

#01

# METAFICCIÓN E INTERTEXTUALIDAD *PRÉNOM:* **CARMEN** DE JEAN-LUC GODARD

**Carmen Pujante Segura**  
**Máster en Literatura Comparada Europea**  
*Universidad de Murcia*

**Cita recomendada** || PUJANTE SEGURA, Carmen (2009): "Metaficción e intertextualidad en *Prénom: Carmen* de Jean-Luc Godard" [artículo en línea], *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 77-88, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <<http://www.452f.com/issue1/la-metaficcion-e-intertextualidad-en-prenom-carmen-de-jean-luc-godard/>>.

**Ilustración** || Caterina Cerdà Llompart

**Artículo** || Recibido: 23/04/2009 | Apto Comité científico: 14/05/2009 | Publicado: 01/07/2009

**Licencia** || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



**Resumen** || J. L. Godard se hace presente como personaje en *Prénom: Carmen* (1983), no sólo como homenaje a sí mismo y/o al cine, sus géneros, sus textos, sus actores, etc., sino también para plasmar la huella de su versión, la adaptación del tan transitado mito de la *femme fatale*, moderna y godardiana. La recurrencia a la intertextualidad y a la metaficción representa el único medio posible para Godard de hacer y de pensar el lenguaje del cine y del arte en todo su esplendor, más allá de prejuicios de adaptación.

**Palabras clave** || Godard | Merimée | *Carmen* | Mito | Intertextualidad | Metaficción | Postmodernidad | Adaptación cinematográfica.

**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. Introducción

---

Los vasos comunicantes del cine consigo mismo tanto como con el resto de las artes, haciendo honor a su savia originalmente interartística, en nuestros días parecen descubrirse de un estado latente para ser elevados a su máxima potencia expresiva. Tanto es así que un autor como Jean-Luc Godard ha logrado hacer de ello un sello de estilo que no es sino el espejo de un modo de pensar y hacer cine. Esta suerte de filosofía cinematográfica que, como tal, logró superar la caducidad de la Nouvelle Vague, instiga al autor francés en su cine a la recurrencia a la metaficción y la intertextualidad, desplegadas en múltiples direcciones, como es la literaria. Señalada ha sido una de sus primeras y exitosas tentativas, *Le Mépris*, de 1963, si bien no ha dejado de acudir a la reflexividad cinematográfica en obras de otros períodos de su trayectoria, como en *Prénom: Carmen*, de 1983.

Aunque reconocido con un León de Oro ese año, por diversas cuestiones este filme ha pasado más desapercibido por la crítica, francesa y extranjera. Pero, tras la resaca de la nueva ola francesa en los sesenta y tras su época más política en los setenta, Godard continúa experimentando en la década de los ochenta con el cine desde el cine, en el cine y sobre el cine. Dicha experimentación es servida idóneamente por la revisitación de uno de los "mitos" artísticos que nació de un género literario, el de la *nouvelle*: Carmen, esa *femme fatale* literaturizada en el siglo XIX por Mérimée, representa uno de los tópicos más transitados no sólo por la literatura. Así, ese mito interartístico es puesto por el director francés a su favor en esta adaptación.

Por ello, el presente análisis de *Prénom: Carmen* pretende servir de muestra del cine de un autor en su trayectoria y de unos recursos expresivos, el de la metaficción y la intertextualidad, inexcusables para su manera de entender el cine. Practica, por un lado, la reflexividad cinematográfica, esto es, el cine desde el cine, que poseyó en dicha Nouvelle Vague un exponente señalado que tuvo su continuación, y, por otro, la intertextualidad, es decir, el cine con o mediante el cine. Y es que, para el caso de esta película, los estudios se vienen limitando en este sentido a referencias epidérmicas, referencias que se suelen decantar, por su parte, por el estudio del tratamiento del sonido y el montaje, lo que le valió justamente su reconocimiento en el Festival de Venecia.

