

#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 periodos 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 Bazin¹, 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 intertextualidad² (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 transmedialidad³, 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 n° 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 Carmen⁴. 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 dinámica 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 autocrítica, si no se trata aquí también, en mi opinión, de un crítico auto-homenaje. Efectivamente, visitar 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 mitemas⁵ 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 “icónica” 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 parodiaría al mismo tiempo tanto el género policíaco como el cine mudo. También aparecerá ese Joseph en la obra posterior de Godard, *Je vous salue, 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, peque 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 naciera 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 sonidos⁶: 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 –cinematográfica⁷– 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 Rimbau (Rimbau, 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 prorumpido 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, homenajéandola. 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 trasluce 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): *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: 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), Hyppolite 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.

#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], 452°F. *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 es 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 metafictionals 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 textuales, 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 Josep 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 fictivals?

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 Rimbau (Rimbau, 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 morè new materials àt 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.

#01

METAFICTION
AND
INTERTEXTUALITY IN
PRÉNOM:
CARMEN
BY JEAN-LUC
GODARD

Carmen Pujante Segura
Master in “Literatura Comparada Europea”
Universidad de Murcia

Recommended citation || PUJANTE SEGURA, Carmen (2009): “Metafiction and intertextuality in *Prénom: Carmen* by Jean-Luc Godard” [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 1, 77-88, [Consulted on: dd/mm/yy], < <http://www.452f.com/issue1/la-metaficcion-e-intertextualidad-en-prenom-carmen-de-jean-luc-godard/> >.

Illustration || Caterina Cerdà Llompart

Translation || Laura Ins Piperno

Article || Received on: 23/04/2009 | Scientific Committee's suitability: 14/05/2009 | Published on: 01/07/2009

License || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.



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. Introduction

Nowadays, the cinema's communicating vessels, both with itself and with the rest of arts, while honouring its originally inter-artistic sap, seem to uncover themselves from a latent state, to be raised to their highest expressive level. So much so, that an author like Jean-Luc Godard has achieved to make this inter-artistic style a hallmark that is nothing but the mirror of a way of conceiving and making cinema. This sort of cinematographic philosophy that, as such, had to go beyond the expiration of the Nouvelle Vague, incites the French author to recurrently include metafiction and intertextuality in his films, spread out in numerous directions, as it happens in literature. One of his first and successful attempts has been especially pointed out, *Le Mépris* in 1963, although it is true he has never stopped turning to cinematographic reflexivity in works from other periods of his career, such as in *Prénom: Carmen*, 1983.

Although it received the *Leone d'Oro* that year, this film has gone unnoticed by both French and foreign criticism due to diverse questions. However, after the undertow of the French *new wave* in the sixties and after his *most* political period in the seventies, Godard continues experimenting with the cinema from the cinema, in the cinema and about the cinema during the eighties. Such experimentation is suitably served by the re-visitation of one of the artistic 'myths' that came from a literary genre, the *nouvelle: Carmen*, that *femme fatale* made literature by Mérimée in the 19th century, represents one of the most common hackneyed subjects not only in literature. Thus, that interartistic myth is used by the French director to his own advantage in this adaptation.

For that reason, the present analysis of *Prénom: Carmen* intends to be an example of the author's cinema throughout his career, and of his expressive resources, that of metafiction and that of intertextuality, unavoidable for his way of understanding cinema. On the one hand, Godard practices cinematographic reflexivity, that is, cinema from the cinema, which had a distinguished model in the aforementioned Nouvelle Vague and had its continuation. On the other hand, he also resorts to intertextuality, that is, cinema with or through cinema. For this film in particular, studies have been limited to superficial references in this sense; they usually move towards the study of the treatment sound and montage, for which he deserved recognition in the Venice Film Festival.

1. Cinema for the cinema, and cinema for literature: Godardian language

Jean-Luc Godard (Paris, 1930), not only thinks cinema but also feels it as a language according to the teachings of André Bazin¹, one of the masters of those taking part in the Nouvelle Vague. He has symbiotically theorized and practiced filmmaking through that same language: cinema. Godard suggests the cinema in the cinema, making metafiction at a thematic level a recurrent feature of style in his evolution, from the fifties until the present, as it is confirmed in *Prénom: Carmen* (1983), filmed and released just at the mid-point in his career. Moreover, he practices cinematographic reflexivity (cinema from the cinema) and intertextuality² (cinema with the cinema). But not only cinema is resorted to intertextually, but also in a necessarily broad Godardian sense, to other languages, other texts, such as literary ones. Those constitute the milestones illustrated here from *Prénom: Carmen*, emphasizing metafiction and intertextuality working simultaneously. As we know for a fact, in this film these resources cannot be understood separately, for their functionality is consciously and necessarily reciprocal.

Those three expressions, distinguished by Pérez Bowie, who also provided guidelines for them (2005), imply cinematographic metafiction in particular, a 'meta-filmicity' connected with transmediality³ by Cifre Wibrow (2005), according to the demands of the current context and with that inter-artistic essence put into practice by Godard. Praxis and theorizing, in symbiotic simultaneousness, correspond to what has been named and 'lived' as modernity or even postmodernity. One of its expressions would be trans-textuality, stated in exemplary fashion, in turn, by the author of the chosen work throughout his career. The *femme fatale* represented by Carmen continues living and occupying a privileged place in the pedestal of pan-European mythology: the myth has survived all the arts beyond the 19th and the 20th centuries in Europe. It also survived the attempts to demythologize the qualities it seems to personify, those granted to women; this stereotyped qualities have been reviewed in modern society and art with parodic and satiric emphases.

NOTAS

1 | "On the other hand, of course, cinema is also language", this is one of Bazin's key postulates (BAZIN, 1964, 16). Faced with this influence, "a theoretic base of considerable consistence is recognized –the so called *politique des auteurs* impelled by the *Cahiers du Cinéma* magazine with André Bazin's theoretic postulates as dogma–", continued, although in a dispersed way, as "symptom" of a tendency of French cinema itself (RAIMBAU, 2002: 26-27).

2 | We follow the first definition, Julia Kristeva's one: "The poetic meaning refers to different discursive meanings, in such a way that in the poetic statement other discourses are legible. Thus, a multiple textual space, whose elements are susceptible of being applied in a poetic text, is created around poetic meaning. We will name this space intertextual. From the intertextual point of view, the poetic statement is a subset of a bigger set, which is the space of the texts applied to our set." (KRISTEVA, 1978: 66) Thus, it all would link with Bazin's way of understanding language.

3 | "Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas" is the center of *Anthropos Magazine* nº 208. We emphasize and apply Patricia Cifre Wibrow's study, "Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos" (CIFRE WIBROW, 2005, 50-58) and José Antonio Pérez Bowie's one, "El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla" (PÉREZ BOWIE, 2005: 122.137). In spite of everything, more than presenting a typology of cinematographic metafiction adapted to a precise sole-criterion classification and terminology, such expert offers the labels followed in the present analysis to illustrate them with certain

1.1. Metafictions and intertextualities for another Godardian adaptation

If Godard likes to leave his personal stamp in all his works, in *Prénom: Carmen* it could not be different if we take into account that this film from 1983 is only one of the 77 that already in 2002 had resorted to the myth, character or motif of Carmen⁴. He gives expression to his stamp no less than with his own presence: Jean-Luc Godard appears as the almost homonymous Jean, uncle of the young and attractive main character, Carmen (Maruschka Detmers). He plays a slightly mad film director, also vengeful against the world that repudiates him. His niece turns to him in order to film a project she has, for which she needs his equipment and house. Although it is a supporting role and, hence, part of an accessory subplot that is dynamically and necessarily connected with the principal diegesis, that strategy will constitute one of the examples or types of cinema within cinema, that of metafiction at the thematic level.

