



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:
Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón

SERIE
HOMENAJES

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón**
(coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2020

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO

Margarita Alfaro Amieiro
Antonio Ballesteros González
Antonio Barnés Vázquez
Jesús María Barraón
Esther Bautista Naranjo
Juan Antonio Belmonte Marín
Claude Benoit Morinière
Lourdes Carriedo López
Asunción Castro Díez
José Manuel Correoso Rodenas
Claude Duée
José María Fernández Cardo
Ángel Galdón Rodríguez
Tagirem Gallego García
Antonio García Martínez
Pedro Jesús Garrido Picazo
Marta Giné Janer
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno
Fátima Gutiérrez
Hans Christian Hagedorn
Juan Herrero Cecilia
Clara Janés
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González
Isabel López Cirugeda
Celia López González y Silvia Molina Plaza
José Manuel Losada
Juan Agustín Mancebo Roca
Elena E. Marcello
Ricardo Marín Ruiz
Rocío Martínez Prieto
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
José Antonio Millán Alba
Montserrat Morales Peco
Jean Muñoz
María Dolores Picazo
María Teresa Pisa Cañete
Francisco Javier del Prado Biezma
Ignacio Ramos Gay
Àngels Santa
Santos Sanz Villanueva
Alfredo Segura Tornero
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Amieiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Amieiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

Palabras para Juan Bravo	15
<i>Clara JANÉS</i>	
Prólogo	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
Tabula gratulatoria	35
I. Filología Francesa	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i>	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino)	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i>	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
II. Filología Hispánica	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i>	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
III. Filología Inglesa	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i>	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007)	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
IV. Otras perspectivas	493
Metáforas contemporáneas de Dios	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i>	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

MAUPASSANT EN *UNE FEMME COQUETTE* COMO ESENCIA DEL CINE DE GODARD

ALFREDO SEGURA TORNERO

Universidad de Castilla-La Mancha

http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.15

1. INTRODUCCIÓN

En febrero de 2017 saltó la noticia en todos los medios: *Une femme coquette* —el segundo cortometraje de Jean-Luc Godard— había reaparecido en la red como por arte de magia, sesenta y dos años después de su rodaje. Esta joya de nueve minutos de duración, inspirada en el cuento de Maupassant «Le Signe», se creía definitivamente perdida. El mundo entero se hizo eco del evento surgido en los EEUU, donde un internauta benefactor llamado David Heslin habría subido los poco más de nueve minutos de película a *YouTube*. Con anterioridad a su rodaje, Godard solo había filmado un cortometraje documental de dieciséis minutos titulado *Opération béton* que trataba sobre la construcción del pantano hidroeléctrico más alto del mundo. Este había gozado de un estreno en Francia, proyectado como era costumbre para los cortometrajes de la época como antesala de un largometraje, acompañando *Thé et sympathie* de Vicente Minnelli. La realización de *Une femme coquette* es, pues, la primera tentativa de hacer una obra de ficción de carácter narrativo inspirada en una obra literaria y el segundo de los cinco cortos que llevará a cabo antes de su primera película —*À bout de souffle*—, aclamada por la crítica como una de las obras maestras de la *Nouvelle Vague*. Muy poco se sabía hasta ahora de este corto; el propio Antoine Baecque, autor de la más completa biografía de Godard, lo creía definitivamente perdido y realizaba de forma escueta el siguiente comentario:

Assez désinvolte, personnelle, même intime, rapide, enlevée, perverse : la femme y est une proie pour l'homme qui la chasse, la paye, la consomme, mais elle est bien filmée, vive, aérienne. C'est elle qui fait de Godard dès son premier brouillon personnel, un artiste en germe (Baecque 2010: 45).

