòmiques

NOTES

Amb tot, més que presentar una tipologia de la metaficció cinematogràfica ajustada a una classificació d'un criteri únic i una terminologia precises, aquest estudiós ofereix les etiquetes seguides en el present anàlisi per il·lustrar-los amb exemples cinematogràfics determinats, etiquetes sobres les que puntualitzem a partir de l'exemple triat de Godard. Així, prenem en consideració general aquest número d'Anthropos, tant per presentar un estat de la qüestió conceptual-terminològica des d'una perspectiva recent i en el nostre àmbit, com per fer-ho sobre exemples cinematogràfics absorbint, és clar, les fites crítiques indiscutibles, com ho serien les teories de Genette a *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) o *Nuevo discurso del relato* (1998), per la qüestió dels nivells narratius, que aquí estendrem al cinema.

4 | Van ser comptabilitzades en unes conferències entorn de les adaptacions cinematogràfiques d'aquella Carmen que varen tenir lloc al 2002 a la Universitat de Newcastle, com s'hi refereix la Linda Hutcheon (Hutcheon, 2006). A aquestes es podria afegir, per exemple, l'aportació de Vicente Aranda amb la Paz Vega.

relatives al seu projecte cinematogràfic; o aquella seqüència en què diverses persones de l'equip assagen (si no parodien) l'atrancament i/o l'escena de l'atrancament a l'habitació de l'hotel. Aquesta última, a més de l'actitud burlesca d'aquells que assagen, exerceix una funció paròdica, la que de fet exerceix aquest film de Godard, per exemple, respecte a alguns gèneres cinematogràfics com el policíac.

A més a més d'una intencionada subversió genèrica, el fet de presentar el món de darrere de la pantalla, segons en Pérez Bowie, funciona com a homenatge igual que com a autocrítica, si no és que es tracta també, en la meua opinió, d'un crític auto-homenatge. Efectivament, revisar gèneres cinematogràfics com el policíac o el cinema negre, si bé des d'una actitud i una estratègia paròdiques, significa revivre'ls de forma paral·lela, i valgui aquest paradoxal exemple, a com l'operació remitificadora operada sobre la Carmen al llarg dels segles XIX i XX suposi, no l'extinció, sinó la potenciació dels seus mitemes⁵ inicials, a més de, simultània o simbiòticament, la seva transmitificació.

Però la inclusió del cinema es duu a terme a *Prénom: Carmen* també a través d'un altre llenguatge i d'altres móns artístics, el de les citacions i de les auto-citacions, predilecció confessada de Godard: "En las notas que hago para utilizar en un film no es raro encontrar, si me gusta, una frase de Dostoievsky. ¿Por qué impedírmelo? Si uno tiene deseos de decir una cosa, sólo queda una solución: decirla" (Godard, 1971: 174). En aquesta direcció, es recorre a aquell "ser o no ser" de Shakespeare que a *Prénom: Carmen* sí és una qüestió; o a la comparació del personatge femení amb la "petita Electra" que estableix l'oncle amb la seva neboda (Shakespeare i Electra reapareixen també en altres obres de Godard d'etapes diferents). Però la intertextualitat musical adquireix un paper funcional dins de la història presentada; això li donà el premi de Venècia. Efectivament, el leitmotiv dels quartets de Beethoven passa a apropiar-se d'un valor narratiu –en sentit ampli–, i malgrat sigui cèlebre l'òpera de Bizet de 1875 per la seva havanera, o precisament per això mateix, només serà xiulada en dues ocasions en el film de Godard.

Però també sona Ruby's Arms de Tom Waits quan en Joseph està a sobre del televisor a l'habitació de l'hotel, com vençut per la Carmen. I igualment s'han de citar uns altres llenguatges, altres textos. Hi ha referències al teatre, com quan un company de la Carmen, al marxar de la sala de l'hotel diu: "Finis! Rideau!". I també s'inclouen al·lusions a la pintura, per exemple, quan l'oncle Jean compara el groc dels barnussos amb el de la pintura de Van Gogh; però no només amb citacions textuais, sinó amb la presència "icònica" de quadres com a teló de fons d'algunes seqüències en interiors. Però la direcció també pot ser una altra: la Carmen també va ser portada

NOTES

5 | Concepte propi de l'estructuralisme antropològic de C. Lévi-Staruss, a partir de la següent idea: "Si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida [...]" (Lévi-Staruss, 1990: 76). El mitema no seria més que l'element constant i mínim d'un mite que podria ser intercanviat, reordenat, repetit, mantingut o modificat en el seu signe/ sema positiu o negatiu, masculí o femení. Aquest és tan sols el lloc de la revisió resumida del tractament del mite de la Carmen al segle XX, deturant-nos a la cala de Godard; amb tot, resultaria summament suggestiu estudiar la metamorfosi o la transmitificació en aquests termes, en la relació mite-llenguatge-música, no només d'aquest exemple en particular.

a la pintura, entre d'altres, per un altre admirat de Godard, Picasso, qui va arribar a disfressar-se de Carmen per ser filmat per Man Ray.