Among those subtypes, in this work of Godard, those corresponding to the questioning of the spectator's universe would be absent, as well as the one for fiction in a second degree. Nevertheless, the metafictional strategies relating to the "mundo de detrás de la pantalla" and to the "disolución de la frontera entre la ficción marco y la ficción enmarcada" (as Pérez Bowie understands them, 2005: 123-125) are present in *Prénom: Carmen*. However, this last type could be considered a variation of that fiction in a second degree, already holder not only of a greater formal sophistication, but of its own function or functions, summed up in the analyzed work.

Indeed, this world necessarily and *actually* behind the screen (or behind the camera) gets to exist *fictitiously* in and in front of it, so, according to this first subtype of metafiction at the thematic level achieved by that work, "la trama del filme se sitúa en el mundo de la realización" (PÉREZ BOWIE, 2005: 123). We would have an example of it in one of the first sequences of the work, the one that causes the beginning of the main diegesis: Carmen's visit to her uncle Jean (Godard) in the insane asylum. But that fact does not only correspond to the motor of the plot of *Prénom: Carmen*, but to the starting point of other film, the one Carmen intends to shoot with the material and the equipment of that repudiated film director.

Likewise, the world of cinema is *thematized* in other sequences, as in that comprising the conversation in a café between uncle Jean and one of Carmen's fellows (a robbery- and cinematographic production-fellow) to deal with economic matters relating to her cinematographic project; or as in that in which several persons of the team rehearse (if not parody) the robbery and/or the robbery scene in the hotel room.

NOTAS

cinematographic examples, labels that we specify from the example chosen by Godard. Thus, we take this number of *Anthropos* into consideration both to present a state of the conceptual-terminology matter from a recent perspective and in our field and to do so about cinematographic examples, taking in, of course, the unquestionable critical landmarks, as *Genettes's theories in Palimpsests: literature in the second degree* (1989) or *Paratexts. Thresholds of interpretation*, (1997) would be, for the matter of narrative levels, that here we extend to cinema.

4 | They were counted up in a conference about cinematographic adaptations of *Carmen* that took place at the University of Newcastle, 2002, as Linda Hutcheon (HUTCHEON, 2006) refers to. We could add, for example, Vicente Aranda's contribution, *Carmen*, 2003, with Paz Vega.

This sequence, in addition to the burlesque attitude of those who are rehearsing it, performs a parodic function, which in fact is exercised by this film, for example, in relation to other cinematographic genres like the detective one.

In addition to a supposed generic subversion, the fact of showing the world behind the camera, according to Pérez Bowie, works as a tribute as well as self-criticism, and here it might as well be about, from my point of view, a critical self-tribute. Indeed, revisiting cinematographic genres as the detective one or the film noir, even if with a parodic attitude and strategy, implies reviving them in parallel. For want of a better way of putting this paradoxical example, the remythologizing operation carried out on Carmen throughout the 19th and 20th century brings about, not the extinction, but the promotion of her initial mythemes⁵ and also, simultaneously and symbiotically, her transmythification.

But the inclusion of cinema in *Prénom: Carmen* is also carried out through another language and other artistic worlds, that of quotations and that of self-quotations, Godard's admitted predilection: "Among the notes I take to use them in a film it is not difficult to find, if I like it, a Dostoyevsky quotation. Why not? If one has desires to say something, there is only one solution: to say it" (GODARD, 1971: 174). In this direction, he resorts to that "to be or not to be" of Shakespeare that in *Prénom: Carmen* certainly is a question; or to the simile of the female character with the "little Electra" that the uncle establishes with her niece (Shakespeare and Electra reappear in other works from different periods of Godard, too). But the musical intertextuality acquires a functional role within the story performed, and his prize in Venice was due to that. Indeed, the *leitmotiv* of Beethoven quartets comes to have narrative value—in a wide sense—and although Bizet's opera of 1875 is noted for its habanera, or precisely for it, it will only be whistled at twice in Godard's film.

But we can also hear *Ruby's Arm*, by Tom Waits, when Joseph sits on the TV set in the hotel room, as if defeated by Carmen. Likewise, other languages, other texts, are gathered. There are references to theatre in the film, like when one of Carmen's partners, when leaving the hotel hall, says: "Finis! Rideau!". There are references to painting as well, for example, when uncle Jean compares the yellow of the bathrobes with that of Van Gogh's painting; but not only with textual quotations, but with the "iconic" presence of paintings as backcloth of some interior sequences. However, the direction can be another one: Carmen was also brought into painting, among so many others, by another artist admired by Godard, Picasso, who even disguised himself as Carmen to be filmed by Man Ray.

NOTAS

5 | Concept typical of C. Lévi-Strauss' anthropological structuralism, from the following idea: "If we try to understand the existing relation among language, myth and music we could only do it using language as starting point [...]" (LÉVI-STRAUSS, 1990, 76). The *mytheme* would be nothing but the constant and minimum element of a myth that could be exchanged, reorganized, repeated, kept or modified in its positive or negative, masculine and feminine sign/ *seme*. This only is the place of the superficial review of the treatment of the myth of Carmen in the 20th century, stopping at Godard's cove; in spite of this, it would be extremely stimulating to study the metamorphosis or the transmythification on these grounds, in the relation myth-language-music, not only of this particular example.

And the cinematographic self-references could not be absent, like when Carmen calls Joseph “petit soldat”, alluding to another famous Godard film, *Petit soldat*, 1960. The male protagonist’s characterization is far from the stereotype of the handsome guard due to his redhead and his “soldier” suit, and even due to his clumsy gestures during the pursuit, which would parody the detective genre and silent films at the same time. This Joseph will also appear in the following work of Godard’s, *Je vous salue, Marie*. Godard’s — character— himself quotes Mao, an inspiration from the period of that *politically political* cinema he previously realized. But Carmen also talks contemptuously about an American film of which she quotes a part of the script, and uncle Jean has in his knees a book about Buster Keaton during that *rendez-vous* at the bar, in the same sequence in which he asserts to have directed a film with Marlene Dietrich and Beethoven, and in which he says to Carmen’s partner not to stand up because his “scene” has not finished yet.

The subtype of fiction in a second degree would only be achieved on these grounds, when Godard attends, as Carmen’s assistant and uncle, that is, as a character, to the shooting of the film she had proposed, precisely at the end of *Prénom: Carmen*, although the shooting of the supposed documentary does not take place. However, with that ending we can doubt, and we must do it, as (fictitious) spectators of the shooting of the film devised by Carmen: it is possible to think about a relative degree of insertion of the second degree of fiction, an insertion that would cause the parallelism and the coincidence of the culminating moments of the action of the first and the second degree... even though the latter never comes to exist.

The dissolution of the border between framework fiction and framed fiction could also be illustrated with another work of the French author, *Les carabineers*, 1963. This attempt to resort to such strategy, I believe, represents one of Godard’s discoveries in *Prénom: Carmen*, not only due to the display of sophistication and skill showed after an already long career, but due to his consideration in the light of what *a priori* would constitute an adaptation of the myth, in its literary origin, of the *femme fatale* brought to life by Carmen. However, the blur of both levels, indeed, will be nothing more than an attempt; here is that strategic potentiality.