## 1. El cine por el cine, y el cine por la literatura: el lenguaje godardiano

Jean-Luc Godard (París, 1930), no sólo pensando sino sintiendo el cine como lenguaje de acuerdo con las enseñanzas de André Bazin<sup>1</sup>, uno de los maestros de quienes participaron de la etiquetada como Nouvelle Vague, ha teorizado y practicado simbióticamente esa manera de hacer cine por medio de ese mismo lenguaje: el cine. Plantea el cine en el cine, haciendo de la metaficción, en el nivel temático, un rasgo de estilo recurrente en su evolución, desde los años cincuenta hasta la actualidad, tal y como se comprueba en *Prénom: Carmen* (1983), rodada y estrenada en el ecuador de esa trayectoria. Practica además la reflexividad cinematográfica (el cine desde el cine) y la intertextualidad<sup>2</sup> (el cine con el cine). Pero no sólo se recurre intertextualmente al cine sino también, en un sentido necesariamente amplio, el que posee *per se* Godard, a otros lenguajes, otros textos, como son los literarios. Aquéllos constituyen los hitos ejemplificados aquí a partir de *Prénom: Carmen*, poniendo el acento en la metaficción y en la intertextualidad de manera simultánea ya que, según entendemos, en esta película no puede entenderse de otro modo, pues su funcionalidad es consciente y necesariamente recíproca.

A través de esas tres manifestaciones diferenciadas y pautadas por Pérez Bowie (2005), éste da a entender la metaficción cinematográfica en particular, metafilmicidad puesta en conexión por Cifre Wibrow (2005) con la transmedialidad<sup>3</sup>, de acuerdo con las exigencias del contexto actual y con esa esencia interartística puesta en práctica por Godard. Praxis y teorización, en simbiótica simultaneidad, responden a lo que se viene denominando y “viviendo” como modernidad o incluso postmodernidad, una de cuyas manifestaciones sería la transtextualidad, expresada ejemplarmente, a su vez, por el autor de la obra escogida a lo largo de toda su trayectoria. Y es que la *femme fatale* representada por Carmen sigue viviendo y detentando un lugar privilegiado en el pedestal de la mitología paneuropea: el mito ha sobrevivido a todas las artes más allá de los siglos XIX y XX en Europa y de las tentativas de una desmitificación erigida frente a las cualidades que parece encarnar, las otorgadas a la mujer, cualidades que, estereotipadas, han sido revisadas desde la sociedad y el arte modernos con acentos paródicos y satíricos.

### NOTAS

1 | “On the other hand, of course, cinema is also a language”; éste es uno de los postulados claves de Bazin (Bazin, 1964: 16). Ante esa influencia, es reconocida “una base teórica de notable consistencia –la llamada *politique des auteurs* impulsada desde la revista *Cahiers du Cinéma* con los postulados teóricos de André Bazin como dogma–”, que fue continuada, aunque de forma disgregada, como “síntoma” de una tendencia propia del cine francés (Riambau, 2002: 26-27).

2 | Seguimos la definición primera, la de 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, 1978: 66). Así, enlazaría pues con la manera de entender el lenguaje de Bazin.

3 | En torno a “Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas” gira el nº 208 de la Revista Anthropos. Destacamos y aplicamos el estudio de Patricia Cifre Wibrow, “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos” (Cifre Wibrow, 2005: 50-58), y el de José Antonio Pérez Bowie, “El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla” (Pérez Bowie, 2005: 122-137).

## 1.1. Metaficciones e intertextualidades para otra adaptación godardiana

Si Godard gusta de dejar su sello personal en cada una de sus obras, en *Prénom: Carmen* no podía ser menos si atendemos a que esa película de 1983 es tan sólo una de las 77 que ya por 2002 habían recurrido al mito, personaje o motivo de Carmen<sup>4</sup>. Y plasma su huella nada menos que con su misma presencia: Jean-Luc Godard aparece como el casi homónimo Jean, el tío de la joven y atractiva protagonista, Carmen (Maruschka Detmers), un director de cine con un punto de locura y otro de venganza contra ese mundo que le está repudiando. A él recurre su sobrina con el fin de poder filmar un plan que ha tramado, para el que necesita su material y su casa. Aunque se trate de un papel secundario y, por ende, de una trama accesoria que, sin embargo, se conecta dinámicamente y necesariamente con la diégesis principal, esa estrategia constituiría uno de los ejemplos o de los tipos de cine dentro del cine, el de la metaficción en el nivel temático.

