

MASCULINO – FEMENINO Y LA MUJER DE PAUL CINE Y LITERATURA

Nicole de MOURGUES
Universidad de Rouen

A su nacimiento, hace ahora cerca de cien años, el cine tuvo que hacerse un lugar entre el teatro y la literatura. Inmediatamente mantuvo unas estrechas relaciones con la literatura que le proporcionaba guiones. Es sorprendente que en nuestros días el cine no se haya liberado de la influencia de la literatura que continúa siendo el “depósito” en el que los realizadores extraen aproximadamente el 80% de sus historias. Independientemente del género al que pertenezcan, las obras literarias han sido, y permanecerán siendo para el cine, una importante fuente de inspiración. El número de adaptaciones cinematográficas es claramente superior al número de películas realizadas a partir de guiones originales. Algunos autores y algunos textos siempre han sido adaptados y lo seguirán siendo. Entre las novelas más llevadas a la pantalla, podemos citar a *Los tres Mosqueteros* de A. Dumas y *Los Miserables* de V. Hugo. A continuación le siguen *La Dama de las camelias* y *Carmen*. En lo que a los clásicos se refiere, la palma se la llevan sin duda *Hamlet* y *Fausto*. En Normandía somos particularmente sensibles a las adaptaciones de *Madame Bovary*, dirigidas sucesivamente por J. Renoir, V. Minnelli, C. Chabrol y muy recientemente por Manuel de Oliveira (*Le Val Abraham*, 1993). En cuanto a la obra de Maupassant, ésta ha inspirado a numerosos realizadores de televisión y cine. La retrospectiva “Maupassant en la pantalla” que se celebró en Fécamp en mayo de 1993 presentó a *Bola de sebo* (1934) de Mikail Romm, *Una jornada campestre* (1935/1946) de Jean Rendir, *Bel-Ami* (1947) de Albert Lewin, *El Placer* (1952) de Max Ophuls, *Una Vida* (1958) de Alexandre Astral y *Masculino-Femenino* (1966) de Jean-Luc Godard.

La literatura en general, y cada obra en particular, funciona como una especie de banco de datos en el que el realizador obtiene un conjunto de instrucciones concernientes a los más diversos ámbitos: el clima dramático, los datos diegéticos, la temática o el género (Gardies 1993, p. 5)

El realizador no acata obligatoriamente todas esas instrucciones: puede seleccionar algunos elementos y/o añadir otros. Su papel consiste en tratar cinematográficamente ese conjunto de instrucciones. Ahora bien, la escritura fílmica tiene una particularidad que no es la de la escritura literaria. La escritura fílmica da para leer, ver y oír, y utiliza para ello cinco materias de la expresión. Toda película es entonces el punto de encuentro de varios códigos. A pesar de la irreductibilidad de su escritura, lo que el cine y la literatura tienen en común, es la narrativa proyectada.

“como un conjunto de códigos, de procedimientos y de operaciones, independientes del medio en el que pueden actualizarse, pero cuya presencia en un texto permite reconocer a este último cómo si se tratase de un relato” (Gardies 1992, p. 28)

Lo que quisiera tratar de mostrar es que el relato fílmico de Godard (que “no es el relato de la película” sino “de la película que narra, es decir de la película modelizada mediante la narración” (Gardies 1993, p. 29) ha conservado, a pesar de las múltiples supresiones y añadidos, las células básicas de la narrativa del relato de Maupassant. Expresándolo de otro modo, pienso que Godard con esa película (como con la mayoría de las demás) es mucho más fiel, aunque no lo parezca, al texto que lo ha inspirado.

Godard y la literatura

Como ha dicho recientemente a Bernard Pívat (con motivo de la emisión *Bouillon de culture* del 10 de septiembre de 1993), después de haberlo repetido ya en diferentes entrevistas con J.M. Le Clézio, P. Sollers y M. Duras, Godard ama los libros, aun cuando los tire después de leerlos o si no lee todos los libros que compra. Diga lo que diga, está embebido de literatura y practica más que cualquier otro las citas. Entre los escritores que cita, están (en desorden) Aragon, Céline, García Lorca, Queneau, Poe, Breton, Verne, Faulkner, Jarry, Flaubert, Le Clézio, Chardonne, Baudelaire, Nerval, Hugo, Brecht, Proust, Bernanos, Dostoievski, la Condesa de Ségur, Shakespeare, Montaigne, Bossuet, Claudel y muchos otros. Con motivo de la conferencia de prensa que siguió a la proyección de *Nouvelle Vague* en Cannes en 1990, a la intervención de un periodista que le preguntaba por qué no había puesto su nombre en los créditos, Godard respondió que él y su asistente, habían tomado unas novelas (de Hemingway, de Faulkner, de Gide...) de donde habían extraído frases.