Therefore, one of the moments of confusion between what seems to be the production and the recording of the film at the hotel hall is presented, from my point of view, by the interruption on the right of Christine, a member of Carmen’s team, focused in a medium shot with a gun in her hand. Spectators doubt they are watching that robbery, which is mentioned constantly since the beginning in order

to activate the horizon of expectations with premeditation (in view of this event of the plot in particular and in view of a cinematographic genre in general, detective films). But they doubt whether the robbery is real or fictitious, that is, whether it is “real” as it is happening in that first diegetic level, or whether it is “fictitious” as it would be in a second level, the one exactly meta-fictitious. Indeed, during that long final sequence we attend to a scene in which robbers and robbed are gather together, or what would be the same, supposed film makers and actors, among which, to greater confusion, some seem not to take the hint, in that scene, as if that robbery was nothing but a pretence, indeed.

That same puzzlement seizes spectators at the final moment, with that shot of Carmen face down, with a very weak light and on a red carpet. In the previous shot we could see Joseph and Carmen, one in front of the other, with her back to the camera and with his back to a mirror: although we hear a shot and we see how Carmen shrugs her shoulders, we never know if that shot was directed to her, nor even with to what we can glimpse at in the mirror, in which the fall of another person is lightly reflected. Another couple stresses the doubt, this one focused in close-up and in that dimly lit environment as well, the boss and a policeman, asking each other who the first in firing will be, if Carmen or Joseph. This are the same questions made by spectators and encouraging expectations. At the end, although that general view from head to toe allows us to see Carmen on the floor, we do not know if she is injured or not, and we will not know it because, precisely then, the film ends.

That splendid playing with the mirror in that scene in particular is not for free, just as in many others scenes of the film. Somehow, *it would thematize* or even *iconize* that attempt of *mise en abîme* or specular game masterly carried out by J. L. Godard. Thus, one of the possible aims searched by Godard would be achieved, through the inclusion of cinema in cinema in a second degree fading away: reality and fiction finally dissolve thanks to that game played by an active director, in and out fiction, requiring participative spectators as well, although they will finish confused. Did Joseph want to injure Carmen? Was it about a robbery or the filming of a robbery? From what moment could spectators be conscious of the blur of the fictional levels?

It is not a coincidence either that Godard, in charge of the montage of *Prénom: Carmen*, not of direction or adaptation of his script, decides to end the film in the crucial moment of confusion, at the dividing line. As film editor, he would only be present in the opening shot of the film, where the *Leone d'Oro* won in the Venice Festival for montage and sound quality is focused, as Godard's own voice-over comments. Somehow, including that comment, he is directing and

guiding a “reading” of the film and also the attention to an aspect, sound in cinematographic art, which could go unnoticed for that one who should not be just spectator. Indeed, the entire hearing spectrum in *Prénom: Carmen* is impeccable, even in order to pronounce that confusion, among shots and among diegetic levels, in a similar way as that crazy narrator-character in “modern” literature of the 19th century does it in the literary field, and to whom 20th century literature resorts so much. To that effect, it is not a coincidence either that the character of the homonymous director, uncle Jean, lacks mental sanity.

One of the ways to, not only think, but *activate* that self-reflexivity through the cinema’s own language is the violation of continuous and linear flow, narrative or realistic succession, so much discussed by cinema criticism since that criticism was born. Although in other cases the rupture is more clearly made, in *Prénom: Carmen* we can see a playing with that coherent theme that constitutes the principal diegesis. This ends up being a surprising game, precisely due to the rupture, not only with that necessary or logical or realistic linearity, but with the expectations of the genre or genres to which it seems to resort (to parody or honour).

This rupture takes place in that sequence including Carmen and Joseph’s conversation in her uncle’s kitchen at the seashore, in which she invites him to take part with a “role” in something that she will explain him later (it is possible to create from here certain anxiety on spectators with the recurrence of that enigma, so they have the same doubts as the male character). Therefore, she explains him what she intends to film: from an idea of Dillinger she saw in a comic, Carmen wants to “adapt” that story, about a bank robbery while a team, convincingly pretended to be shooting a film. But she wants to undertake the robbery, not the film. This allows Godard to play with intertextualities again, in this case with regard to another language in vogue, the one from comics.

Then, suddenly, a scene in which Joseph appears before the judge, defended by a lawyer for having committed his “crime” for love, and not for money; after this scene we come back to the shot where they both are in the kitchen, now with his back to the camera, in a medium shot through which he takes on a certain importance, as in so many other films when what it is intended to do is “as if” we were going into the character’s thoughts. In fact, the confusion produced by that swinging of scenes, repeated once more afterwards, becomes more pronounced due to the overlapping of sounds⁶: those of the courtroom when we are already seeing the scene at the kitchen, and the other way round, the conversation with Carmen when we already see the imagined scene (if it is not a prolepsis that would fill in some

NOTAS

6 | “Independently of the director of photography he works with, Godard’s last films have the same shade of blue that homogenizes them, and resort to some particularly significant frames. Images are exact but there is something more than them in his films: they are real symphonies. Pioneer in the use of live sound, Godard incorporates dialogues with environmental sounds and music on an equal basis with image, so a gesture can be answered with a sentence, but one look can have its correspondence with a musical chord”, the director himself explained it this way in the press conference after the screening of *Prénom: Carmen* in Venice, as Esteve Rimbau states (RIAMBAU, 2002, 102). The detailed study of the insertion and functionality of Beethoven’s quartet in *Prénom: Carmen* is realized by Liandrat-Guigues and Leutrat (1994), although it is true it is one of the most celebrated and analyzed aspects of this work.

following narrative empty not taken in continuity to the diegesis). All that destabilizes that “line” of realism or narrative transitivity provided until that moment by the film, and contributes to the progressive pronunciation of the doubts on spectators, as well as on Joseph.

Indeed, it is a modern strategy, both in cinema and literature as arts, if it is not rather a postmodern strategy. Indeed, “the meta-”, as intertextuality, seems to be established in signs or symptoms of what is known as postmodernity, despite there are constant doubts, if not suspicions, about this concept. The same lack of consensus that incurs in the designation and in the concept itself falls on the question of the –cinematographic⁷– adaptation and on that of postmodernity, which boasts of its eclecticism, of absorbing and recoding all traditions but none, of playing and ridiculing, of apologizing the absence of certainties and sense(s)... what seems to be something also typical of Godard himself and of a modernity understood in a wide sense. Thus, saving the prediction for himself, we will take Godard’s as symptoms of a vital, historic and critical state, that of the present time.

NOTAS

7 | In order to consider the adaptation of one text, a literary one in this case, another wide range of questions spreads out for the analysis, as suggested by Linda Hutcheon: what, who, why, how, where and when; questions to which she tries to give possible answers from some cinematographic adaptation of Carmen. Adducing the reasons of the survival of this myth and concluding in an opener way, Hutcheon adds and corroborates one of her proposals: “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 others (through mutation) to an environment survive: those of Carmen, Don Juan, Don Quijote, Robinson Crusoe, Dracula, Hamlet, and so on.”(HUTCHEON, 2006: 167). And in the conclusion, she will assert: “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” (idem, 173). We bring up Hitcheon’s study due to the link it establishes, precisely, with other questions treated here. The Nouvelle Vague would not only be a symptom of post-modernity, but the same phenomenon of the adaptation, about which Hutcheon states in the preface: “We postmoderns have clearly inherited this same habit, but we have even more new materials at our disposal.” (idem, p. XI). In turn, she is one of the defendants of the relation of this question with the one on

2. Conclusions

In the light of what has been elucidated, it can be confirmed that Godard's cinematographic work, whose chosen sample has been *Prénom: Carmen*, suitably reflects the state of the current matter: it not only makes evident the validity of the godardization of his cinema during the eighties with the effective recurrence to metafiction in the most diverse directions, but also gives clear proof of the critical situation of studios, whose latent state during those decades has burst into present time until it stands out, especially, in the connection of that "state" of (post)modernity with symptomatic but unstable concepts like transtextuality, self-reflexivity, meta-art or adaptation, as symptomatic as its own conceptual fluctuation.

