

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



**HERMENÉUTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD:
DIÁLOGOS ENTRE ‘VIVRE SA VIE’ DE JEAN LUC
GODARD (1962) Y ‘LA PASSION DE JEANNE
D’ARC’ DE CARL THEODOR DREYER (1928)**

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciada en Comunicación

Adriana Lucía Rodríguez Bolaños
20133128

Asesor

Elder Cuevas

Lima – Perú

Enero 2020





**HERMENÉUTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD:
DIÁLOGOS ENTRE ‘*VIVRE SA VIE*’ DE JEAN LUC
GODARD (1962) Y ‘*LA PASSION DE JEANNE
D’ARC*’ DE CARL THEODOR DREYER (1928)**



A Luz y Mirko

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1: CUADRO 3.....	17
1.1 Desarrollo del argumento del filme	
1.2 Percepción taxonómica de los intertextos	
1.3 Desarrollo del intertexto ‘La passion de Jeanne d’Arc’ de Carl Theodor Dreyer (1928) en ‘Vivre sa vie’ de Jean Luc Godard (1962)	
CAPÍTULO 2: EL REFLEJO DE LA PASSION DE JEANNE D’ARC EN VIVRE SA VIE.....	35
2.1 La cámara	
2.2 La arquitectura	
CAPÍTULO 3: LA MÍMESIS ENTRE NANA Y JEANNE.....	43
3.1 La imitación de la realidad	
3.2 El primer plano	
3.3 La austeridad	
3.4 Elementos sustractivos	
CONCLUSIONES	61
REFERENCIAS	63
FILMOGRAFÍA	64
BIBLIOGRAFÍA.....	65

RESUMEN

El objeto de esta investigación es desarrollar la hermenéutica del diálogo intertextual de *'La passion de Jeanne d'Arc'* en *'Vivre sa vie'* de Jean Luc Godard (1962). Mediante una metodología que abarca desde el contexto histórico y conceptual de ambos filmes, atravesando por su taxonomía intertextual hasta realizar un análisis bajo el método de contrapunto entre el lenguaje audiovisual de ambos filmes. En primer lugar, se describe como se da este encuentro intertextual, se sopesa las referencias de *'La passion de Jeanne d'Arc'* a lo largo del filme de Jean Luc Godard y se evidencia cómo se da la mimesis entre la protagonista de *'La passion de Jeanne d'Arc'* con la de *'Vivre sa vie'*.

Y con esto, se lleva a cabo el despliegue del diálogo intertextual y su relación desde diferentes instancias tanto en el estudio del primer plano, iconográfico y de imagen femenina en sus dos protagónicos. Teniendo en cuenta la taxonomía de los intertextos entre sus principales hallazgos; se revela el simbolismo y ritmo contenido que se evidencia en ambos filmes y en la relación de estas protagonistas exponiendo dos modos de ser mujer; Jeanne que dialoga con lo sagrado y Nana que encuentra esta revelación en el cine sobrepasando su ser material. Jeanne que es mirada por Nana en *'La passion de Jeanne d'Arc'* y el público de *'Vivre sa vie'* que mira a Nana. Se podrán hacer infinitas re lecturas otorgándole una mirada significativa ponderando los ejes que el autor considere pertinentes.

Palabras clave: cine, nouvelle vague, autor, intertextualidad, iconografía, extrañamiento

INTRODUCCIÓN

'La gallina es un animal que se compone del exterior y del interior. Si se le quita el exterior, queda el interior, y cuando se le quita el interior, entonces se le ve el alma'.

'Vivre sa vie' de Jean Luc Godard (1962)

Los antecedentes y tesis encontrados para esta investigación vinculan el concepto de intertexto a referencias meramente literarias mas no abarcan el plano musical ni plástico, aún, cuando estas áreas son enunciados dotados de sentido comunicativo que no deberían ser pasados por alto. Por ende, la utilidad práctica de la presente investigación consiste en la identificación y relación de tales referencias que colaboran al total entendimiento del texto fílmico a cabalidad, ya que en el contexto actual no se potencia la instancia intertextual al momento de analizar un material audiovisual.

Y es que una película de hace mas de cincuenta años sigue siendo objeto de estudio para elaborar dicha hermenéutica. Dado que los análisis intertextuales no son tratados íntegramente, se considera pertinente elaborar una visión completa de la obra fílmica partiendo desde el encuentro intertextual de *'La passion de Jeanne d'Arc'* de Carl Theodor Dreyer (1928) en el largometraje *'Vivre sa vie'* de Jean Luc Godard (1962), con el objetivo de desmenuzar y articular las piezas que convergen a lo largo de tres capítulos siguientes.