“ Es por eso, dijo, por lo que no me he incluido en los créditos. No soy yo quién ha hecho esa película. Tan solo soy el organizador consciente.”

Cuando era estudiante, Godard admiraba de tal modo a los escritores que consideró la posibilidad de escribir una novela y publicarla en la editorial Gallimard. Fue por lo que eligió firmar con un seudónimo (Hans Lucas) los primeros artículos de crítica que publicó en el semanario *Arts* y en los vanguardistas *Cahiers du Cinéma*. Enseguida abandonó la idea de escribir, germinando en él un complejo de inferioridad respecto de los escritores, sintiéndose frustrado por no haber podido convertirse en novelista.

He aquí lo que dice al respecto:

“Soy incapaz de componer una tocata de Bach, de escribir un poema de Rimbaud. Fue algo que me hizo sufrir. Y luego, un día, descubrí que había otros poetas. Vi una película de Jean Vigo, una película de Jean Renoir, y me dije: ¡creo que yo también podría hacer eso!”

Finalmente optó por el cine, siendo perfectamente consciente de la segura minusvalía de este arte que, como él dice, “camina sobre tres patas, ¡las del trípode de la cámara!”

En *King Lear* (1987), Godard trata una vez más de consolarse poniendo en escena a un joven William Shakespeare Junior que intenta escribir algunas frases sobre la arena de la playa, pero la espuma de las olas viene súbitamente a borrar las palabras que ha trazado con esfuerzo. Entonces exclama: “Image, it’s a good Word!” Esta réplica, que intenta establecer una equivalencia entre el cine y la literatura, da sentido a la elección que Godard ha hecho finalmente, su elección por la escritura fílmica.

Me gustaría recordar también la fuerte presencia de la literatura, de los libros y los escritores en las películas de Godard. Le gusta filmar los libros en su materialidad, como objetos: aparecen por todas partes en los apartamentos, los protagonistas los compran y los leen, a menudo en voz alta. Algunos personajes son libreros como Emile Récamier, el protagonista masculino de *Une Femme est une femme*. Algunos amigos escritores aceptan la oportunidad de interpretar pequeños papeles: Daniel Boulanger en *A bout de soufflé*, Bernard Noël en *Une Femme mariée*...

Godard tiene cierto espíritu juguetero y le gusta dar a los personajes apellidos y/o nombres de escritores. Emile Récamier, fue a la vez Rousseau y la amiga de Chateaubriand. Ferdinand-Pierrot es un guiño a Céline y Queneau. A través de Paul Godard y Denise Rimbaud, los protagonistas de *Sauve qui peut* (la vie), rinde un homenaje a la pareja Verlaine-Rimbaud. La protagonista de *Masculino-Femenino* hace ingresar a su amigo en el periódico de Marcel Dumas, alias Alexandre Proust...

Cuando las películas se presentan como adaptaciones de obras literarias, es costumbre frecuente que en los créditos aparezcan fórmulas del tipo: “adaptada de...”, “según la obra de...”, “libremente inspirada en...”, “sobre un tema de...”, tantas fórmulas que intentan traducir los diferentes grados de fidelidad al texto literario. Esta convención no siempre es respetada por Godard, más bien lejos de ello, pese a que varias de sus películas están extraídas de obras literarias, conocidas las unas, inéditas otras, clásicas, novelas policíacas o simples libritos de bolsillo. Recordemos que *Le Mépris* (1963) es una adaptación de la novena novela de Alberto Moravia *Il Disprezzo* (aparecido en 1954, traducida en 1955), que *Bande à part* (1964) toma su argumento de la novela de Dolores y Bert Hitchens *Fool's Gold* (Vuela paloma), aparecida en la colección Serie negra de Gallimard. Para *Pierrot le fou* (1965), Godard se inspiró en la novela de Lionel White, *Obsesión*. En 1966, *Made in U.S.A.* es una adaptación de *Rouge, blanc, blue* de Richard Stara. En la “carmenomanía” de los años 80, Godard dirige en 1982 *Prémon Carmen* según el relato de Prosper Mérimée. *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986) está extraída de *Chantons en chœur* de James Hdaley Chase. A propósito de *King Lear* (1987), Godard manifiesta que la película es “una lectura de Shakespeare”. En el momento del estreno de la película, alguien le preguntó de que servía tomar un libro para hacer una película. El respondió lo siguiente: “Para hacer ver lo que uno ha leído”. El interés del cine, según él, sería pues proponer una lectura en imágenes o, dicho de otro modo, una película permite “ver sin leer”.