The inclusion of cinema inside cinema, thematically and/or intertextually, does not only imply a re-reflection on a cinema that in this way is built as a world with a particular continuum, but also a reflection on cinema and its history, paying tribute to it. Therefore, the author's presence inside the story of *Prénom: Carmen* is not for free at all, as in other films, as it is not a coincidence either that he plays the role of a frustrated and crazy director who wants to take revenge on history with another story.

The game with the ambiguity of the madman figure shows and adapts likewise to the playing with the diegetic levels and, hence, with the interpretation itself of cinematographic work. This confusing game, together with the strategy of recurrence to transtextuality and metafilmicity, necessarily requires another player, the spectator that, at the (post)modern age, should only be experienced and on the alert, willing to feel the vast labyrinth of quotations and self-quotations, of images and mirrors.

adaptations, something shared by the authors themselves who arose from the Nouvelle Vague, like Rohmer and Truffaut. But she also defends the relation with intertextuality itself, which those cinematographic authors did not deny: A. Hitchcock, N. Ray, H. Hawks, F. Lang, Rossellini, R. Bresson, J. Tati, J. Becker, M. Ophüls, J. P. Melville, J. Cocteau... and A. Bazin.

Works Cited

- 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): *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: 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.

Filmography

From Suzanne Liandrat-Guigues and Jean-Louis Leutrat (1994)

Script and adaptation: Anne-Marie Miéville.

Pictures: Raoul Coutard (Eastmancolor).

Sound: François Musy.

Music: Beethoven, quartets 9, 10, 14, 15 and 16, recorded by Cuarteto Prat.

Song Ruby's Arms by Tom Waits.

Montage: Jean-Luc Godard and Suzanne Lang-Villar.

Camera: Jean Garcénot.

Costumes : Renée Renard.

Cast: Maruschka Detmers (Carmen), Jacques Bonnaffé (Joseph), Myriem Roussel (Claire), Christophe Odent (the boss), Jean-Luc Godard(uncle Jean), Hyppolite Girardot (Fred), Bertrand Liebert (guard), Alain Bastien-Thiry (Gran hotel servant [sic]), Jean-Pierre Mocky (the sick person shouting "Any French in here?").

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

Executive producer: Alain Sarde.

Awards: "Golden Lion" in the Venice Film Festival, 1983.

Length: 85 minutes.

#01

METAFIKZIOA

ETA

TEXTUARTEKOTASUNA

JEAN-LUC GODARD

PRÉNOM: CARMEN

FILMEAN

Carmen Pujante Segura

“Literatura Comparada Europea” Masterra

Universidad de Murcia

Aipatzeko gomendioa || PUJANTE SEGURA, Carmen (2009): “Metafikzioa eta testuartekotasuna Jean Luc Godarden *Prénom: Carmen* filmean” [artikulua linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 1, 77-88, [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/issue1/la-metaficcion-e-intertextualidad-en-prenom-carmen-de-jean-luc-godard/> >.

Ilustrazioa || Caterina Cerdà Llompарт

Itzulpena || Amaia Serrano

Artikulua || Jasota: 23/04/2009 | Komite zientifikoak onartuta: 14/05/2009 | Argitaratuta: 01/07/2009

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



Laburpena || J. L. Godard *Prénom: Carmen* (1983) pertsonaia legez aurkezten zaigu, ez soilik bere buruari edota zineari egindako omenaldi bezala: (honen genero, testu, antzezle eta abarrei) baizik eta bere bertsioaren aztarna uzteko, femme fatalearen hain ezaguna dugun mito moderno eta godardiarra. Intertestualitatearen eta metafikzioaren erabilera Godarden bide possible bakarra da zinearen eta artearen hizkuntza egin eta pentsatzeko, moldaketen aurreusteetatik haratago..

Hitzak || Godard | Merimée | *Carmen* | Mitoa | Intertextualitatea | Metafikzioa | Postmodernotasuna | Zine moldaketa.

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. Sarrera

Jatorrizko bere bizigarri interartistikoari esker, berekiko baita gainerako arteekiko ere zinematik dituen komunikazio-hodiak gaur egun ezkutuko egoeratik atera eta gaitasun adierazkorreneraino eramana izan dira. Hainbestearaino da hori horrela, ezen Jean-Luc Godard bezalako egile batek bere estilo-zigilu bihurtu duen, zinema egiteko eta pentsatzeko modu baten ispilu dena. Filosofia zinematografiko mota honek, berez Nouvelle Vagueren iraungipena gainditzea lortu zuenak, autore frantsesak bere zineman norabide ezberdinetarako metafikzioa eta testuartekotasuna erabiltzera bultzatzen du behin eta berriro, horien artean literatur eremuan gauzatutakoak. 1963an *Le Mépris* izenburuko bere lehen saioak izan zuen arrakasta nabarmendua izan da, baina bihurkaritasun zinematografikoari eusten jarraitu zion bere ibilbideko garai ezberdinetako beste lanetan ere, hala nola 1983ko *Prénom: Carmen* filmean.

Urte hartan Veneziako Jaialdian Urrezko Lehoia jaso zuen arren, arrazoi ezberdinak medio, pelikula hau, besteekin alderatuz, oharkabean iragan da kritikarien aurrean, horiek frantsesak, nahiz atzerritarrak izan. Dena dela, hirurogeiko frantziar olatu berriaren tirainarenostean eta hirurogeitahamarrekoberegarairik politikoenaren ondoren, Godardek zinemarekin, zinematik, zineman eta zinemari buruzko saiakuntza egiten jarraitzen du laurogeiko hamarkadan. Genero literario baten bidez, *nouvelle* edo nobela labur baten bidez hain zuzen, sortutako “mito” artistiko baten berreskurapena oso baliagarria izan zen saiakuntza-joera honetarako: Carmenek, XIX. ean Mériméek literaturara bihurturiko *femme fatale* hark, literaturan ez ezik, beste arteetan ere gehien ibilitako topikoetako bat irudikatzen du. Modu horretan, zuzendari frantsesak mito interartistiko hori bere alde jartzen du moldaketa honetan.

Horregatik, *Prénom: Carmen* filmaren azterketa honek zinema egilearen ibilbideko eredu izan nahi du, baita Godarden zinema ulertzeko ezinbesteko diren metafikzio eta testuartekotasunaren baliabide adierazgarrien eredu ere. Alde batetik, bihurkaritasun zinematografikoa burutzen du, hau da, zinema barrutik jorraturiko zinema, aipaturiko Nouvelle Vague hartan jarraipena izan zuen adierazgarri nabarmen bat eduki zuena eta, bestetik, testuartekotasuna, hots, zinema zinemarekin edo zinemaren bidez. Pelikula honetan ikerketak erreferentzia epidermikoetara mugatzen dira zentzu horretan, soinu eta muntaiaren trataerari buruzko erreferentziatar zedarritu ohi dira. Horri esker hain zuzen jaso zuen ospea filmak Veneziako Jaialdian.