I no podia faltar les auto-referències cinematogràfiques, com quan la Carmen anomena al Joseph “petit soldat”, fent al·lusió a una altra cèlebre pel·lícula de Godard, *Petit soldat* (1960). La caracterització del protagonista masculí s'allunya de l'estereotip del guardià ben plantat, amb el seu cabell pèl-roig i el seu uniforme de “soldat”, i fins i tot amb el seu posat maldestre en la persecució, que parodiaria al mateix temps el gènere policíac i el cinema mut. També apareixerà aquest Joseph a l'obra posterior de Godard, *Je vous salue, Marie*. El propi –personatge– de Godard cita a Mao, inspiració de l'època d'aquell cinema *políticament polític* que va realitzar en fases anteriors. Però també Carmen parla amb menyspreu d'una pel·lícula americana de la qual cita part del guió, i l'oncle Jean sosté sobre els seus genolls un llibre sobre Buster Keaton en aquell *rendez-vous* en el bar, a la mateixa seqüència en la qual afirma haver dirigit un film amb Marlene Dietrich i Beethoven, i en la qual diu al company de Carmen que no s'aixequi, que la seva “escena” encara no ha acabat.

El subtipus de la ficció en segon grau només es compliria en aquests termes, quan en Godard assisteix, com ajudant i oncle de la Carmen, és a dir, com a personatge, a la mateixa gravació del film proposat per ella, justament al final del film *Prénom: Carmen*, malgrat no arribi a produir-se aquella gravació del suposat documental. Amb tot, en aquell final podem dubtar com a espectadors (ficticis), i estem obligats a fer-ho, de la gravació del film ideat per la Carmen: podria pensar-se en un grau relatiu d'inserció del segon grau de la ficció, inserció que produiria el paral·lelisme i la coincidència dels punts culminants de l'acció del primer grau i la del segon... malgrat aquest no arribi a existir.

La dissolució de la frontera entre la ficció marc i la ficció emmarcada també podria ser exemplificada amb una altra obra de l'autor francès, *Les carabiniers* (1963). Aquest intent de recórrer a aquesta estratègia, considero, representa una de les troballes de Godard a *Prénom: Carmen*, però ja no tan sols per presumir de sofisticació i habilitat demostrades ja amb una ampla trajectòria, sinó per la seva consideració a la llum del que *a priori* constituiria una adaptació del mite, al seu origen literari, de la *femme fatale* encarnada per Carmen. Tanmateix, el difuminat d'ambdós nivells, efectivament, no deixarà de ser un intent; d'aquí aquesta virtualitat estratègica.

Per això, un dels moments àlgids de la confusió entre el que sembla ser la producció i després la gravació del film a la sala de l'hotel ho ofereix, considero, la irrupció per la dreta de l'enquadrament de la Christine, membre de l'equip de la Carmen,

enfocada amb una pistola a la mà en un pla mig. Llavors, l'espectador dubta de si està assistint a aquell atracament, del qual es parla sense parar des del principi per activar premeditadament l'horitzó d'expectatives (davant d'aquell succés de la trama en particular i davant d'un gènere cinematogràfic en general, el del cinema policíac). Però dubta de si l'atracament és real o fictici, és a dir, de si és "real" en tant que està succeint en aquell primer nivell diegètic; o de si és "fictici" en tant que s'inseriria en un segon nivell, el pròpiament metafictici. Efectivament, en aquella llarga seqüència final assistim de manera paral·lela una vegada més, o bé dins del mateix enquadrament o bé en plans diversos en alternança, a una escena en la qual es donen cita atracadors i atracats, o el que vindria a ser el mateix, suposats filmadors i filmats, entre els quals, per a major confusió, alguns semblen no donar-se per al·ludits en aquella escena "com si", efectivament, aquell atracament no fos sinó un simulacre.