Entre esos subtipos, en esta obra de J. L. Godard estarían ausentes los correspondientes al universo y a la interpelación del espectador, así como el de la ficción en segundo grado. En cambio, sí se cumplen en *Prénom: Carmen* las estrategias metaficcionales relativas al “mundo de detrás de la pantalla” y a la “disolución de la frontera entre la ficción marco y la ficción enmarcada” (como los entiende Pérez Bowie, 2005: 123, 125), si es que éste último tipo no pudiera ser considerado una variación de esa ficción en segundo grado, detentadora ya no de una mayor sofisticación formal, sino de una función o funciones propias, concretadas en la obra analizada.

Efectivamente, ese mundo que existe necesaria y *realmente* detrás de la pantalla (o si se prefiere, detrás de la cámara) logra existir *ficticiamente* en y ante ella, pues, de acuerdo con ese primer subtipo de metaficción en el nivel temático cumplido por esa obra, “la trama del filme se sitúa en el mundo de la realización” (Pérez Bowie, 2005: 123). Tendríamos ejemplo de ello desde una de las primeras secuencias de la obra, la que produce propiamente el arranque de la diégesis principal: la visita de Carmen a su tío Jean (Godard) en el manicomio. Pero ese suceso no responde únicamente al motor de la trama de *Prénom: Carmen*, sino al punto de partida de otra película, la que pretende filmar Carmen con el material y el equipo de ese repudiado director de cine.

También se *tematiza* el mundo del cine en otras secuencias, como en aquélla que comprende la conversación en una cafetería del tío Jean con un compañero (de atraco y de producción cinematográfica) de Carmen para tratar cuestiones económicas relativas a su proyecto

## NOTAS

Con todo, más que presentar una tipología de la metaficción cinematográfica ajustada a una clasificación de criterio único y una terminología precisas, dicho estudioso ofrece los marbetes seguidos en el presente análisis para ilustrarlos con ejemplos cinematográficos determinados, marbetes sobre los que puntualizamos a partir del ejemplo escogido de Godard. Así, tomamos en consideración general este número de *Anthropos* tanto por presentar un estado de la cuestión conceptual-terminológica desde una perspectiva reciente y en nuestro ámbito, como por hacerlo sobre ejemplos cinematográficos, absorbiendo, claro está, los hitos críticos indiscutibles, como lo serían las teorías de Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) o *Nuevo discurso del relato* (1998), para la cuestión de los niveles narrativos, que aquí extendemos al cine.

4 | Fueron contabilizadas en unas conferencias en torno a las adaptaciones cinematográficas de esa Carmen que tuvieron lugar en 2002 en la Universidad de Newcastle, como a ello se refiere Linda Hutcheon (Hutcheon, 2006). A éstas se podría añadir, por ejemplo, la aportación de Vicente Aranda en 2003, Carmen, con Paz Vega.

cinematográfico, o en aquélla en la que varias personas del equipo ensayan (si no parodian) el atraco y/o la escena del atraco en la habitación del hotel. Ésta última, además de por la actitud burlesca de aquéllos que ensayan, desempeña una función paródica, la que de hecho ejerce este filme de Godard, por ejemplo, respecto de algunos géneros cinematográficos como el policíaco.

Además de una pretendida subversión genérica, el hecho de presentar el mundo de detrás de la pantalla, según Pérez Bowie, funciona como homenaje igual que como autocritica, si no se trata aquí también, en mi opinión, de un crítico auto-homenaje. Efectivamente, revisitar géneros cinematográficos como el policíaco o el cine negro, aunque desde una actitud y una estrategia paródicas, significa revivirlos de manera paralela, y valga este paradójico ejemplo, a como la operación remitificadora operada sobre Carmen a lo largo de los siglos XIX y XX supone, no la extinción, sino la potencialización de sus mitemas<sup>5</sup> iniciales pero también, simultánea o simbióticamente, su transmitificación.

Pero la inclusión del cine se lleva a cabo en *Prénom: Carmen* también a través de otro lenguaje y de otros mundos artísticos, el de las citas y el de las auto-citas, predilección confesa 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 esta dirección, se recurre a ese “ser o no ser” de Shakespeare que en *Prénom: Carmen* sí es una cuestión, o a la comparación del personaje femenino con la “pequeña Electra” que establece el tío con su sobrina (Shakespeare y Electra reaparecen también en otras obras de diferentes etapas de Godard). Pero la intertextualidad musical adquiere un papel funcional dentro de la historia presentada, y ello le debió su premio en Venecia. Efectivamente, el *leitmotiv* de los cuartetos de Beethoven pasa a detentar un valor narrativo –en sentido amplio–, y aunque célebre es la ópera de Bizet de 1875 por su habanera, o precisamente por ello mismo, sólo será silbada en dos ocasiones en el film de Godard.