1. Zinemagatiko zinema, literaturagatiko zinema: hizkera godardarra

Jean-Luc Godardek (Paris, 1930) Nouvelle Vagueko maisuetariko bat den André Bazinen¹ irakaspenekin bat datorren zinema hizkuntza gisa pentsatu eta sentitzean, eta zinema egiteko modu horri buruz teorizatu eta jardun du sinbiotikoki hizkuntza beraren bidez: zinemaren bidez. Zineman zinema aurkezten du, metafikzioa, gaiari dagokionez, bere garapeneko estilo bereizgarri errepikakor bihurtuz. Hori guztia ageri zaigu berrogeita hamarreko hamarkadatik egungo garaietaraino, ibilbide honen erdian filmatu eta estreinatua izandako *Prénom: Carmen* (1983) filmean ikusten den bezala. Horrez gain, bihurkaritasun zinematografikoa (zinema barruan jorraturiko zinema) eta testuartekotasuna² (zinema zinemaren osagarri) ere badarabiltza. Hala ere, ez du testuartekotasunerako zinemara soilik jotzen, baizik eta, Godardek per se duen zentzu zabal batean oinarrituz, beste hizkuntza edo testu batzuetara ere bai, literatur testuetara kasu. Horiek osatzen dituzte *Prénom: Carmenen* bidez hemen adibidetzat emandako mugarriak, indarra metafikzioan eta aldi berean testuartekotasunean jarriz, pelikula honetan ulertu daitekeen modu bakarra hori baita, bere funtzionaltasuna kontzientea eta bihurkaria izanik.

Egungo testuinguruko beharren eta Godardek martxan jarritako esentzia interartistikoaren arabera, Pérez Bowiek (2005), berak ezberdindutako eta araututako hiru jarraibideen bidez, bereziki metafikzio zinematografiakoa azaltzen du eta Cifre Wibrowk (2005) metafilmizidade hori transmedialitatearekin³ lotzen du. Praxiak eta teorizazioak, aldiberekotasun sinbiotikoan, modernitate edo baita postmodernitate deituriko eta “bizitutakoari” ere erantzuten diote. Azken honen adierazpenetako bat transtestualitatea da eta aukeratutako obraren egileak bere ibilbide osoan modu eredugarrian adierazten du hori. Izan ere Carmenen bidez irudikaturiko *femme fatale* horrek bizirik dirau, oraindik ere mitologia paneuroparraren gailurrean leku pribilegiatua mantenduz: mitoak amarru guztiak gainditu ditu are Europako XIX. eta XX. mendeetatik haratago, bai eta hark irudikatzen bide dituen emakumeei aitorturiko gaitasun aurrean eraikitako desmitifikazio saioetatik haratago ere. Ezaugarri horiek, estereotipatuak izanik, gizarteak eta arte modernoak berraztertu dituzte kutsu parodiko eta satiriko batez.

OHARRAK

1 | “On the other hand, of course, cinema is also a language”; hau da Bazinen postulatuetak baten giltzarria (Bazin, 1964: 16). Eragin horren aurrean, ezaguna da zinema frantsesaren joeraren “sintoma” gisa jarraipen barreiatua izan zuen “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–” (Riambau, 2002: 26-27).

2 | Lehen definizioari eutsiko diogu, Julia Kristevarenari: “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). Modu horretan, Bazinen hizkuntza ulertzeko moduarekin lotuko litzateke.

3 | Anthropos Aldizkariko 208. aleak “Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas” liburuari buruz dihardu. Patricia Cifre Wibrowren ikerketa nabarmendu eta erabili dugu, “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos” (Cifre Wibrow, 2005: 50-58), baita Jose Antonio Pérez Bowieren “El cine en, desde y sobre el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla” ere (Pérez Bowie, 2005: 122-137). Hala ere, irizpide bakarreko sailkapenari lotutako metafikzio zinematografikoaren tipologia edota terminologia

1.1. Beste egokitzapen godardar baterako metafikzio eta testuartekotasuna

Godarden obra bakoitzean bere kutsua nabari ohi da eta ez da arraroa *Prénom: Carmen* pelikulan ere hala izatea, batez ere kontuan hartuz 2002. urterako mitoaz, pertsonaiez edota Carmenen gaiaz⁴ baliaturiko 77 filmetako bat dela 1983.ean eginiko hau. Godardek bere arrastoa uzten du bere agerpenarekin berarekin: Jean-Luc Godard ia Jeanen homonimo gisa ageri da, Carmen (Maruschka Detmersen) izeneko gazte erakargarriaren zinema- zuzendari den osaba bezala, hau da, zoramen apur bat duen eta bera gaitzesten duen munduaren aurkako mendekua duen zuzendari legez. Harengana jotzen du ilobak, honek antolatutako egitasmo bat filmatzeko osabaren materiala eta etxea behar baititu. Bigarren mailako rola da eta, hortaz, argumentu osagarria. Dena dela, modu dinamikoan eta halabeharrez diegesi nagusiarekin lotutakoa da. Estrategia honek zinema barruko zinemaren adibide edo ereduren bat, maila tematikoan metaliteraturarena dena hain zuzen, osatuko luke.

Azpieredu horien artean J. L. Godarden obra honetan ez daude unibertsoari eta ikuslearen interpelazioari dagozkienak, ez eta bigarren mailako fikzioari dagokiona ere. Aitzitik, *Prénom: Carmen* pelikulan “zinemaren atzeko munduari” dagokion estrategia metafikzionala (Pérez Bowiek 2005: 123,125) agertzen da, baita “fikzioa den markoaren (fikzio zedarritzailearen) eta markodun fikzioaren (fikzio zedarrituaren) arteko mugaren desagerpenari” dagokiona ere, ez bada azken hau bigarren mailako fikzioaren aldaeratzat hartzen, sofistikazio formal handiago baten erakusgarri baino aztertutako obran zehazten diren funtzio edo funtzio propioen erakusgarri.

Zinemaren atzean (edo, nahi izanez gero, kamara atzean) halabeharrez eta benetan existitzen den munduak zineman eta horren aurrean bizitzea lortzen du, izan ere, obra horrek maila tematikoan betetzen duen metafikziorako lehenengo azpieredu horren arabera, “filmeko bilbea zuzendaritzaren munduan kokatzen da” (Pérez Bowie, 2005:123). Obra honen lehenengo sekuentzietariko bat izango litzateke horren lekuko, diegesi nagusiari hasiera ematen diona hain zuzen: Carmenek bere osaba Jeani (Godardi) zoroetxera egiten dion bisita. Nolanahi ere, gertaera horrek ez dio *Prénom: Carmen* bilbearn motorrari erantzuten, beste pelikula baten hasierako puntuari baizik, Carmenek zine zuzendari arbuatuaren material eta taldearekin filmatu nahi duen pelikularen hastapenari preseski.

OHARRAK

zehatz bat aurkeztu baino, ikerlari honek azterketa honetan adibide zinematografiko zehatzez ilustratzeko erabilitako etiketak, Godarden adibidearen bidez iruzkintzen ditugun etiketak, eskaintzen dizkigu. Modu honetan, Anthropol aldizkariaren zenbaki hau hartuko dugu aintzat, bai gure esparruan kontzeptu-terminologiari buruzko egoera aurkezten duelako orain gutxiko ikuspegi batetik, bai adibide zinematografikoei buruz aritzeagatik, hemen zinemara zabalduko maila narratiboei dagokienez eztabaidaezinak diren oinarritzko gertaera kritikoak bereganatuz, noski, besteak beste Genetten *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) edo *Nuevo discurso del relato* (1998) teoriak.