Godard y Maupassant

En dos ocasiones, en su carrera de cineasta, Godard se inspiró en Maupassant. La primera vez fue en 1955: era muy joven en el oficio, acababa de realizar en 1954, una primera película de 20 minutos, *Opération béton*, un documental sobre la construcción de un embalse hidrográfico en Suiza (Godard trabajó como albañil en esa obra). Para su segunda película, un cortometraje de 10 minutos titulado *Une Femme coquette*, se inspiró en el relato *La señal*, escrito por Maupassant en 1886. Godard es fiel a Maupassant en su adaptación: una muchacha escribe a una amiga y le cuenta como ha intentado seducir a un hombre en un jardín público adoptando las poses y las estrategias de aproximación de una prostituta. Esa película la rodó en Ginebra. No encontró distribuidor. No es probable además que exista alguna copia de ella.

Masculino-Femenino es el vigésimo film de Jean-Luc Godard (su última película, estrenada en los cines en el otoño de 1993, *Hélas pour moi* es la setenta). *Masculino-Femenino* se rodó en 1966, justo después de *Pierrot le fou* (1965) y antes de *Made in*

U.S.A. y *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966). La acción se localiza en “los años Karina” (60-67), antes del periodo militante (68-74) marcada por la realización de las películas del grupo Dziga Vertov.

Esta película no contiene unos créditos dignos de ese nombre, es decir rico en inscripciones relativos a su gestación. El nombre de Godard, director, no es mencionado más que el de Maupassant. Fue en una entrevista, cuando Godard mencionó el nombre de Maupassant con relación a esa película. Dijo lo siguiente:

La idea partió de un relato de Maupassant que se titula *La mujer de Paul*. Es la historia de un muchacho que esta enamorado de una joven y el asunto no marcha bien porque ella está enamorada de otra mujer. Y finalmente eso se ha desviado como siempre sucede cuando encuentro un muro sobre el que me encaramo . A partir de ahí descubro otra cosa y olvido el muro que acabo de franquear. He comprometido a dos jóvenes. Me han interesado cuando he actuado sobre ellos. Lo que quería hacer con ellos no tenía ninguna importancia, les he hecho hablar. Creo que se puede decir que este es un film de investigación. Cada vez que los jóvenes hablan entre ellos, investigan; el muchacho investiga sobre la chica, incluso cuando le habla de amor se trata de una especie de investigación de uno sobre el otro. Investigan en torno a ellos, es una especie de investigación perpetua.”

Masculino-Femenino se inspira en *La mujer de Paul*, un relato de una decena de páginas, escrito por Maupassant en 1881, y que se puede resumir del siguiente modo: En *La Grenouillère* (a orillas del Sena en los alrededores de Paris), Madeleine provoca los celos de Paul encontrándose en el baile a sus amigas lesbianas. Cuando Paul la sorprende en los brazos de Pauline, él no puede soportarlo y corre a arrojarse al agua. Muere ahogado. Tras la muerte de Paul, Madeleine parte con Pauline. Si se compara ese resumen a lo que rueda Godard en esa película, se ve que el argumento narrativo es el mismo, salvo que Godard no menciona que la película se termina también mediante la muerte del protagonista.

Godard dice haber “partido la idea” de este relato luego añade “haberse desviado”. Quisiera intentar demostrar, mediante el análisis de ciertos aspectos, que no hay razón para hablar de desvíos sino más bien de fidelidad en relación a este texto, tanto o más que Godard, al igual que Maupassant, arroja, sobre el mundo que lo rodea, una auténtica mirada de sociólogo.

Masculino-Femenino y La mujer de Paul

El título es un “objeto paratextual” que desempeña un papel muy importante en el dispositivo de la toma de contacto entre el libro y/o la película y su espectador. El título precede al texto: le sirve de “enseña”, de “bandera”; dice algo designándolo todo (es por lo que se puede considerar el título como el nombre propio del texto).

Masculino-Femenino, del mismo modo que *La mujer de Paul* son dos títulos temáticos en la medida en que ambos proporcionan “elementos del universo diegético de las obras que sirven para titular” (Genette 1987, p. 78). Dan pues necesariamente al lector/espectador una pista de lectura.