Godard, uno de los máximos exponentes de la *Nouvelle Vague*, el cineasta que ha huido siempre de los guiones, que ha hecho siempre gala de dejar improvisar a sus actores, que quizás más innovaciones técnicas y narrativas haya introducido en sus casi setenta años de carrera cinematográfica, se inspiró dos veces únicamente de un autor literario, Maupassant. Si bien en el corto *Une femme coquette* se podría decir que realiza, por primera y última vez, una transposición de un texto literario —«Le Signe»—; en *Masculin féminin* (1966), basado en ideas de «La femme de Paul» y «Le Signe», solo escoge la esencia quedando nada más al final que el nombre de los protagonistas como elemento reconocible.

Jean-Luc Godard es sinónimo de libertad creativa por excelencia, su forma de hacer es conocida fundamentalmente por el hecho de transgredir todos los géneros y las técnicas cinematográficas, aunque algo llamó su atención en la narrativa de Maupassant. El presente artículo ahonda en lo que el director de *Une femme coquette* encontró en «Le Signe» que conservaría a lo largo de su extensa carrera.

2. UNA OBRA GODARDIANA ATÍPICA

En diciembre de 1952 Godard está de vuelta de París tras colaborar en *Cahiers du cinéma*. Se instala de nuevo en Suiza donde encuentra un trabajo de telefonista en la empresa Grande-Dixence que construye un pantano. Se le ocurre la idea de realizar su primer corto sobre la construcción con el fin de ganar dinero y así abandonar el puesto de telefonista en alta montaña para dedicarse a hacer cine, con lo que siempre había soñado. Después de conseguir vender *Opération béton* a la empresa constructora se instala en Ginebra durante dos años, lo que le va a permitir estudiar las costumbres de la sociedad ginebrina. Al leer «Le Signe» de Maupassant piensa que coincide exactamente con su interés sociológico de las costumbres femeninas y burguesas de la ciudad donde vive.

El corto fue rodado en noviembre de 1955 —Godard tenía entonces 24 años— con una cámara de 16mm prestada. El rodaje tuvo lugar durante dos días principalmente en la isla Rousseau en Ginebra, según escribe Baecque: «Le film est tourné en deux jours, avec un caméra muette, monté dans la foulée, commenté para la voix de Maria Lysandre postsynchronisée» (Baecque 2010: 44). El guión lo firmaba el propio Godard. Corría asimismo la financiación a su cargo. La realización, en cambio, así como las imágenes y el montaje, los firmaba Godard bajo el seudónimo

alemán Hans Lucas, con el que firmaría sus críticas de cine en *Cahiers du cinéma* al año siguiente en París gracias a François Truffaut, quien lo introduce de nuevo como crítico en la revista (Thomas 2005: 264).

El filme fue interpretado por Maria Lysandre en el papel de Agnès, actriz a la que no se le verá nunca más en ninguna película, Roland Tolma como Tolmatchoff, y Carmen Mirando como la prostituta. El propio Jean-Luc Godard aparece como un transeúnte en el minuto cuatro con sus gafas negras en la nariz y un cigarrillo, personaje que cae bajo los encantos de la prostituta tras hacerle el signo de complicidad. Como hemos señalado antes, otro guiño que usará Godard será el de firmar la dirección como Hans Lucas, el seudónimo que él utilizará posteriormente en sus críticas de cine en París. La película se distribuyó a partir del 25 de abril de 1956, y durante dos semanas, como complemento de programa de *La Mort de Siegfried* de Fritz Lang, en la sala comercial Studio Parnasse en París (Thomas 2005: 257). No se volvió nunca más a comercializar y la única copia hasta ahora conocida parecía existir en la Cinémathèque de Lausanne, que solo se podía prestar con el previo consentimiento del realizador (Thomas 2005: 255). La música la toma prestada de Bach, como ya hiciera en *Opération béton*. En una entrevista en los *Cahiers du cinéma* en 1968 se le pregunta sobre la utilización de la música original en sus películas, a lo que responde: «Parce que je n'ai pas d'idées sur la musique, j'ai toujours commandé à peu près la même musique à des musiciens différents. Ils ont tous composé une musique à peu près pareille, et je leur ai toujours demandé en gros ce qui s'appelle de la musique de film». La música de Bach es a menudo utilizada en la filmografía de Godard para las escenas que ocurren temprano por la mañana, con un carácter más bien narrativo.