4 | 2002.ean Newcastle-eko Unibertsitatean izandako Carmen horren egokitzapen zinematografikoei buruzko hitzaldietan zenbatuak izan ziren, Linda Hutcheonek adierazten duen moduan (Hutcheon, 2006). Hauei 2003. ean Paz Vegak antzetariko Carmenen rolaren bidez Vicente Arandak eginiko ekarpena gehi diezaiekegu.

Zinemaren mundua beste sekuentzia batzuetan ere gai bihurtzen da, hala nola, osaba Jean eta Carmenen (lapurretako eta ekoizpen zinematografikoko) adiskide bat kafetegi batean bere proiektu zinematografikoari buruzko kontu ekonomikoez aritzen direnekoan baita taldeko lagun batzuek lapurreta edota hoteleko gelako lapurretaren eszena entseatzen (ala parodiatzen) dutenekoan ere. Azken honek, entseatzen ari direnen jarrera irrigarriaz gain, funtzio parodiko bat betetzen du, Godarden film honek genero zinematografiko batzuekiko, hala nola polizi-generoarekiko, betetzen duena hain zuzen.

Generoen nahita egindako subertsioaz gain, pantailaren atzeko mundua erakustek, Pérez Bowieren ustez, omenaldi eta autokritika egitea suposatzen du, ez bada ene ustez kasu honetan gertatzen dena egiten, hau da, auto-omenaldi kritiko bat. Zine beltza edo poliziakoa bezalako genero zinematografikoak berrikustek, estrategia eta jarrera parodiko baten ikuspuntutik egin arren, modu paralelo batean horiek suspertzea dakar, eta adibide paradoxiko honek balio beza XIX. eta XX. mendeetan zehar gertaturiko Carmen pertsonaiaren bermitifikazioak hastapeneko bere mitemak⁵ desagertarazi ez, baizik eta indartu dituela adierazteko, baina, aldi berean edo simbiotikoki, bere transmitifikazioa azaltzeko ere bai.

Baina *Prénom: Carmen* pelikulan zinema ageri da beste hizkuntza eta mundu artistikoen bidez ere, hots, aipu eta auto-aipamenen bidez. Godardek aitorturiko zaletasuna dugu hori: “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 vosa, sólo queda una solución: decirla” (Godard, 1971: 174). Norabide honetan Shakespeareren “izan edo ez izan” leloa jotzen da *Prénom: Carmen* pelikulan, bertan leloa eztabaidagai edo koska izanik. Pertsonaia femeninoa “Elektra txikiarekin” alderatzera jotzen da, osabak ilobarekin egiten duen konparaziora (Shakespeare eta Elektra Godarden garai ezberdinetan berragertzen dira). Musikaren testuartekotasunak, baina, aurkezten zaigun historian eginkizun funtzionala du eta horregatik lortu zuen Veneziako saria. Beethovenen kuartetoen *leitmotivak* balio narratiboa du –zentzu zabal batean– eta Bizeten 1875. eko operak duen habaneraren bidez ezaguna izan arren, edo agian horrexegatik beragatik, Godarden filmean bitan soilik txistukatzen da.

Tom Waitzen *Ruby's Arms* ere entzuten da, Joseph, Carmenek garaitua bailitzan, hoteleko telebista gainean dagoenean. Era beran beste hizkuntza batzuk, beste testu batzuk, ere badira. Antzerkiari egindako erreferentziak daude, hoteleko gelatik alde egin behar duen kide batek Carmeni “Finis! Rideau!” diotsonean bezalakoak. Margoari ere aipamenak egiten zaizkio, hala nola, Jean osabak

OHARRAK

5 | C. Lévi-Straussen e s t r u k t u r a l i s m o antropologikoaren berezko kontzeptua, ondorengo ideian oinarritua: “si intentamos comprender la relación existente entre lenguaje, mito y música sólo podremos lograrlo utilizando el lenguaje como punto de partida [...]” (Lévi-Strauss, 1990: 76). Mitema mito baten elementu iraunkor eta banaezina da, bere zeinu/ sema positibo edo negatiboa, maskulino edo femeninoa truka, berordena, errepika, manten edo alda dezakeena. Hau XX. mendeko Carmenen mitoaren azaleko trataera baten berrikusketa lekua besterik ez da, Godarden kalan geldituz; dena den, adibide zehatz honetara mugatu gabe, termino hauetan, mitohizkuntza-musikaren arteko erlazioan, metamorfosia edo transmitifikazioa aztertzea erakargarria litzateke oso.

bainu-baten horia Van Goghen pinturakoarekin alderatzen duenean; dena dela, adierazpenak aipu testualen bidez ez ezik, barruko sekuentzia batzuetako atze-oihalean diren koadro ikonikoen bidez ere egiten dira. Hala ere, norabidea beste bat ere izan daiteke: besteren artean, Godardek miresten zuen Picassok ere eraman zuen Carmen pinturara eta margolari hau Man Rayk filma zezan Carmenez mozarrotu ere egin zen.

Auto-erreferentzia zinematografikoek ere ezin zuten huts egin, Carmenek Josephi *Petit soldat* deitzen dionean bezala, Godarden 1960.eko *Petit soldat* pelikula entzutetsua aipatuz. Gizonezko protagonistaren karakterizazioa guardia dotorearen estereotipotik urruntzen da, ilegorriaren eta “soldadu” jantziaren bitartez, baita jazarpenean portaera baldarraren bidez ere, zine mutua zein genero poliziakoa parodiatzen ditu era berean. Godarden beranduagoko *Je vous salue*, Marie obran ere agertuko da Joseph. Godardek –edo bere pertsonaiak– Mao aipatzen du, lehenago egin zuen zinema *politikoki politikoaren* garaiko inspirazio iturri. Dena dela, Carmenek ere mespretxuz aipatzen du pelikula amerikar baten gidoi-zati bat, eta Jean osabak belaunetan Busten Keatoni buruzko liburu bat eusten du tabernako *rendez-vous* horren sekuentzian, non Marlene Dietrich eta Beethovenekin pelikula bat zuzendu duela baieztatzen duen eta Carmenen adiskideari, bere “eszena” amaitu ez denez, altxa ez dadila esaten dion.

Bigarren mailako fikzioaren azpi-eredua baldintza hauetan soilik beteko litzateke, Godard, Carmenen laguntzaile eta osaba gisa, hots, pertsonaia moduan, Carmenek proposaturiko *Prénom: Carmen* filmaren grabaziora bertaratzen denean, filmaren amaieran hain justu, nahiz eta ustezko dokumentalaren grabazioa egiten ez den. Honekin guztiarekin, amaiera horretan zalantza egin dezakegu, eta horretara beharturik gaude Carmenek pentsatutako filmaren grabazioko (fikziozko) ikusle garen heinean. Bigarren mailako fikzioaren nolabaiteko txertatzea badela pentsa genezake, lehen eta bigarren mailako ekintzen puntu gorenen paralelismoa eta aldiberekotasuna sortuko lukeen txertatzea preseski... nahiz eta hau ez den gauzatzen.