Aquella mateixa perplexitat s'apodera dels espectadors al moment final, amb aquell primer pla de la Carmen cap per avall, amb una llum molt tènue i sobre una catifa vermella. En un pla anterior ha aparegut la parella de Joseph i la Carmen, un davant de l'altre, amb ella d'esquenes a la càmera i amb ell d'esquenes a un mirall: malgrat sentim un tret i veiem a Carmen encongint-se, no arribem a saber si aquest tret ha estat contra ella, ni tan sols pel que podem entreveure pel mirall, en el qual es reflecteix en realitat, encara que tènueament, la caiguda d'una altra persona. El dubte l'accentua una altra parella enfocada també amb un pla proper i en la mateixa tenuïtat, la del cap i un policia, preguntant-se quin serà el primer en disparar, si la Carmen o en Joseph, exposant les mateixes preguntes dels espectadors i incentivant les expectatives. Al final, tot i que aquella panoràmica de dalt a baix ens permeti veure a la Carmen al terra, no sabem si està ferida o no, i no ho sabrem per què és llavors quan finalitza la pel·lícula.

No és gratuït aquell esplèndid joc amb el mirall en aquella escena en particular, com tampoc en tantes altres pel·lícules. D'alguna manera, *convertiria en tema* o, inclòs, en *icona* aquell intent de posada en abisme o joc de miralls efectuat magistralment pel J. L. Godard a través de la inclusió del cinema en el cinema en un segon grau que es difumina: realitat i ficció s'acaben diluint gràcies a aquell joc efectuat per un director actiu, dins i fora de la ficció, que requereix a un espectador també participatiu, tot i que sigui per acabar confós. Han ferit de mort al Joseph o a la Carmen? S'ha tractat d'un atracament o de la filmació d'un atracament? A partir de quin moment ha pogut l'espectador ser conscient de la difuminació dels nivells ficticials?

Tampoc és casual que en Godard, encarregat del muntatge de *Prénom: Carmen*, que no de la direcció ni de l'adaptació del guió, decideixi finalitzar la pel·lícula en el punt àlgid de la confusió, la d'aquella línia divisòria. Com a muntador només estaria present en el pla dels primers segons de la pel·lícula, en els que s'enfoca el Lleó d'Or guanyat pel muntatge i la qualitat del so al Festival de Venècia, tal i com comenta la veu en *off* del mateix Godard. D'alguna manera, al incloure aquest comentari, dirigeix i orienta una "lectura" del film i també l'atenció sobre un aspecte, el del so en l'art cinematogràfic, que podria passar desapercebut pel que no hauria de ser només espectador. De fet, tot l'espectre auditiu a *Prénom: Carmen* es troba més que acurat, inclòs per a pronunciar aquella confusió, entre plans i entre nivells diegètics, de forma similar a com aconsegueix fer-ho en el terreny de la literatura aquell narrador-personatge boig de la "moderna" literatura del XIX, i al que tant recorre el XX. En aquest sentit, tampoc és casual que el personatge del director homònim, l'oncle Jean, pequi de falta d'enteniment.

Una de les maneres, ja no de pensar, sinó, d'accionar aquesta irreflexivitat mitjançant el llenguatge del cinema és la violació del flux continu i lineal, la successió narrativa o realista si es vol, tan discutida des de la crítica del cinema des dels seus inicis. Malgrat en altres casos la ruptura sigui més evidentment pronunciada, a *Prénom: Carmen* podem veure un joc amb aquell fil conductor de coherència que constitueix la diegesi principal, joc que sorprèn, precisament, per la ruptura, ja no només amb aquella linealitat necessària o lògica o realista, sinó amb allò esperat per les expectatives del propi gènere o gèneres als que sembla recórrer (per parodiar o homenatjar).

Es produeix en aquella seqüència que abraça tota la conversa de la Carmen i en Joseph a la cuina de casa del seu oncle a la vora del mar, en la que ella el convida a participar a fer "paper" en alguna cosa que després li explicarà (amb la recurrència a aquell enigma s'aconsegueix crear també des d'aquí certa ansietat sobre l'espectador, que albergarà així els mateixos dubtes que el personatge masculí). Per tant, li explica el que pretén filmar: a partir d'una idea de Dillinger que va veure en un còmic, la Carmen vol "adaptar" aquella història que consistia en atracar un banc mentre que un equip, convincentment, fingia rodar una pel·lícula. Però ella vol emprendre l'atracament, no la pel·lícula. Això li serveix a Godard per jugar de nou amb les intertextualitats, en aquest cas respecte a un altre llenguatge en voga, el del còmic.