Masculino-Femenino, al igual que *La mujer de Paul*, contienen los mismos rasgos semánticos: la oposición macho-hembra, así como la noción de pareja. El título de la película tiene un valor general mientras que el del relato – mediante el empleo del artículo determinado “la” y del complemento del sustantivo – tiene una función designativa fuerte: designa a un individuo y a uno en particular y focaliza la atención sobre esta persona sin nombrarla. Sea como sea, la oposición hombre-mujer al igual que

la noción de pareja están ampliamente afianzadas en cada uno de los dos textos. Tomemos algunos ejemplos en Maupassant en los que todo el texto gira alrededor de hombres y mujeres que van a divertirse a orillas del Sena donde “flota un aroma de amor”:

“El restaurante Grillon, ese falansterio de los *remeros*, [...] Las *mujeres* con trajes claros primaverales...[...] los *mocetones* de camisa blanca, [...] los *remeros* [...] con los brazos desnudos y el pecho hinchado [...] el *joven* [...] ceñía el talle de su *querida*, una morenita flaca con andares de saltamontes. [...] *ese tipo bajito* [...] su *novia* [...] el *jovenzuelo* [...] su *compañera* [...] Unas *mujeres*, unas *muchachas* rubias [...] a su lado posaban unos *jóvenes* [...] Los *hombres* con el sombrero echado hacia atrás y el rostro enrojecido [...] se agitaban vociferando [...] Las *mujeres*, buscando una presa para la noche, se dejaban invitar a beber esperando [...] un batallón de *remeros* [...] con sus *compañeras* [...] *Machos* y *hembras* valen allí lo mismo [...] Las *timoneras* se exhibían en su asiento frente a sus *machos* de fuertes muñecas [...] El Señor Paul [...] su *amante* [...] Madeleine [...] su *amante* [...] Las *hembras*, descoyuntando los muslos, saltaban entre un revuelo de faldas que dejaba al descubierto su ropa interior [...] Los *machos*, agazapándose como sapos, con gestos obscenos.”

En el relato, como se puede observar, unas parejas anónimas van a remar y a bailar el domingo. Entre ellos, una pareja heterosexual, Paul Y Madeleine. Esa misma pareja es el centro de la película de Godard. En torno a Paul y Madeleine, se encuentra Robert, el amigo de Paul, que intenta seducir a Elisabeth, la amiga de Madeleine, pero de hecho Elisabeth esta más bien – sin querer confesarlo – un poco enamorada de Paul... También aparece Catherine que podría tal vez convertirse en la amiga de Robert. En resumen, cinco jóvenes en busca de amor y varias posibilidades combinatorias... En segundo plano, unas parejas anónimas: una joven, rubia que se ve primero con su marido, luego con un cliente cuando se convierte en prostituta, la pareja del bar, interpretada por Brigitte Bardot y Antonine Bourseiller. También aparece la pareja de una película en la película (que se trata de una película erótica)...

La homosexualidad tiene un lugar destacado en los dos relatos. Maupassant pone exclusivamente en escena la homosexualidad masculina: he aquí de súbito

“una barca [...] tripulada por cuatro mujeres [...]. La que remaba era pequeña, flaca, ajada [...] Frente a ella una gruesa rubia vestida de hombre [...] se encontraba acostada sobre la espalda al fondo de la embarcación, con las piernas en el aire [...] En la popa [...], dos bellas muchachas esbeltas y delgadas, una morena y la otra rubia, se agarraban por la cintura [...].”

La llegada de esta embarcación es acogida por el grito “Viva Lesbos”.
Una vez en tierra

“las cuatro mujeres hicieron su entrada [...] Las dos vestidas de hombre caminaban delante [...] Sus dos amigas las seguían [...] Las cuatro habían alquilado un pequeño chalet a orillas del río, y vivían allí, como habrían vivido dos parejas. Su vicio era público, oficial, patente.”

De esas cuatro mujeres, una de ellas, “la gorda” es nombrada: ¡como por azar se llama Pauline! Es una amiga de Madeleine quién, desde que la ve, la llama por su nombre y Pauline le responde llamándola “querida mía”. Paul intuye enseguida que esa

intimidad entre ambas mujeres representa una amenaza. Muy pronto, la pareja Madeleine-Pauline, reemplazará a la pareja Paul-Madeleine.