El concepto de intertextualidad alude a la conexión que tiene un texto con otros ya sea implícita o explícitamente. De la mano de Mijaíl Bajtín y Gérard Genette se logrará desplegar las connotaciones de este término y mediante Robert Stam, vincularlo al rubro ícono cinematográfico. Mijaíl Bajtín reflexiona en *The dialogical principle* (1984) sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso puesto que textos y géneros literarios dialogan siempre entre sí. Él afirma que todo emisor ha sido antes receptor de otros muchos textos por lo que tiene en su memoria al momento

de producir el suyo. Por esto, este último texto se funda en otros anteriores con los cuales se conecta.

Mientras tanto, acorde a Gérard Genette, la intertextualidad es un tipo de transtextualidad, según afirma en su obra *Palimpsestos* (1989). Sin embargo, la transtextualidad o trascendencia textual lo define como todo lo que se pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.

A este nivel de correspondencia, Genette subdivide la valoración de *transtextualidad* en cinco tipos de relaciones que parten desde la intertextualidad, pasando por el paratexto, la metatextualidad, la hipertextualidad hasta el plano de la arquitectualidad.

La intertextualidad, hace referencia a tanto la practica tradicional de la cita, el plagio y a la alusión, él describe; el intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido' llegando a identificar la intertextualidad con la literalidad (p. 11).

Los conceptos de categorías de *intertextualidad* que figuran en *Palimpsestos* (1989) de Genette, G., & Prieto, C. F. son en primer lugar; la sub categoría de *paratexto*, que hace alusión a los títulos, prefacios, epílogos, advertencias, notas al margen, pie de paginas, finales, ilustraciones, fajas, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias autógrafas. En segundo lugar, la sub categoría de *metatextualidad* hace referencias a los comentarios presentados. En tercer lugar, la *hipertextualidad* al hipertexto que implica a todo texto aquel que es derivado de un texto previo. Y en cuarto lugar, la *architextualidad* que implica una articulación paratextual ya sean; títulos como en poesías, ensayos, subtítulos, indicaciones de novelas y relatos que acompañan el título en la cubierta del libro.

Con esto, todas las obras resultan ser hipertextuales y la intertextualidad no solo está limitada si no que converge con todas las áreas referenciales.

En el ámbito fílmico, esta intertextualidad llevada a cabo se refleja “en cada plano, cada secuencia, tiene sentido por sí sola, tiene vida propia, es un pedazo de vida con su fuerza particular e intransferible” (Arevalo, 1981, p. 13). Además de la provocación lingüística que resulta ser el

factor mas evidente en la obra de Godard. Su insolencia estética le ha llevado a prescindir del raccord correcto como lo denota Gubern (1974); “del tabú del salto del eje y le veremos utilizar los insertos de rótulos (como en el cine mudo), los plano flash, los collages ópticos y sonoros, las asincronías, los insertos de película negativa, etc.” (p. 20).

Sin embargo, desde su inicios, la sociedad se ha encargado de delimitar los estilos y variantes del arte. El cine, asimismo, no es la excepción y es desde este séptimo arte que se ha registrado la narrativa de quién se quiere dar a conocer. Por eso, la impresión de movimiento ha generado múltiples etapas y rasgos estéticos a lo largo de la historia del cine desde los hermanos Lumière en Francia (1895) hasta el sistema de Hollywood vigente.

Empero, no fue hasta que la industria cinematográfica americana se asentara con la llegada del sonido en 1930 y calara con el denominado *Star System* —el sistema de estrellas, la producción en masa y la venta de tickets por taquilla. La narrativa clásica aristotélica acompañaban los códigos establecidos por género audiovisual en las producciones que se llevaban a cabo.

En cuanto a la iconografía, esta palabra proviene del latín *iconographia* /*eikonografía*/ compuestas por los términos; /*eikón*/, que significa ‘imagen’ y /*gráfein*/ que connota ‘escritura’. Con esto, se puede comprender que la iconografía alude a la escritura de imágenes. Sin embargo, dicha palabra tiene diversas acepciones por lo que La Real Academia de la Lengua Española (Real Academia Española, 2014) ofrece las siguientes definiciones. En primer lugar, conjunto de imágenes, retratos o representaciones plásticas, especialmente de un mismo tema o con características comunes. En segundo lugar, representación o imagen de un personaje o de una realidad determinada. En tercer lugar, sistema de imágenes simbólicas. Como cuarta acepción, arte de la imagen o la representación plástica. Y como quinta definición, el estudio de las imágenes o representaciones plásticas en el arte.