Pero también suena *Ruby's Arms*, de Tom Waits, cuando Joseph está sobre el televisor en la habitación del hotel, como derrotado por Carmen. E igualmente se han de dar cita otros lenguajes, otros textos. Hay referencias al teatro, como cuando un compañero de Carmen, al marcharse de la sala del hotel, dice: “Finis! Rideau!”. Y también se incluyen alusiones a la pintura, por ejemplo, cuando el tío Jean compara el amarillo de los albornoces con el de la pintura de Van Gogh; pero no sólo con citas textuales, sino con la presencia “íónica” de cuadros como telón de fondo de algunas secuencias en interiores. Pero la dirección también puede ser otra: Carmen

## NOTAS

5 | Concepto propio del estructuralismo antropológico de C. Lévi- Strauss, a partir de la siguiente idea: “Si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida [...]” (Lévi-Strasuss, 1990: 76). El mitema no sería sino el elemento constante y mínimo de un mito que podría ser intercambiado, reordenado, repetido, mantenido o modificado en su signo/sema positivo o negativo, masculino y femenino. Éste es tan sólo el lugar de la revisión somera del tratamiento del mito de Carmen en el siglo XX, deteniéndonos en la cala de Godard; con todo, resultaría sumamente sugestivo estudiar la metamorfosis o la transmitificación en estos términos, en la relación mito-lenguaje-música, no sólo de este ejemplo particular.

---

también fue llevada a la pintura, entre otros tantos, por otro admirado por Godard, Picasso, quien se llegó a disfrazar de esa Carmen para, así, ser a su vez filmado por Man Ray.

Y no podían faltar las auto-referencias cinematográficas, como cuando Carmen llama a Joseph “petit soldat”, aludiendo a otra célebre película de Godard, *Petit soldat*, de 1960. La caracterización del protagonista masculino se aleja del estereotipo del guardia apuesto, con el pelirrojo de su pelo y con su traje de “soldado”, e incluso con sus ademanes torpes en la persecución, que parodiaria al mismo tiempo tanto el género policíaco como el cine mudo. También aparecerá ese Joseph en la obra posterior de Godard, *Je vous sauve, Marie*. El propio –personaje– de Godard cita a Mao, inspiración de la época de ese cine *políticamente político* que realizó en fases anteriores. Pero también Carmen habla con desprecio de una película americana de la que cita parte del guión, y el tío Jean sostiene en sus rodillas un libro sobre Buster Keaton en ese *rendez-vous* en el bar, en la misma secuencia en la que afirma haber dirigido un filme con Marlene Dietrich y Beethoven, y en la que le dice al compañero de Carmen que no se levante, que no ha terminado su “escena”.

El subtipo de la ficción en segundo grado sólo se cumpliría en estos términos, cuando Godard asiste, como ayudante y tío de Carmen, es decir, como personaje, a la grabación misma del filme propuesto por ella, justamente al final del filme *Prénom: Carmen*, a pesar de que no llegue a producirse esa grabación del supuesto documental. Con todo, en ese final podemos dudar, y estamos obligados a hacerlo, como tales espectadores (ficticios) de la grabación del filme ideado por Carmen: podría pensarse en un grado relativo de inserción del segundo grado de la ficción, inserción que produciría el paralelismo y la coincidencia de los puntos culminantes de la acción del primer grado y la del segundo... aunque éste no llega a existir.

La disolución de la frontera entre la ficción marco y la ficción enmarcada también podría ser ejemplificada con otra obra del autor francés, *Les carabiniers*, de 1963. Este amago de recurrir a dicha estrategia, considero, representa uno de los hallazgos de Godard en *Prénom: Carmen*, pero ya no sólo por el alarde de sofisticación y destreza demostrado tras una ya ancha trayectoria, sino por su consideración a la luz de lo que *a priori* constituiría una adaptación del mito, en su origen literario, de la mujer fatal encarnada en Carmen. Sin embargo, el difuminado de ambos niveles, efectivamente, no va a dejar de ser un amago; he ahí esa virtualidad estratégica.