Fikzioa kokatzailea eta fikzio kokatuaren arteko mugen desagerpena egile frantsesaren beste obra batez ere (1963ko *Les carabiniers*) azal liteke. Aipaturiko estrategiaz baliatzearen imintzioak, ene ustez, *Prénom: Carmen* pelikulan Godarden aurkikuntzetako bat irudikatzen du, baina ez ibilbide zabal batean erakutsitako sofistikazio eta trebetasunagatik soilik, baizik eta Carmenengan haragiztatzen duen *femme fatale* delakoaz duen irudiagatik, zeina *a priori* jatorri literarioko mitoaren egokitzapenaren araberakoa litzatekeen. Dena den, bi mailen arteko lausotzea ez da izango, hain zuzen, imintzio

bat besterik; horra estrategi birtualtasun hori.

Horregatik guztiagatik, hoteleko egongelan lehenik produkzioa eta gero filmaren grabazioa dirudienaren arteko anabasaren une gorenetakoa bat Carmenen taldekide Christineren enkoadraketa eskuinaldetik bat-batean sartzeak dakarrela deritzot, plano ertain batean eskuan pistola bat duela fokatua. Une horretan ikusleak zalantza du ea lapurretaren aurrean den, zeina hasieratik etengabe aipatzen den itxaroen-aukerak berariaz sortzeko (bereziki bilbeko gertakari hartaz eta oro har genero zinematografiko batez, hots, polizia-zinemaz). Baina zalantza du ere ea lapurreta hori benetakoa den ala fikziozkoa, hots, ea “benetakoa” den lehen maila diegetikoan gertatzen ari delako edota “fikziozkoa” den bigarren maila baten txertatua izango litzatekeelako, metafikzio mailan zehazki. Hain zuzen ere, amaierako sekuentzia luze hartan beste behin paraleloki, dela enkoadraketa beraren barruan edo txandakatutako plano ezberdinetan, atrakatzailak eta atrakatuak edo ustezko filmatzaileak eta filmatuak elkartzen diren eszena baten aurrean suertatzen gara eta, nahasmena areagotuz, badirudi haietako batzuk eszena horretan ez balira bezala jokatzeko dutela, lapurreta hori, izan ere, simulazio bat besterik ez balitz bezala.

Zalantza hori bera dute ikusleek azken unean, argi oso ahulez eta alfonbra gorriaren gainean Carmen ahoz behera datzaneko lehen planoaz. Lehenagoko plano batean Joseph eta Carmen agertu dira, aurrez aurre, Carmen kamerari eta Joseph ispilu bati bizkar emanez: nahiz eta tiro hotsa entzun eta Carmen uzurtzen ikusten dugun, ez dugu jakiterik tiroak bera jo duen, ezta ispiluan doi-doi ikus dezakegunaren bidez ere, non benetan beste pertsona bat erortzen dela islatzen den, ahul bada ere. Zalantza hori gertuko plano batez eta ahultasun horrekin fokatutako beste bikote batek areagotzen du, nagusiak eta polizia batek osatutako bikotea, bere buruari Carmenek ala Josephek, lehen tiroa nork egingo ote galdetzen diotela, ikusleen galdera berberak eginez eta iguripenak handituz. Azkenean, goitik beherako panoramikoak Carmen lurrean dela ikusten uzten digun arren, ez dakigu ea zauritua den ala ez, eta ez dugu jakingo, une horretan bertan amaitzen baita pelikula.

Ispilu joko bikain hori ez da funsgabea eszena horretan bereziki, ez eta pelikulako beste hainbatetan ere. Nolabait, esan liteke *gai* edota are *ikono bihurtzen* duela J. L. Godardek maisutasunez egindako amildegiratze imintzio edo ispilu joko hori. Horrela Godardek bila zitzakeen helburuetako bat beteko litzateke, zinema zineman txertatzea bigarren maila lausotu batean: errealitatea eta fikzioa nahasi egiten dira zuzendari aktibo batek fikzioaren barnean eta kanpoan eginiko joko horregatik, ikusle parte-hartzaile bat ere eskatzen duena, nahasita amaituko badu ere. Josephek heriotza

eragin dio Carmeni? Lapurreta bat izan da ala lapurreta baten filmazioa? Zein unetatik aurrera konturatu ahal izan da ikuslea fikzio-mailen nahasteaz?

Ez da harrizkoa ere Godardek, *Prénom: Carmen* pelikularen muntaketaren ardura izanik, eta ez zuzentzearena edo gidaira egokitzearena, pelikula fikzio-mailen nahasmenduaren unerik gorenean amaitzea erabaki izana. Filmean bertan muntaketa-arduradun gisa lehen segundoetako planoan soilik egongo litzateke, non fokatzen den Veneziako Festibalean muntaketa eta soinu-kalitateagatik irabazitako Urrezko Lehoia, Godardek berak *off* ahotsean dioenez. Adierazpen hau gehitzean, nolabait, filmaren “irakurketa” bat zuzendu eta bideratzen du, baita arreta alderdi jakin batera ere, arte zinematografikoko soinura, ikusle huts izan behar ez lukeenarentzat oharkabean pasa litekeena. Izan ere, *Prénom: Carmenen* entzutezko espektro guztia biziki zaindua dago, baita planoen eta maila diegetikoen arteko nahasmen hori areagotzeko ere, XIX. mendeko literatura “modernoa” narratzaile-protagonista zoroak egiten duen modu antzekoan eta XX. mendeko literaturak hainbatetan baliaturikoa. Zentzu honetan ez da ustekabekoa zuzendariaren izen bera duen pertsonaia, Jean osaba, zentzugabe edo eroa izatea.

Zinemaren hizkuntza bidez auto-bihurkaritasun hori, ez pentsatzeko, baizik eta eragiteko modu bat korrante jarrai eta linealaren etendura da, narrazio jarraipena edo jarraipen errealistaren apurketa nahi bada, zinemaren kritikak bere sorreratik bertatik hainbestetan eztabaidatua. Beste kasu batzuetan bortxaketa hori nabarmenagoa den arren, *Prénom: Carmenen* diegesi nagusia osatzen duen koherentziaren hari eroalearekin eginiko jokoa ikus dezakegu. Joko honek harritu egiten gaitu, ez soilik beharrezkoa edo logikoa edo errealista den linealtasun horrekin apurtzeagatik, baizik eta (parodia edo omenaldirako) erabiltzen dituen genero edo generoek sortutako aukerekin hausteagatik.

Carmenek eta Josephek itsasertzeko bere osabaren etxeko sukaldean duten elkarrizketa biltzen duen sekuentzian, Carmenek Joseph beranduago azalduko dion “paper” bat antzeztera gonbidatzen duenean, goian aipatutako etendura gauzatzen da (enigma hori errepikatuz, ikuslearengan ezinegon bat sortzen da, pertsonaia maskulinoaren zalantza berberak izanik). Hasteko, filmatu nahi duena adierazten dio: komiki batean ikusitako Dillingerren ideia batetik abiatuta, Carmenek historia hori, hots, talde batek pelikula bat filmatzen ari delako plantak egiten dituen bitartean gertatzen den banku-lapurreta batean oinarrituriko historia, moldatu nahi du. Berak, ordea, lapurreta egin nahi du, ez pelikula. Horrek Godardi testuartekotasunarekin jolasteko bide ematen dio, kasu honetan

modako hizkuntza bat erabiliz, komikiarena.