Para los propósitos del tema a investigar se inclinará por la segunda acepción ya que engloba el concepto de representación, imágenes simbólicas de los personajes y de una realidad determinada sobre la cual se va a desarrollar la investigación a travez de la filiación intertextual para tratar el lenguaje fílmico.

La discusión teórica frente al análisis del cine ha llevado a cabo confrontaciones entre las teorías de dos intelectuales Metz y Deleuze sobre el entendimiento de la experiencia cinematográfica. Bajo la mirada de McGowan de cómo se pierde la mirada de lo real y no a lo imaginario como en Metz que alude al concepto del espectador y de la ensoñación de la pantalla como el lugar de las imágenes. Considerando este criterio, la analogía entre el cine y lenguaje, que sostiene Metz consiste en su naturaleza sintagmática común. Al pasar de una imagen a dos, el cine se convierte en lenguaje. Tanto el lenguaje como el cine producen discurso mediante operaciones paradigmáticas y sintagmáticas ya que el lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para formar frases; “el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar ‘sintagmas’, es decir, unidades de autonomía narrativa donde los elementos interactúan semánticamente” (Stam, Roché-Suárez 2001, p. 141). Con esto, la iconografía adquiere un papel fundamental en consideración al plano intertextual ya que desenvuelve una gama de imágenes en relación a los relatos construidos. Asimismo, las películas están compuestas por múltiples imágenes, a diferencia de la fotografía o de la pintura. Y debido a que el cine tiene su propio medio de expresión cinematográfica que van desde cámara, película, luces, vía de los travellings hasta estudios para grabar el sonido, tiene también, sus propios procedimientos audiovisuales. Por este motivo, como reconoce Gubern (1974) “no podemos separar el nacimiento del impresionismo pictórico del invento de la fotografía, ni la aparición de la pintura no-figurativa de los ramales post-impresionistas que le preceden. Ya que todo guarda relación y los planos tienden a convertirse en signos puros y luego en ideas” (p. 35).

Alexandre Astruc en su ensayo de 1948 publicó *‘El nacimiento de una nueva vanguardia: la camera-stylo’* afirmaba que el cine se estaba convirtiendo en un nuevo medio de expresión análogo a la pintura o la novela. Es desde esta instancia que los directores de la *Nouvelle Vague* desde la década de los 50’s mostraron especial predilección por usar la cámara a modo de lapicero y el filme como resultado semejante al de un escrito.

No obstante, los filmes de este tiempo mezclan las características de reportaje, ensayo, relato, ficción y experimento, por lo que el cine logra adquirir un estatus artístico.

“Tomando sus ideas de Lessing, Wagner y los futuristas, Riccioto Canudo, en su manifiesto de 1911 ‘El nacimiento de un sexto arte’, predijo que el cine absorbería las tres artes espaciales

(arquitectura, escultura y pintura) y las tres artes temporales (poesía, música y danza), transformándolas en una forma sintética de teatro denominada «*arte plástico en movimiento*» (Abel, 1988, vol 1. Págs. 58-66)

Teniendo en cuenta que el autorretrato y la autobiografía se sumergen en la concepción del arte como medio transparente de comunicación, ambos trastocan el concepto de mimesis, idea que alude a la imitación de lo natural. Ellos rompen abismalmente con las normas y convenciones literarias y artísticas establecidas. Las obras que se inscriben en esta tendencia conceptual, narratológica y estética para la puesta en escena de historias familiares y personales se destacan en la escena audiovisual contemporánea por la autorreferencialidad narrativa y por la experimentación formal de los medios y soportes audiovisuales.

Debido a que todo film es el resultado de lo que la sociedad produce, lo social desempeña un rol predominante. Nace, con ello, la *Nouvelle Vague* (1950), corriente francesa que hace crítica frente a lo establecido, y cuya máxima aspiración es la libertad de expresión y técnica. Los aportes culturales son reflejados en la cinemática y en particular, la de Jean Luc Godard puesto que los temas recurrentes en sus obras aluden a la traición, prostitución moral e inautenticidad. De la mano de Roman Gubern (1974) se puede afirmar entonces que “un fusil es una idea práctica y una idea es un fusil teórico. Un film es un fusil teórico y un fusil es un film practico” (p. 22).

La continuidad de la ruptura se lleva a cabo con la novedad del cine de autor dado que dio paso a que directores de estudio se conviertan en autores. En Francia, esta política, formaba parte de una estrategia que pretendía facilitar un nuevo modo de hacer películas. Esta tendencia fue simultáneamente la inspiración e instrumento estratégico de los cineastas de la *Nouvelle Vague*, quienes la emplearon para abrirse camino en el panorama de un cine conservador. Es desde ese momento que las novedades tecnológicas e intertextuales tanto en la crítica cinematográfica como en las filosóficas influyeron hacia una mayor autonomía de escritura en el cine.