Por ello, uno de los momentos álgidos de la confusión entre lo que parece ser la producción y después la grabación del filme en el salón del hotel lo ofrece, considero, la irrupción por la derecha del

---

encuadre de Christine, miembro del equipo de Carmen, enfocada con una pistola en la mano en un plano medio. Entonces, el espectador duda de si está asistiendo a ese atraco, del cual se habla sin cesar desde el comienzo para activar premeditadamente el horizonte de expectativas (ante ese suceso de la trama en particular y ante un género cinematográfico en general, el del cine policíaco). Pero duda de si ese atraco es real o ficticio, es decir, de si es “real” en cuanto está sucediendo en ese primer nivel diegético, o de si es “ficticio” en cuanto se insertaría en un segundo nivel, el propiamente metaficticio. Efectivamente, en esa larga secuencia final asistimos de manera paralela una vez más, o bien dentro del mismo encuadre o bien en planos diversos en alternancia, a una escena en la que se dan cita atracadores y atracados, o lo que vendría a ser lo mismo, supuestos filmadores y filmados, entre los cuales, para mayor confusión, algunos parecen no darse por aludidos en esa escena “como si”, efectivamente, ese atraco no fuera sino un simulacro.

Esa misma perplejidad se apodera de los espectadores en el momento final, con ese primer plano de Carmen boca abajo, con una luz muy tenue y sobre una alfombra roja. En un plano anterior ha aparecido la pareja de Joseph y Carmen, uno frente a otro, con ella de espaldas a la cámara y con él de espaldas a un espejo: aunque oímos un disparo y vemos a Carmen encogerse, no llegamos a saber si ese disparo ha sido contra ella, ni siquiera por lo que podemos vislumbrar por el espejo, en el que se refleja en realidad aunque tenuemente la caída de otra persona. La duda la acentúa otra pareja enfocada también con un plano cercano y en esa tenuidad, la del jefe y un policía, preguntándose quién será el primero que dispare, si Carmen o Joseph, trasluciendo las mismas preguntas de los espectadores e incentivando las expectativas. Al final, aunque esa panorámica de arriba a abajo nos permita ver a Carmen en el suelo, no sabemos si está herida o no, ni lo sabremos porque entonces, justo entonces, finaliza la película.

No resulta gratuito ese espléndido juego con el espejo en esa escena en particular, como tampoco en tantas otras de la película. De algún modo, *tematizaría* o incluso *iconizaría* ese amago de puesta en abismo o juego *especular* efectuado magistralmente por J. L. Godard. Así se cumpliría uno de los posibles objetivos buscados por Godard a través de la inclusión del cine en el cine en un segundo grado que se difumina: realidad y ficción se acaban diluyendo gracias ese juego efectuado por un director activo, dentro y fuera de la ficción, que requiere a un espectador también participativo, aunque sea para acabar confundido. ¿Ha herido de muerte Joseph a Carmen? ¿Se ha tratado de un atraco o de la filmación de un atraco? ¿A partir de qué momento ha podido el espectador ser consciente del difuminado de los niveles ficcionales?

Tampoco es casual que Godard, encargado del montaje de *Prénom: Carmen*, que no de la dirección ni de la adaptación con su guión, decida finalizar la película en el punto álgido de la confusión, la de esa línea divisoria. Como tal montador sólo estaría presente en el plano de los primeros segundos de la película, en el que se enfoca la estatuilla del León de Oro ganado por el montaje y la calidad del sonido en el Festival de Venecia, tal y como comenta la voz en *off* del propio Godard. De alguna manera, al incluir dicho comentario, dirige y orienta una “lectura” del filme y también la atención sobre un aspecto, el del sonido en el arte cinematográfico, que podría pasar desapercibido para el que no debería ser sólo espectador. De hecho, todo el espectro auditivo en *Prénom: Carmen* se halla más que cuidado, incluso para pronunciar esa confusión, entre planos y entre niveles diegéticos, de manera similar a como consigue hacerlo en el terreno de la literatura ese narrador-personaje loco de la “moderna” literatura del XIX, y al que tanto recurre la del XX. En este sentido, tampoco es casual que el personaje del director homónimo, el tío Jean, pequeño de falta de cordura.