La historia de *Une femme coquette* cuenta la desgraciada aventura de una burguesa ginebrina felizmente casada que, queriendo imitar el gesto que hacía una prostituta a sus clientes desde su ventana para invitarlos a subir a su casa, se encuentra en un aprieto con un hombre al que le ha hecho el signo que usa la meretriz. El hombre la sigue hasta su casa, y aunque ella intenta por todos los medios convencerle de que se trata de un error, al final se ve obligada a ceder por miedo a que su marido llegue y ser acusada de adulterio. El film empieza con la mujer —Maria Lysandre— que escribe una carta a una amiga relatando lo ocurrido: «Tu me demandes si je suis heureuse depuis mon mariage. Oui, très. Mais là je suis très malheureuse: je viens de tromper mon mari, sans le faire exprès, avec un amant de passage. Voilà exactement ce qui c'est passé... ». A continuación seguirá la historia en voz en *off* con música de Bach.

3. LA ESENCIA DE MAUPASSANT EN GODARD

La literatura está omnipresente en la obra de Godard, los actores leen extractos o bien los libros aparecen con mucha frecuencia en las escenas, los aforismos y las citas se suceden sin aparente conexión. No obstante, Maupassant fue el único autor del que hizo una transposición en *Une femme coquette* y está presente de forma significativa, aunque diluido hasta ser apenas reconocible, en *Masculin féminin*, rodada en 1966 poco después de *Pierrot le fou* (1965). «La femme de Paul» y *Masculin féminin* comparten un fuerte carácter testimonial sobre la realidad de la época. Si Maupassant describe con gran detalle la forma de divertirse de la sociedad parisina, los domingos en el Sena, Godard lo hará solo unos tres años antes del mayo del 68 con los «hijos de Marx y de la Coca Cola»¹, de la Guerra de Vietnam o de Argelia. En ambas obras se refleja muy bien la mentalidad de los jóvenes y se vislumbra que el objetivo último es hacer un retrato social de los comportamientos de la juventud.

3.1. La ausencia de juicio moral

Los autores naturalistas del siglo XIX en Francia compartían un mismo método de observación de los comportamientos de los personajes en aras de explicar sus acciones por condicionamientos fisiológicos y sociales. No obstante, diferían fundamentalmente en el hecho de que en algunos la voz del narrador juzgaba dichos comportamientos desde el punto de vista moral, y en otros la voz del narrador no emitía juicio alguno. Así, por ejemplo, Zola —quien solía emitir opiniones moralizantes— pertenecía claramente al primer grupo, y Maupassant al segundo. De hecho, en los textos del gran pintor de *filles* de la época que fue Maupassant no aparece nunca la prostituta como una amenaza, más bien al contrario, como capaz de restablecer el orden de la rutina burguesa. Tampoco existe ninguna toma de posición por parte de los narradores, no se las juzga ni se las desprecia. No hay juicios de valor existentes a modo de Zola, no aparece ni un discurso de indignación ni moralizador, sino un fino distanciamiento de los personajes que a veces se entiende como juego irónico. El escritor se presenta más bien como un amigo de las mujeres por lo que, al contrario de otros escritores, podemos afirmar que posee una misoginia moderada. No trata a la prostituta como un ser aparte sino que le da íntegramente su papel de mujer, una mujer moderna en cierto sentido. Noëlle Benhamou defiende una idea que nos es muy querida y que compartimos completamente: «Maupassant a décrit les prostituées en homme du monde» (Benhamou 1997: 257). En «Le Signe», la baronesa Mme de Grangerie observa a la

¹ Frase del propio Godard incluida como intertítulo en la película: «Esta película pudo haberse llamado: *Los hijos de Marx y la Coca-Cola*» (Alonso Nieto 2018: 150).