Llavors, de sobte, s'insereix una escena en la qual apareix en Joseph davant del jutge mentre una advocada el defensa per haver comés el seu "delicte" per amor, i no per diners; després d'aquesta escena es torna al pla d'ambdós a la cuina, ara amb

ell d'esquenes, amb un pla mig en el qual el clatell adquireix cert protagonisme, com en tantes altres pel·lícules quan el que es pretén és fer “com si” ens endinséssim en els pensaments del personatge. De fet, la confusió produïda per aquest vaivé d'escenes, que es repeteix després un cop més, es veu pronunciada també pel solapament de sons⁶: els de la sala del jutjat quan estem ja presenciant l'escena a la cuina, i a la inversa, la conversa amb la Carmen quan ja veiem l'escena imaginada (si és que no és una prolepsis que reompliria un buit narratiu posterior que no és portat en continuïtat a la diegesi). Tot això comporta aquella “línia” de realisme o transivitativitat narrativa proporcionada fins aquell moment per aquest film, i contribueix a anar proporcionant, progressivament, els dubtes sobre l'espectador, igual que sobre en Joseph.

Efectivament, es tracta d'una estratègia moderna, tant en l'art del cinema com en el de la literatura, si és que no es tracta més bé d'una estratègia postmoderna. Efectivament, “allò meta-”, com la intertextualitat, sembla instituir-se en signes o símptomes del que es ve coneixent com postmodernitat, malgrat que sobre aquest concepte recaiguin per igual constants dubtes i sospites. La mateixa falta de consens que incorre en la denominació i en el propi concepte recau en la qüestió de l'adaptació –cinematogràfica⁷– i en la postmodernitat, que fa gala del seu eclecticisme, d'absorbir i recodificar totes les tradicions però cap, de jugar i d'ironitzar, d'apologitzar l'absència de certeses i sentit(s)... el que sembla ser també característic del propi Godard i d'una modernitat entesa en el sentit ampli. Així, reservant-nos el pronòstic, prendrem els de Godard com els símptomes d'un estat vital, històric i crític, el d'avui.

NOTES

6 | “Independientemente del director de fotografía con el que trabaje, los últimos filmes de Godard tienen una idéntica tonalidad azulada que los homogeiniza [sic] y recurren a unos encuadres articularmente significantes. Las imágenes son justas pero sus filmes no están hechos sólo de ellas: son auténticas sinfonías. Pionero en la utilización del sonido directo, Godard integra los diálogos con los sonidos ambientales y la música en igualdad de condiciones con la imagen de tal modo que un gesto puede ser respondido con una frase pero una mirada puede tener su correspondencia en un acorde musical”, i així ho va explicar el mateix director en una roda de premsa després de la projecció de *Prénom: Carmen* a Venècia, com afirma l'Esteve Riambau (Riambau, 2002:102). L'estudi detallat de la inserció i funcionalitat dels quartets de Beethoven a *Prénom: Carmen* el realitzen en el seu estudi la Liandrat-Guigues i en Leutrat (1994), si bé es tracta d'un dels aspectes més celebrats i també analitzats d'aquesta obra de Godard.

7 | Per considerar l'adaptació d'un text, literari en aquest cas, un altre ampli ventall de preguntes es desplega davant l'anàlisi, tal i com planteja la Linda Hutcheon: què, qui, perquè, com, a on i quan, preguntes per les que ella mateixa intenta donar possibles respostes a partir d'algunes adaptacions cinematogràfiques de la Carmen. Al·legant els motius de la supervivència d'aquest mite i acabant d'una manera més oberta, la L. Hutcheon afegeix i corrobora una de les seves propostes: “Like evolutionary natural selection, cultural selection is a way to account for the adaptive organization, in this case, of narratives. Like living beings, stories that adapt

2. Conclusions

A la vista d'allò explicat, es pot confirmar que l'obra cinematogràfica de Godard, de la qual s'ha triat la mostra *Prénom: Carmen*, reflexa idòniament l'estat de la qüestió actual: no només patentitza la vigència de la *godarnització* del seu cinema als vuitanta amb l'efectiva recurrència a la metaficció en les més diferents direccions, sinó que també evidencia la conjuntura de l'estat crític dels estudis, dels quals la fase de lactància d'aquelles dècades ha prorromput en l'actualitat fins a despuntar, especialment, en la relació d'aquell "estat" de (post)modernitat amb conceptes simptomàtics però inestables com els de la transtextualitat, autoreflexivitat, meta-art o adaptació, tan simptomàtics com la seva pròpia fluctuació conceptual.