En cuanto a Godard, filma sin rodeos la homosexualidad masculina. En la secuencia de la película en la que Paul va a los servicios, sorprende a dos hombres abrazados besándose en la boca. “Lárgate pequeño”, dice uno de ellos. A guisa de respuesta, él escribe sobre la puerta de los urinarios: “Abajo la república de los cobardes”

La homosexualidad femenina resulta más sugerida que mostrada en la película. Madeleine vive con Elisabeth: ambas comparten el mismo apartamento y la misma cama; Paul se desliza en esa cama, al lado de Madeleine, cuando se hace hospedar por las chicas porque él ha perdido su habitación. En el bar, él observa como Elisabeth acaricia tiernamente la mejilla de Madeleine. Al final de la película, cuando se produce el interrogatorio de la policía, Catherine dice que Paul y Madeleine han reñido porque Madeleine quería que Elisabeth viviese con ellos y Paul no estaba de acuerdo....

En lo que concierne a los personajes principales que constituyen un trío, se encuentra, tanto en el relato como en la película, el mismo sistema: una pareja heterosexual, Paul y Madeleine y una pareja homosexual, Madeleine y Pauline de un lado, Madeleine y Elisabeth de otro.

Paul y Madeleine son jóvenes. Maupassant describe a Paul como un “joven, casi imberbe aún, delgado, de tez pálida” y Madeleine como “una morenita delgada con andares de saltamontes”. En la película de Godard, Paul, interpretado por el jovencísimo Jean-Pierre Léaud, dice que tiene 21 años, que acaba de realizar el servicio militar, que le gustaría abandonar el trabajo de obrero en la Naftaquímica, el cual ha encontrado después de permanecer en el ejército. Madeleine es una jovencita morena de unos veinte años que está grabando un disco (ese papel es interpretado por Chantal Goya, en la época floreciente de los grupos musicales jóvenes). En el relato, Maupassant también hace cantar a Madeleine. Maupassant describe a Pauline como “una gruesa rubia vestida de hombre, [...] una gruesa oca [...], una arrabalera”. Jean-Luc Godard ha ignorado esta diferencia entre ambas mujeres que en la película son dos jovencitas de la misma edad y del mismo medio social.

Volvamos a la onomástica. La pareja central tiene los mismos nombres en la película y en el relato: dos nombres evangélicos, Paul (Pablo, el apóstol de los Gentiles) y Madeleine (Magdalena, prostituta convertida repentinamente en fiel seguidora de Cristo). Si Godard (cuyos dos nombres también son los de dos apóstoles, Juan y Lucas) transforma Pauline en Elisabeth, es sin duda para conservar la coherencia evangélica del sistema de nombres y tal vez porque haya encontrado demasiado transparente la sustitución Paul-Pauline.

En lo concerniente a los apellidos, solo el de Paul es mencionado en el relato: “Es Paul Baron”. Ese apellido permite localizarlo en la buena sociedad puesto que “es el hijo de un senador”. En la película, las presentaciones parciales se hacen desde la primera secuencia. Paul se dirige a la joven que acaba de tomar asiento en una mesa próxima a la suya en el bar y le dice lo siguiente:

“Te llamas Madeleine Zimmer. Vienes de vez en cuando. Te he visto. Perdóname. Tengo un amigo, Robert Poiccard que conoce a alguien que te conoce: un tipo que se llama Dumas.”

- “Ah sí, Marcel”, dice Madeleine.

En esta ocasión se menciona el apellido de Madeleine pero no el de Paul (Zimmer es un apellido de origen alemán que significa estancia, incluso habitación... Quizás sea

un guiño a François Truffaut que se había casado con una tal Madeleine Morgenstern). El apellido de Robert: “Poiccard” es el del protagonista de la película anterior (*A bout de souffle*) interpretada por Jean-Paul Belmondo, con el nombre de Michel Poiccard. En cuanto a Marcel Dumas, como ya vimos, se trata por supuesto de Alexandre Proust. Ese juego con los apellidos es un tic godardiano: ninguna de sus películas escapa a ese juego.

Los lugares

La Mujer de Paul se desarrolla a orillas del Sena, cerca de París, en la zona de Croissy, Chatou, Bougival, Bezons, el Monte Valerien, la cima de Louveciennes. El Sena y sus orillas desempeñan en el relato un papel esencial: el ocio dominguero consiste en pasearse en barco, en almorzar sobre la hierba o en el restaurante Grillon, para luego ir a bailar a *La Grenouillère*, “establecimiento flotante”, “café-barco” de moda. Al final del relato, Paul se arroja al Sena por desesperación y se ahoga.

Masculino-Femenino está rodada íntegramente en París. Los personajes no se desplazan en barco sino en metro (que en ocasiones pasa bajo el Sena). El agua, tan querida por Maupassant, se ve y se la escucha fluir una vez: cuando Paul se reúne con Madeleine en los servicios del periódico, él trata de obtener una cita mientras ella se lava las manos...