prostituta como una mujer desenvuelta cuyo trabajo realiza con verdadera profesionalidad y gracia, sin un dictamen moral. Su voluntad de reproducir el gesto de llamada a los clientes no es más que un gesto coqueto sin mayor importancia. No es casual que esta idea que recorre la obra del escritor normando la hiciera suya el director franco-suizo, y es que, en efecto, las obras de Godard carecen de opiniones moralizantes. Este principio existe en toda su filmografía; Gilles Deleuze lo ejemplifica señalando que: «Bien, mais les idées, avoir une idée, ce n'est pas de l'idéologie, c'est de la pratique. Godard a une belle formule : pas une image juste, juste une image» (Deleuze 1976: 7). No pretende Godard mostrar imágenes justas, sino justo imágenes, porque su voluntad no es defender un punto de vista ideológico sobre las costumbres de la sociedad suiza sino más bien hacerse preguntas que se quedan sin respuesta. Su quehacer está en el devenir del presente como balbuceo de las ideas, o bien mostrar algo sencillo que va en contra de la opinión dominante.

3.2. La imposibilidad de la comunicación

Anne Marmot Raim en su célebre estudio sobre la comunicación no verbal en Maupassant señalaba una particularidad del autor normando: «Un écrivain songe rarement à donner au lecteur un compte-rendu précis des détails visuels et gestuels qui contrôlent le rythme du dialogue et il se borne le plus souvent à présenter simplement les paroles des personnages» (Marmot Raim 1986: 94). Sin embargo, en sus cuentos Maupassant plantea que el procedimiento habitual «consiste à indiquer le contenu du message plutôt que sa forme» (Marmot Raim 1986: 101), dejando el gesto en gran parte a «l'imagination et l'expérience du lecteur» (Marmot Raim 1986: 99). El gesto de la baronesa es interpretado por Roland Tolmatchoff —el hombre del banco que lee el periódico— como algo más que una coquetería al igual que los de la prostituta a sus clientes. Esto vendría a demostrar que ni la diferencia de clases ni la posición moral ocupada en la sociedad diferenciaría los mensajes, no siendo el emisor el responsable de su correcta descodificación sino que este papel lo tendría el receptor. Godard conservará este principio tanto en *Une femme coquette* como en toda su obra. El mensaje no sería portador de significado ni el hombre podría interpretarlo, de ahí que la comunicación humana sea imposible. Y lo es porque, como declara la protagonista en *Adieu au langage* (2014): «Je peux savoir ce qui pense quelqu'un d'autre mais pas ce que je pense» (minuto 57:00-57:03). La incapacidad de pensarse es humana, no animal, puesto que el animal tiene la capacidad de entrar en comunión con el mundo, cosa que le es ajena al hombre. De esta forma, si la lengua es deficiente lo es porque el hombre está ciego por su consciencia y es incapaz de

ver el mundo. En *Adieu au langage*, el perro es el único ser capaz de comunicar con los dos protagonistas y poder reconciliarlos. El perro es el animal que quiere más a su dueño que a sí mismo, lo que vendría a significar que la comunicación es imposible en el hombre. Viene a sugerir Godard que, si bien la comunicación es imposible y, por ende, el amor, habría una salida que todavía no ha explotado el hombre y sería la de entrar en comunión como se hace con un perro con el que no es posible comunicar. En esta comunión habría cabida para el amor. Nótese que el amor en Maupassant no se da, los burgueses mantienen una relación de estabilidad social con sus mujeres pero no las aman ni comunican con ellas verdaderamente. Las prostitutas son catalizadoras de la doble moral de la burguesía actuando como filtro afectivo y liberador de las pasiones no satisfechas en casa.