Una de las maneras, ya no de pensar, sino de accionar esa autorreflexividad por medio del mismo lenguaje del cine es la violación del flujo continuo y lineal, la sucesión narrativa o realista si se quiere, tan discutida desde la crítica del cine desde que nació esa misma crítica. Aunque en otros casos la ruptura sea más evidentemente pronunciada, en *Prénom: Carmen* podemos ver un juego con ese hilo conductor de coherencia que constituye la diégesis principal, juego que sorprende, precisamente, por la ruptura, ya no sólo con esa linealidad necesaria o lógica o realista, sino con lo esperado por las expectativas del propio género o géneros a los que parece recurrir (para parodiar u homenajear).

Se produce en esa secuencia que abarca la conversación de Carmen y Joseph en la cocina de la casa de su tío a orillas del mar, por la que ella le invita a participar con un “papel” en algo que luego le explicará (con la recurrencia a ese enigma se consigue crear también desde aquí cierta ansiedad sobre el espectador, que albergará así las mismas dudas que el personaje masculino). Por lo pronto, le explica lo que pretende filmar: a partir de una idea de Dillinger que vio en un cómic, Carmen quiere “adaptar” esa historia que consistía en el atraco de un banco mientras que un equipo, convincentemente, fingía rodar una película. Pero ella quiere acometer el atraco, no la película. Ello le sirve a Godard para jugar de nuevo con las intertextualidades, en este caso respecto a otro lenguaje en boga, el del cómic.

Entonces, de repente, se inserta una escena en la que aparece Joseph ante el juez siendo defendido por una abogada por haber cometido su “delito” por amor, y no por dinero; tras esta escena se

vuelve al plano de ambos en la cocina, ahora con él de espaldas, con un plano medio por el que la nuca del hombre adquiere cierto protagonismo, como en tantas otras películas cuando lo que se pretende es hacer “como si” nos adentráramos en los pensamientos del personaje. De hecho, la confusión producida por ese vaivén de escenas, que se repite después una vez más, se ve pronunciada también por el solapamiento de sonidos<sup>6</sup>: los de la sala del juzgado cuando estamos ya presenciando la escena en la cocina, y a la inversa, la conversación con Carmen cuando ya vemos la escena imaginada (si es que no es una prolepsis que rellenaría un hueco narrativo posterior que no es llevado en continuidad a la diégesis). Todo ello desestabiliza esa “línea” de realismo o transitividad narrativa proporcionada hasta ese momento por este film, y contribuye a ir pronunciando, progresivamente, las dudas sobre el espectador, igual que sobre Joseph.

Efectivamente, se trata de una estrategia moderna, tanto en el arte del cine como en el de la literatura, si es que no se trata más bien de una estrategia postmoderna. Efectivamente, “lo meta-”, como la intertextualidad, parecen instituirse en signos o síntomas de lo que se viene conociendo como postmodernidad, a pesar de que sobre este concepto recaigan por igual constantes dudas, si no sospechas. La misma falta de consenso que incurre en la denominación y en el propio concepto recaen en la cuestión de la adaptación –cinematográfica<sup>7</sup>– y en la de la postmodernidad, que hace gala de su eclecticismo, de absorber y recodificar todas las tradiciones pero ninguna, de jugar y de ironizar, de apologizar la ausencia de certezas y sentido(s)... lo que parece ser también característico del propio Godard y de una modernidad entendida en sentido amplio. Así, reservándonos el pronóstico, tomaremos los de Godard como los síntomas de un estado vital, histórico y crítico, el de hoy.

## NOTAS

6 | “Independientemente del director de fotografía con el que trabaje, los últimos filmes de Godard tienen una idéntica tonalidad azulada que los homogeneiza [sic] y recurren a unos encuadres particularmente 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”, y así lo explicó el mismo director en la rueda de prensa tras la proyección de *Prénom: Carmen* en Venecia, como afirma Esteve Riambau (Riambau, 2002: 102). El estudio pormenorizado de la inserción y funcionalidad de los cuartetos de Beethoven en *Prénom: Carmen* lo realizan en su estudio Liandrat-Guigues y Leutrat (1994), si bien se trata de uno de los aspectos más celebrados y también analizados de esta obra de Godard.