Directores-críticos como Godard atacaron al sistema establecido, a sus rígidas jerarquías de producción, a sus preferencias por el rodaje en estudio y a sus convencionales procedimientos narrativos. También reivindicaron los derechos del director frente al productor. Con esto, el cine

renació para estar plenamente vigente gracias al culto de autor y se dejó de lado al estructuralismo que se centraba en las relaciones inmanentes constitutivas del lenguaje y de todo sistema discursivo tal como asevera Stam y Roché-Suárez (2001) “Rasgo común a casi todas las variantes del estructuralismo y la semiótica era el énfasis en las reglas y convenciones subyacentes al lenguaje, cuya importancia se entendía mayor que la de las configuraciones superficiales del intercambio del habla” (p. 130).

Habría que decir también que las soluciones expresivas nacieron de la carencia de medios y es a partir de Godard que se hablará de la *‘muerte del raccord’* debido a sus principios de discontinuidad, cambios de ritmo, rupturas de tono, cine arte y la inverosimilitud fílmica tales como; la hipercontinuidad, escala, composición de planos, inserción de rótulos, manejo de dirección de actores, efectos sonoros, citas y homenajes.

Tal como sostiene Arevalo en su publicación de 1981, “Antonioni hacia películas sobre incomunicación, Godard se encuentra con ella como barrera o amenaza, posibilidad o misterio. Bergman hacia películas sobre la desesperación, Godard hace películas desesperadas. Bergman especulaba desde una tribuna o cátedra sobre el silencio, Godard decidió repentinamente callar” (p.37).

Indiscutiblemente, lo que Godard revolucionó fue el principio de montaje excesivamente apegado a la continuidad; al prescindir de ciertos pasos de la narración, conquistó el tiempo necesario para tratar más a fondo otros puntos del relato, logrando así una mayor libertad, que fue sin lugar a dudas, su principal aportación técnica.

Con respecto a lo que quiso demostrar este cineasta, además, es la instancia de hacer frente a lo arbitrario e insuficiente las clasificaciones ortodoxas sobre los que creían en la imagen y técnicas de rapidez, rodaje y austeridad, voluntad, desvinculo entre la puesta en escena e improvisación documental, la inseparabilidad entre la actitud artística y los métodos materiales, la estructura anti novelesca, el inverosímil fílmico y el efecto de extrañamiento brechtiano en el que radica la comprensión de su estética.

El rechazo de la *Nouvelle Vague* por los cánones del cine tradicional y del *cinéma de qualité* francés fue notorio. El tipo de interpretación sin artificialidad y el naturalismo combinado con un amplísimo conocimiento artístico para componer con referencias pictóricas o literarias a modo de homenajes y críticas políticas hizo de que esta denominación fuera catalogada como un periodo inigualable en la historia del cine.

Y es así como lo manifiesta Gubern (1974) “contemplar el caos del mundo en Godard y explicar el mundo en Brecht” (p. 27) están íntimamente ligados. Es por esto, que es válido afirmar que existe un antes y un después de Godard puesto que descompone la comunicación y añade significados diferentes.

El extrañamiento o distanciamiento brechtiano pretende que el espectador adquiera perspectiva sobre los sucesos narrados. Estos no necesariamente deben de acontecer en la escena ya que de este modo el espectador sea capaz de desarrollar una opinión propia, crítica, racional e implicada con la realidad social a la que pertenece.

La crítica brechtiana hizo frente al realismo tradicional ya que mientras este último se encuentra basado en ser una narración uniformada y coherente. La teoría brechtiana demostraba la compatibilidad entre la reflexividad como estrategia estética y el realismo como aspiración. Este juicio, se centraba en las convenciones omitidas del teatro naturalista, pero no con el objetivo de alcanzar una representación fiel.

Estas distinciones influyeron no solo en los teóricos del cine sino en innumerables cineastas de todo el mundo incluyendo a Godard. Brecht distinguía entre el realismo que ‘desvelaba la red causal de la sociedad’, un objetivo realizable dentro de una estética reflexiva y moderna y el realismo como conjunto de convenciones históricamente determinadas.