Por otra parte, el silencio desempeña la función que permite a Maupassant y a Godard la construcción de un punto de vista múltiple. De nuevo los dos autores buscan una idea parecida. El silencio no posee un sentido unívoco sino que, de forma implícita, ofrece un rango de posibilidades al personaje trazando los márgenes de una dimensión adicional con respecto a la verbalización, con el objetivo de conferir la ilusión realista a la que tiende. No funciona como la ausencia de una manifestación acústica sino como soporte de una tensión dialéctica entre lo dicho y lo no dicho. La dificultad en la interpretación no concierne exclusivamente a los personajes como emisores o receptores, el lector también se enfrenta a una representación de la realidad que admite más juicios y más puntos de vista, y esto permite una representación que es objetiva y subjetiva al mismo tiempo. De esta manera, la presencia del silencio aumenta el efecto de lo real sin cambiar la posición del narrador. Si se va un poco más allá se podría llegar a la conclusión de que Godard estaba interesado en que el mensaje es la ausencia de mensaje. ¿Pero acaso no milita Godard en contra de todo lo establecido en nuestra sociedad de consumo y capitalista como lo hiciera Maupassant contra la burguesía? Sin duda, en cada una de sus películas encontraremos mensajes sin aparente relación con la trama, una protesta obrera, un mensaje contra la guerra en Vietnam, en favor del Black Power, etc. El deseo de mostrar justo imágenes, y no imágenes justas, lo lleva a la búsqueda sin cesar de una hipotética comunicación entre mujeres y hombres como en *Masculin féminin*, entre la juventud de los años sesenta con su realidad social. Esa búsqueda se concreta en el intersticio, es decir, lo que existe entre una secuencia y otra como único elemento de valor y de unión entre las partes. Una imagen no explica otra, se rompen las normas de causalidad, consecuencia, finalidad, condición para dar paso a que la relación entre dos imágenes se establezca por la conjunción «y». Una imagen y otra imagen donde la «y» las une en pie de igualdad.

4. CONCLUSIÓN

Jean-Luc Godard empezó haciendo cine en Suiza, donde se interesó por el modo de vida de la sociedad ginebrina. Como fuente de inspiración, no es casual que bebiera del naturalismo de Maupassant, carente de juicio moral sobre las costumbres sociales, fiel retratista de una sociedad burguesa de doble moral. Para su primer corto de ficción eligió una novela corta del escritor normando, donde la comunicación no verbal juega una mala pasada a la protagonista. Sin lugar a dudas, en *Une femme coquette* encontramos elementos esenciales que acompañarán toda la obra del director franco-suizo, como la imposibilidad de la comunicación humana, el gusto de mostrar sin juzgar, la música clásica de Bach, su aparición como actor secundario, el rodaje al aire libre sin estudio. Lejos de adaptar a ningún autor literario, Godard hace suyas ideas de los novelistas que muestra con la voluntad de que el mensaje lo construya el espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO NIETO, Alejandro (2018): *La fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción de Jean-Luc Godard*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid (tesis doctoral), <<https://eprints.ucm.es/47873/1/T39987.pdf>> [consulta: 06/05/2019].
- BAECQUE, Antoine de (2010): *Godard: Biographie*, Grasset, París.
- BENHAMOU, Noëlle (1997): *Filles, prostituées et courtisanes dans l'œuvre de Guy de Maupassant. Représentation de l'amour vénal*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille.
- DELEUZE, Gilles (1976): «Trois questions sur *Six fois deux*», *Les Cahiers du cinéma*, n° 271, págs. 5-12.
- GODARD, Jean-Luc (1955): *Une femme coquette*, Actua-Films, Ginebra, <<https://www.youtube.com/watch?v=iXMJpJGiHmI>> [consulta: 22/05/2019].
- MARMOT RAIM, Anne (1986): *La communication non-verbale chez Maupassant*, Nizet, París.
- MAUPASSANT, Guy de (1974): *Contes et nouvelles* (vol. I), Gallimard, París.
- THOMAS, François (2005): «Les courts métrages des *Cahiers du cinéma*: seize variations sur l'amateurisme», en *Le court métrage français de 1945 à 1968: De l'âge d'or aux contrebandiers*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, págs. 245-267, <<https://books.openedition.org/pur/2134>> [consulta: 06/05/2019].