La unidad de lugar es menos respetada en la película que se desarrolla en diferentes decorados: las calles de París, el metro, los locales del periódico, el apartamento de las muchachas, un estudio de grabación, un cine, pero sobre todo los bares, lugares de encuentro y de discusión por excelencia.

Godard no escamotea en su totalidad el baile de *la Grenouillere*: cuando Robert y Paul están en el metro (secuencia 2), Robert pregunta a su amigo si tiene ganas de ir al *Palladium*, discoteca nocturna de moda en los años 70. Luego, en la secuencia 7, algunos planos muestran a Madeleine y sus amigo(a)s bailando precisamente en el *Palladium*.

Mirándolo bien, Godard no se ha “desviado” de Maupassant tanto como se dice. Un último punto, central en el texto literario tanto como en el texto fílmico, en que ambos finalizan con la muerte del protagonista, es la presencia constante del dolor y la muerte.

El relato de Maupassant, *La mujer de Paul*, se podría subtítular *una historia desgarradora*. En efecto, a lo largo del texto, este término aparece en cinco ocasiones. Es mencionado una primera vez cuando Paul observa a un pescador esforzándose en retirar el anzuelo de la boca del pez que acaba de pescar:

“impaciente, se puso a tirar, y todo el gahate sangrante del animal salió con un paquete de vísceras. Y Paul se estremeció, *desgarrado* también él hasta el corazón; le pareció que aquel anzuelo era su amor...”

Mas tarde, con motivo de un paseo con Madeleine por la isla:

“Caminaban uno junto al otro; y de repente, cansada de callarse, ella empezó a cantar. Cantó con su vocecita agria y desafinada algo que corría por la calle, una tonada pegadiza, que *desgarró* bruscamente la profunda y serena armonía del atardecer.”

Cuando Paul se entera de que Madeleine ha partido en compañía de Pauline, él sale corriendo en su busca.

“Enseguida se vio obligado a detenerse, estrangulado por sollozos precipitados, *desgarradores*.”

Algunas líneas más adelante, aparece de nuevo el término:

“Los ritornelos de las cuadrillas con los solos *desgarradores* del cornetín, las risas falsas de la flauta, los furores agudos del violín le retorcían el corazón, exasperando su sufrimiento.”

Tras haber descubierto a Madeleine en los brazos de Pauline, Paul grita una última vez su nombre que resuena en la noche. Maupassant escribe entonces lo siguiente:

“Su *desgarradora* llamada atravesó el amplio silencio del cielo, corrió por todo el horizonte.”

La muerte, que es un tema recurrente en las películas de Godard, está muy presente de diferentes modos, en *Masculino-Femenino*: en los diálogos por ejemplo:

“No se puede vivir sin cariño sin pegarse un tiro” dice Paul.

En el metro, la mujer blanca dice a los dos negros que la acompañan:

“Vosotros sabéis bien lo que sois los tíos, unos asesinos en potencia.”

Cuando Paul se entera de que el disco de Madeleine comienza a tener éxito, le dice a Elisabeth:

“Si acepta actuar en el *Olimpia*, la mataré... la mataré.”

Madeleine dice a Elisabeth en el bar:

“Mira esa mujer de ahí [...] Es la que ha disparado sobre su marido.”

La mujer en cuestión, que se había convertida en prostituta, responde a su cliente que acaba de decirle que es alemán:

“Los odio” (a los alemanes). “Mis padres murieron en Alemania, en un campo de concentración.”

En relación a la guerra de Vietnam, Paul dice a Madeleine:

“Si se mata a un hombre, se es un asesino. Si se matan millones de hombres, se es un conquistador. Si se les mata a todos, se es Dios.”

En la comisaría, cuando la entrevistan sobre la muerte de Paul, Catherine dice al policía:

“No creo que fuese un suicidio. Fue un accidente tonto.”

La muerte también está presente de manera anecdótica bajo la forma de una guillotina en miniatura, de la que Elisabeth explica el funcionamiento a Paul en el apartamento.

En el transcurso de la película, se asiste a dos asesinatos y dos suicidios que se desarrollan ambos bajo la mirada de Paul.

En la primera secuencia, el encuentro de Paul y Madeleine se hace bajo la impronta de la muerte. En la mesa de al lado, en el bar, una pareja discute. El hombre sale, la mujer lo sigue a la calle, saca un revólver y dispara. El hombre cae mortalmente herido.