7 | Para considerar la adaptación de un texto, literario en este caso, otro amplio abanico de preguntas se despliega ante el análisis, tal y como plantea Linda Hutcheon: qué, quién, por qué, cómo, dónde y cuándo, preguntas para las que ella misma intenta dar posibles respuestas a partir de algunas adaptaciones cinematográficas de Carmen. Alegando los motivos de la supervivencia de este mito y concluyendo de una manera más abierta, L. Hutcheon añade y corrobora una de sus propuestas: “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 better than

## 2. Conclusiones

A la vista de lo dilucidado, se puede confirmar que la obra cinematográfica de Godard, cuya muestra escogida ha sido *Prénom: Carmen*, refleja idóneamente el estado de la cuestión actual: no sólo patentiza la vigencia de la *godardización* de su cine en los ochenta con la efectiva recurrencia a la *metaficción* en las más diversas direcciones, sino que también evidencia la coyuntura del estado crítico de los estudios, cuya fase de latencia en aquellas décadas ha prorrumpido en la actualidad hasta despuntar, especialmente, en la relación de ese “estado” de (post)modernidad con conceptos sintomáticos pero inestables como los de transtextualidad, auto-reflexividad, meta-arte o adaptación, tan sintomáticos como su propia fluctuación conceptual.

La inclusión del cine en el cine, temática y/o intertextualmente, no sólo implica una *re-flexión* sobre un cine que de esa manera se construye como un mundo en un *continuum* particular, sino también una reflexión sobre el cine y su historia, homenajeándola. Por ello, no resulta en absoluto gratuita la presencia del autor dentro de la propia historia de *Prénom: Carmen*, como en otras películas, como tampoco es casual que desempeñe el papel de un director frustrado y loco que quiere vengarse de la historia con otra historia.

El juego con la ambigüedad de la figura del loco trasciende y se acomoda asimismo al juego con los niveles diegéticos y, por ende, con la propia interpretación de obra cinematográfica. Este confuso juego, junto a la estrategia de la recurrencia a la transtextualidad y metafilmicidad, requiere necesariamente a otro jugador, el espectador, un espectador que, en la era (post)moderna, no puede ser sino avezado y estar alerta, con disposición a sentir el laberinto abismal de citas y auto-citas, de imágenes y de espejos.

## NOTAS

others (through mutation) to an environment survive: those of Carmen, Don Juan, Don Quijote, Robinson Crusoe, Dracula, Hamlet, and so on.” (Hutcheon, 2006: 167). Y en la conclusión afirmará: “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). Traemos a colación el estudio de Hutcheon por la vinculación que establece, precisamente, con otras cuestiones aquí tratadas. Y es que no sólo la Nouvelle Vague sería un síntoma de postmodernidad, sino el propio fenómeno de la adaptación, sobre lo cual afirma Hutcheon en el prefacio: “We postmoderns have clearly inherited this same habit, but we have even more new materials at our disposal.” (XI). A su vez, ella es una de las defensoras de la relación de esta cuestión con la de las adaptaciones, conciencia compartida por los propios autores que surgieron de la Nouvelle Vague, como Rohmer o Truffaut. Pero también defiende la relación con la propia intertextualidad, que esos autores cinematográficos no negaron: A. Hitchcock, N. Ray, H. Hawks, F. Lang, Rossellini, R. Bresson, J. Tati, J. Becker, M. Ophüls, J. P. Melville, J. Cocteau... y A. Bazin.

## Bibliografía

- BAZIN, André (1964): *What is Cinema?*, Berkeley, University of California Press, vol. I.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2005): "Metaficción 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): *Semiotica*, 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: metaficción, 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.

## Filmografía

Está tomada de Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat (1994)

Guión y adaptación: Anne- Marie Miéville.

Imágenes: Raoul Coutard (Eastmancolor).

Sonido: François Musy.

Música: Beethoven, cuartetos 9, 10, 14, 15 y 16, grabados por el Cuarteto Prat.

Canción Ruby's Arms por Tom Waits.

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

Cámara: Jean Garcénot.

Trajes: Renée Renard.

Intérpretes: Maruschka Detmers (Carmen), Jacques Bonnaffé (Joseph), Myriem Roussel (Claire), Christophe Odent (el jefe), Jean-Luc Godard (tío Jean), Hypolite Girardot (Fred), Bertrand Liebert (guardia de corps), Alain Bastien-Thiry (el criado del Gran htel [sic]), Jean-Pierre Mocky (el enfermo que grita "¿Hay un francés en la sala?").

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

Productor delegado: Alain Sarde.

Premios: "León de Oro" en el Festival de Venecia, 1983.

Duración: 85 minutos.