Orduan, bat-batean, Joseph ageri den eszena bat txertatzen da, non abokatu batek “delitua” maitasunagatik, ez diruagatik, egin duela defendatzen duen epailearen aurrean; eszena honen ostean biek duten sukaldeko planora bueltatzen da, oraingoan Joseph bizkarra emanez, plano ertain batean, gizonezkoaren garondoak protagonismoa hartzen du, beste hainbat pelikuletan egiten den gisan pertsonaiaren pentsamenduetan barneratzen garela adierazteko. Izan ere, soinuen⁶ txertaketak ere behin eta berriz errepikatzen diren eszena horien aldaketak sorturiko anabasa azpimarratzen du. Horrela gertatzen da epaiketa aretoko soinuak entzuten ditugunean sukaldeko eszena ikusten ari garen bitartean, eta alderantziz edo irudikatutako eszena ikusten dugunean Carmenekin duen elkarrizketa azaltzen den unean (ez bada diegesira modu jarraian eramana ez den hutsune narratiboa osatuko lukeen prolepsi bat). Honek guztiak filmak ordura arte eskainitako iragankortasun narratiboa edo errealismoaren “ildoak” ezegonkortzen du eta arian-arian ikuslearengan zalantzak areagotzen laguntzen du, Josephi gertatzen zaio bezala.

Estrategia modernotzat hartzen da hau, bai zinema-artean baita literaturan ere, ez bada estrategia postmodernobat. Testuartekotasuna gisako “meta-“ hitzaz hasitako oro postmodernitate deritzonaren zeinu edo zantzu bihurtzen dela dirudi, nahiz eta kontzeptu honen inguruan zalantza eta susmo ugari dauden. Izen eta kontzeptuari buruzko adostasun falta hori moldaketa zinematografikoari⁷ eta postmodernitateari ere badagokie. Postmodernitate hori bere eklektizismoaz harrotzen da, tradizio guztiak, baina era berean bat ere ez, xurgatu eta berkodeitzen ditu, jolastu eta ironizatzen du, ziurtasun ezaren apologia egiten du, ... horiek guztiak Godarden beraren eta zentzu zabal batean ulertutako modernitatearen ezaugarri dirudite. Horrela, iragarpena geroko gordez, Godardenak egungo bizi-egoera historiko eta kritikoaren sintomatzat hartuko ditugu.

OHARRAK

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 encuadre 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”, eta horrela azaldu zuen zuzendariak berak *Prénom: Carmen* emanaldi baten ostean Venezian eginiko prentsaurrekoan, Esteve Rimbauk azaldu bezala (Rimbauk, 2002: 102). *Prénom: Carmen* dauden Beethovenen kuartetoen txertaketa eta funtzionaltasunaren ikerketa zehatza Liandrat-Guiges eta Leutrak egiten dute beren azterlanean (1994), Godarden obra honen alderdi goraiatu eta aztertuen inguruan arituz.

7 | Testu baten moldaketa egiteko, testu literario batena kasu honetan, galdera sorta bat zabaltzen da azterketaren aurrean, Linda Hutcheonek planteatzen duen gisan: zer, zein, zergatik, nola, nora eta noiz. Carmenen egokitzapen zinematografikoetatik abiatuz galdera hauek erantzuten saiatzen da bera. Mito honen biziraupena arrazoituz, eta modu zabalago batean ondorioztatuz, L. Hutcheonek bere proposamenetarikoa bat gehitu eta indartzen du: “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 others (through

2. Ondorioak

Azaldutakoaren harira, Godarden obra zinematografikoak, eta horien eredu hartutako *Prénom: Carmen*ek, egungo gaiaren egoera egoki islatzen duela baieztatu daiteke: ez du norabide ezberdinetan behin eta berriz erabilitako metafikzioaren bidez laurogeiko hamarkadako bere zinemaren godardaratzaren iraunaldia soilik nabarmentzen, baizik eta ikerketen egoera kritikoa ere agerian uzten du, zeinaren hamarkada horietako sortasun-fasea bat-batean piztu den, bereziki (post)modernitatearen “egoerak” kontzeptu sintomatiko baina ezegonkorak sortzean, besteak beste transtestualitatea, auto-bihurkaritasuna, meta-arte edo egokitzapena, baina hauek ere bere gorabehera kontzeptuala bezain sintomatikoak dira.

Testuartekotasunaren edota gaiaren bidez zinema zinemaren barruan txertatzeak *continuum* berezi bateko mundu gisa sortzen den zinemari buruzko gogoeta ez ezik, zinema eta bere historiari buruzko hausnarketa ere badakar, berau omenduz. Horregatik, ez da harrizkoa, beste pelikula batzuetan bezala, autorea *Prénom: Carmen*eko historian bertan topatzea, ez eta beste historia baten bidez historia mendekatu nahi duen zuzendari zapuztu eta zoroarena egitea ere.

Zoro irudiaren anbiguotasunarekin eginiko jokoak iradokitzen da eta era berean maila diegetikoekin eta, hortaz, obra zinematografikoaren interpretazioarekin berarekin eginiko jokora moldatzen da. Joko nahasgarri honek, transtestualitate eta metafilmizitatearen erabilerarekin bat, beste jokalaririk bat behar du derrigor: ikuslea, garai (post)modernoan trebea eta ernai den ikuslea, aipu eta auto-aiipamen, irudi eta ispilu ugarien labirintoa sentitzeko prest dena.

OHARRAK

mutation) to an environment survive: those of Carmen, Don Juan, Don Quijote, Robinson Crusoe, Dracula, Hamlet, and so on.”(Hutcheon, 2006: 167). Eta ondorioan zera baieztatuko du: “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). Hutcheonen ikerlana aipatzen dugu hemen aipaturiko beste gai batzuekin duen loturagatik. Izan ere, Nouvelle Vague ez litzateke postmodernitatearen sintoma bakarra izango, egokitzapenaren fenomeno bera baizik eta honi buruz Hutcheonek hitzaurrean zera adierazten du: “We postmoderns have clearly inherited this same habit, but we have even more new materials at our disposal.” (XI). Era berean, bera gai honen eta egokitzapen kontuen arteko loturaren defendatzaile sutsu dugu eta horrekin bat egiten dute Nouvelle Vagueko autoreek, Truffaut edo Rohmerrek kasu. Hala ere, testuartekotasunarekin duen harremana ere defendatzen du, autore zinematografiko hauek ukatzen ez dutena: A. Hitchcock, N. Ray, H. Hawks, F. Lang, Rossellini, R. Bresson, J. Tati, J. Becke, M. Ophüls, J. P. Melville, J. Cocteau...

Bibliografia

- 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): *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: 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

Suzanne Liandrat-Guigues eta Jean-Louis Leutratetik (1994) hartua da:

Guidoia eta moldaketa: Anne- Marie Miéville.

Irudiak: Raoul Coutard (Eastmancolor). Soinua: François Musy.

Musika: Beethoven, 9, 10, 14, 15 y 16 kuartetoak, Cuarteto Pratek grabatuak.

Tom Waitsek abestutako Ruby's Arms kanta.

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

Kamara: Jean Garcénot.

Jantziak: Renée Renard.

Antzezleak: Maruschka Detmers (Carmen), Jacques Bonnaffé (Joseph), Myriem Roussel (Claire), Christophe Odent (el jefe), Jean-Luc Godard (tío Jean), Hyppolite Girardot (Fred), Bertrand Liebert (guardia de corps), Alain Bastien-Thiry (Gran hotel-en zerbitzaria [sic]), Jean-Pierre Mocky ("¿Hay un francés en la sala?" oihu egiten duen gaixoa).

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

Produkzio ordezkaria: Alain Sarde.

Sariak: "León de Oro" Beneziko Festibalean, 1983.

Iraupena: 85 minutu.