Poco después, Paul y Robert asisten, en un vagón del metro, a un intercambio de palabras muy duras entre una mujer blanca y dos negros que la acompañan. La joven mujer, es la actriz Chantal Darget, esposa de Antoine Bourseiller, y esta escena es una

alusión al *Metro fantôme* de Leroi Jones. Al cabo de un rato, la mujer blanca extrae un revólver de su bolso de mano y lo apunta a un hombre que está sentado frente a ella. No se la ve disparar pero se escucha la deflagración en el siguiente plano.

En una sala de juegos, Paul juega al bowling; a su lado, un joven juega al flipper. De repente, el muchacho saca de su bolsillo un cuchillo de muelle y avanza hacia Paul sin mediar palabra, para a continuación dar la vuelta bruscamente el arma contra él y clavársela.

Más adelante, Paul camina por la calle en compañía de Catherine. Un paseante les pide fuego. Paul le entrega su caja de cerillas. El hombre que tiene unos cuarenta años, dice entonces hasta luego a su mujer y a sus hijos, luego se empapa de gasolina y se inmola a lo bonzo gritando “Paz en Vietnam”. Ese suicido no es mostrado, sino contado por Paul que ha ido a ver lo que había pasado.

Al final de la película, la muerte brutal de Paul no es mostrada. Es evocada en el interrogatorio a Catherine y Madeleine por un comisario de policía. Los policías quieren saber si se trata de un suicido o de un accidente. Esto es lo que les dice Catherine:

“Paul había heredado de su madre y había comprado un apartamento en construcción en Neuilly. Un gran ático muy alto. Ellos discutieron. Madeleine quería que Elisabeth viviese con ellos y Paul no era partidario. Quiso tomar unas fotos. Él retrocedió y cayó. No parece un suicidio. Fue un accidente tonto.”

Madeleine Zimmer no tiene nada que añadir a lo que ha contado Catherine. Además la muerte de Paul pasa inmediatamente a un segundo plano. El policía quiere saber lo que Madeleine va a hacer del hijo que ella espera de Paul. Ella se conforma con decir: “Dudo, dudo”. No se sabrá más al respecto, ni sobre las circunstancias de la muerte de Paul ni si Madelein, elejirá, para el hijo que lleva, la vida o la muerte.

Godard y Maupassant sociólogos

Godard y Maupassant arrojan sobre sus contemporáneos una mirada de sociólogo. *La mujer de Paul y Masculino-Femenino* son dos obras de un marcado carácter documental sobre la realidad de la época.

Maupassant se dedica a describir con precisión las diversiones de los parisinos, los domingos, en los alrededores de Paris, a orillas del Sena, la moda de los bailes al aire libre y de los paseos en yola que tanto atraen a los hombres como a las mujeres, a los obreros, burgueses y soldados: unos llegan en simones, otros en carretas, algunos en familia, otros en grupos “dos a dos, o solitarios”. Todo ese pequeño mundo disfrutando bebiendo, comiendo, riendo y bailando el cancán.

Jean-Luc Godard rueda *Mausculino-Femenino* en Paris en 1965, justo antes de las elecciones presidenciales, con jóvenes actores (Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlene Jobert, Françoise Ardí. Brigitte Bardot y Antoine Bourseiller hacen una breve aparición). Fue la ocasión para él de interesarse por los “hijos de Marx y de la Coca Cola”, de sus preocupaciones en un periodo en el que, tras la guerra de Argelia, siguió la guerra de Vietnam. Algunos jóvenes están politizados y son militantes, los chicos sobre todo: Paul trabaja en una fábrica y refleja la condición de la clase obrera. Su colega Robert es obrero también, tiene responsabilidades sindicales, con un discurso de izquierdas, hace firmar peticiones en relación al “arresto de personalidades del mundo de las artes y de las letras en Brasil”. Los dos pegan carteles y multiplican las acciones en pro de la paz en Vietnam. Las chicas se interesan poco o nada por la política. Catherine se lo dice explícitamente a Robert. Elsa, la compañera de Madeleine, que acaba de ser elegida Miss 19 años, responde de mala gana a las preguntas de Paul como

encuestador en el L.F.O.P.: ella no sabe demasiado lo que quiere decir “socialismo” o “reaccionario”. La expresión “Frente Popular” no significa nada para ella. Su sueño es tener sus dos bachilleratos y un Morris Cooper.

Todos, chicos y chicas, hablan del amor, del sexo y están preocupados por los problemas de contracepción: los diferentes métodos de la época son evocados, la temperatura, el diafragma, la píldora recientemente puesta a la venta.