La inclusió del cinema en el cinema, temàtica i/o intertextualment, no només implica una *re-flexió* sobre un cinema que d'aquesta manera es construeix com un món en un *contínuum* particular, sinó també una reflexió sobre el cinema i la seva història, homenatjada. Per això, no resulta en absolut gratuïta la presència de l'autor dins de la pròpia història de *Prénom: Carmen*, com en altres pel·lícules, com tampoc és casual que acompleixi el paper d'un director frustrat i boig que vol venjar-se de la història contra la història.

El joc de l'ambigüitat de la figura del boig es trasllueix i s'acomoda així al joc de nivells diegètics i, per tant, amb la pròpia interpretació d'obra cinematogràfica. Aquest confús joc, conjuntament amb l'estratègia de la recurrència a la transtextualitat i metafilmicitat, requereix necessàriament a un altre jugador, l'espectador, un espectador que, a l'era (post)moderna, no pot estar sinó acostumat i, al mateix temps alerta, amb disposició a sentir el laberint abismal de citacions i auto-citacions, d'imatges i de miralls.

NOTES

better than others (through mutation) to han environment survive: those of Carmen, Don Juan, Robinson Crusoe, Dracula, Hamlet, and so on" (Hutcheon, 2006: 167). I en la conclusió afirmarà: "We find a store we like and then do variations on its own, separate from the palimpsestic pleasures of doubled experience, it does not lose its Benjaminian aura. It is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As adaptation, it involves both memory and change, persistence and variation" (173). Portem a col·lació l'estudi de l'Hutcheon per la vinculació que estableix, precisament, amb unes altres qüestions aquí tractades. I és que no només la Nouvelle Vague seria símptoma de postmodernitat sinó el propi fenomen de l'adaptació, sobre el qual afirma l'Hutcheon en el prefaci: "We postmoderns have clearly inherited this same habit, but we have eben more new materials at our disposal." (XI). A més, ella és una de les defensores de la relació d'aquesta qüestió amb la de les adaptacions, consciència compartida pels propis autors que sorgiren de la Nouvelle Vague, com Rohmer i Truffaut. Però també defensa la relació amb la pròpia intertextualitat, que aquets autors cinematogràfics no negaren: A. Hitchcock, N. Ray, H. Hawks, F. Lang, R. Rossellini, R. Bresson, J. Tati, J. Becker, M. Ophüls, J. P. Melville, J. Cocteau... i A. Bazin.

Bibliografia

- BAZIN, André (1964): *What is Cinema?*, Berkeley, University of California Press, vol. I.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2005): "Metaficció y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos", *Revista Anthropos*, 208, 50-58.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.
- GODARD, Jean-Luc (1971): *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barcelona, Barral.
- HUTCHEON, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, vol. II.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1990): *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis (1994): *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2005): "El cine en, desde y sobre el cine: metaficció, reflexividad e intertextualidad en la pantalla", *Revista Anthropos*, 208, 122-137.
- RIAMBAU, Esteve (2002): *El cine francés, 1958- 1998: de la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Barcelona, Paidós.

Filmografia

De Suzanne Liandrat-Guigues i Jean-Louis Leutrat (1994)

Guió i adaptació: Anne-Marie Miéville.

Imatges: Raoul Coutard (Eastmancolor).

So: François Musy.

Música: Beethoven, quartets 9, 10, 14, 15 i 16, gravats pel Quartet Prat. Cançó Ruby's Arms per Tom Waits.

Muntatge: Jean-Luc Godard et Suzanne Lang-Villar.

Càmera: Jean Garcénot.

Vestuari: Renée Renard.

Intèrprets: Maruschka Detmers (Carmen), Jacques Bonnaffé (Joseph), Myriem Roussel (Claire), Christophe Odent (el jefe), Jean-Luc Godard (tío Jean), Hyppolite Girardot (Fred), Bertrand Liebert (guardià de corps), Alain Bastien-Thiry (el criat del Gran tel [sic]), Jean-Pierre Mocky (el malalt que crida "¿Hi ha un francès a la sala?").

Producció: Sara Films, J. L. G. Films.

Productor delegat: Alain Sarde.

Premis: "Lleó d'Or" al Festival de Venècia, 1983.

Duració: 85 minuts.