Esta juventud es la del periodo “yeyé”. Sobre ese punto, ficción y realidad se mezclan. Chantal Goya, que interpreta a Madeleine, trata de hacerse una carrera en el mundo de la canción: graba un single con la compañía discográfica R.C.A. En el estudio encuentra a Sylvie (Vartan por supuesto) que le ofrece su último disco dedicado. La muchacha que sale del gran coche americano en compañía de un oficial es François Ardí. En varias ocasiones, se oyen, en el bar, las canciones yeyé de la época que emanan de un *juke-box*:

“Déjame, te lo suplico. No soy para ti más que una amiga. Déjame continuar mi vida.”

O también:

“No creo más en tus promesas. Me has mentido demasiado. Me has hecho demasiado daño”

Esta película refleja muy bien la mentalidad de los jóvenes de los años 60. Fue efectivamente, como dice Godard, una investigación sobre la juventud de la época. No es casualidad que Paul hubiese encontrado trabajo como encuestador de la L.F.O.P., durante tres meses. Incluso se advierte enseguida que : “todas las preguntas que planteaba, a no importa que francés, traducían una ideológica que se correspondía con las costumbres actuales”. Citemos por ejemplo:

“¿Por qué se venden mal las aspiradoras?
¿Le gusta el queso en tubo?
¿Qué es un marco?
¿Sabe usted el hambre que hay en la India?
¿Qué es un comunista?
¿Por qué las mujeres de mala vida son más frías que las obreras?”

Se puede pues preguntar si la muerte de Paul no se debe más que de un accidente, o es debida únicamente a su decepción amorosa, o también si el contexto socio-político está allí por algo.

Conclusión

La cuestión de la adaptación cinematográfica recogida de la traducción intersemiótica de un cierto número de estructuras (cronológicas, relaciones espacio-temporales...). La fidelidad de una película a un texto literario se mide generalmente en términos de distancias: cuanto más se aleja de la obra, más se la califica de infiel. Lo específico de Godard, es, me parece, permanecer fiel en la distancia.. A propósito de *Prénom Carmen*, en otro trabajo, he tratado de mostrar que el film de Godard es, a pesar de las apariencias, mucho más fiel a Mérimée (e incluso a Bizet) que la película flamenca de Carlos Saura (*Carmen*) o el film-ópera de Francesco Rosi (*Carmen*) que se presenta como una reconstitución seria, realista, rodada en decorados naturales y

respetuosa con el libreto. Godard, modernizando el mito, permanece, en mi opinión, fiel a la idea de Carmen, respeta la trilogía pasión-celos-muerte. Respeta “completamente”, como lo dice el mismo “la historia de Merimee”, de lo que lo esencial es el amor loco, la rosa y los nombres. Respeta también el papel esencial de la música (“*Carmen* no existiría sin la música” (Godard 1985, p. 576) incluso si el aire de la “Habanera” no es citado más que dos veces y furtivamente y la película esté localizada bajo el signo de los Quatuors (9, 10, 14, 15 y 16) de Beethoven. El hecho de oír y sobre todo “de ver los que se oye” (Godard 1985, p. 576), en la ejecución del *Quatuor Prat* interpretando a Beethoven, no está en contradicción con la idea de Carmen, bien al contrario, puesto que ese nombre significa “el canto, el sonido de la voz o de los instrumentos” (Maingueneau 1984, p. 47)-

El principio es el mismo para *King Lear* (1097). En esa película además se encuentra la temática de *Je vous salue Marie* (1983), es decir la cuestión del origen que preocupa a Godard desde siempre. De la historia del rey Lear que tiene tres hijas, Godard, obsesionado por la dificultad, incluso la imposibilidad de crear o de procrear, invierte las cosas. Para él que no tiene hijas y que se interroga sobre la complejidad de las relaciones padre-hija, *King Lear* se convierte en “la historia de Dios, el padre y de su hija María”. De las tres hijas, él no se queda más que con una, Cordelia, y le da tres padres, tres criaturas: Norman Mailer, la star, Norman Mailer el padre y Jean-Luc Godard el que la pone en escena y al que se puede calificar de infiel muy fiel.

Bibliografía

GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

GODARD, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma et Editions de l’Etoile, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique, *Carmen: les racines d’un mythe*, Paris, Editions du sorbier, 1984.

MOURGUES (de), Nicole, “La reference définie unique dans le discours filmique”, in D.R.L.A.V., revista de lingüística n1 34-35, *Paroles inachevées*, Paris, 1986.

© Nicole de Mourgues. Etudes Normandes, revista publicada por la l’Association d’Etudes Normandes, n° 2, 1994

Traducción de José M. Ramos para <http://www.iesxunqueira1.com/maupassant>