Los objetivos generales de Brecht que figuran en *Teorías del cine: una introducción* (2001) Stam, R., & Roché-Suárez, C, son; primero, la creación de un espectador activo. Segundo, el rechazo del voyeurismo y de la ‘convención de la cuarta pared’. Tercero, la noción del llegar a ser más que el

ser popular, esto es, la transformación del deseo espectadorial y no su satisfacción. Cuarto, el rechazo de la dicotomía entretenimiento-educación, dicotomía que da por sentado que el entretenimiento es inútil y que la educación no ofrece placer seguro. Quinto, la crítica a los abusos de la empatía y el *pathos*. Sexto, el rechazo de una estética totalizadora en la que todas las ‘pistas’ se presten a potenciar un sentimiento único y abrumador. Séptimo, la crítica del esquema conformado por; ‘Destino, Fascinación y Catarsis’ típico de la tragedia aristotélica, en favor de la representación de gente corriente que crea su propia historia. Octavo, el arte como llamada a la acción, en la que se lleve al espectador no a contemplar el mundo sino a cambiarlo. Noveno, el personaje como contradicción, como escenario en el que se encarnan las contradicciones sociales. Décimo, la inminencia del significado, donde el espectador debe elucidar el significado del juego de voces contradictorias del texto. Onceavo, la división del público en función de su clase. Doceavo, la transformación de las relaciones de producción, es decir la crítica no solo del sistema en general sino de los aparatos que producen y distribuyen la cultura. Treceavo, la visualización de la red causal en espectáculos que sean realistas no estilísticamente sino en términos de representación social. Catorceavo, efectos de alienación, que desinfectan al espectador y ‘extrañen’ el mundo social en el que vive, liberando a los fenómenos socialmente condicionados del ‘sello e familiaridad’ y revelando que no son, simplemente, ‘naturales’. Finalmente, el entretenimiento, el teatro entendido como arte crítico y a la vez divertido, análogo en ciertos aspectos a los placeres del deporte o del circo.

Y en este sentido, ‘*Vivre sa Vie*’ cumple con los objetivos generales de Brecht desde que crea un espectador activo cuando el protagonista interactúa y mira a la cámara rompiendo así la ‘convención de la cuarta pared’. A su vez, se evidencia el anhelo de transformación en tanto intelecto como del alma. Rechaza la dicotomía entretenimiento-educación. Genera una estética distinta a la época y rompe esquemas desde que presenta a los personajes del filme como espaldas y siluetas. Asimismo, no sigue las típicas etapas de la tragedia aristotélica de ‘Destino, Fascinación y Catarsis’. Más aun de que la narratividad del filme realizada en cuadros y no en capítulos converge en una crónica visual. Aparte de ello, la protagonista es un claro ejemplo de encarnación de contradicciones sociales y de lo que representa la instancia de ser mujer.

Desde su primera película policial moderna en *'À bout de souffle'* (1960) hasta el compendio de homenajes a modo de citas en su más reciente filme; *'Livre d'image'* (2018) Godard evidencia el poder que le otorga la intertextualidad al ser uno de los cineastas más relevantes que trabaja con esta instancia. Comprendiendo por esto, el citado de imágenes, canciones y palabras que no precisamente se encuentran en un entrecorrido tácito en ámbito cinematográfico.

Es por ello que resulta importante aludir la instancia intertextual en sus filmes, dado que las películas de Godard son valiosas en este nivel expresivo tanto que permite al espectador como al apasionado del cine cruzar las barreras de los textos al identificar las referencias que conversan entre ellas. En ese sentido, la trascendencia de desarrollar una hermenéutica del diálogo intertextual en la presencia de dos textos tanto en *'La passion de Jeanne d'Arc'* como en el filme *'Vivre sa vie'* de Jean Luc Godard (1962) es revisar en *'Vivre sa vie'* hasta dónde llega el entramado intertextual con *'La passion de Jeanne d'Arc'* de Carl Theodor Dreyer (1928). Cuyos objetivos específicos tiene; describir cómo se da el encuentro intertextual de *'La passion de Jeanne d'Arc'* en *'Vivre sa vie'* de Jean Luc Godard (1962), sopesar las referencias de *'La passion de Jeanne d'Arc'* a lo largo del filme de Jean Luc Godard y evidenciar cómo se da la mimesis entre la protagonista de *'La passion de Jeanne d'Arc'* con la de *'Vivre sa vie'*.

Godard es el último sobreviviente del listado de realizadores de la *Nouvelle Vague* y por ello considero inevitable, mediante una posición activa frente al filme, con la actividad lúdica entre el autor-espectador sopesar el texto fílmico en este campo poco explorado.

Por esto, cabe afirmar que se puede construir una nueva forma de argumentación mediante la correlación dentro de la narrativa audiovisual de *'Vivre sa vie'* de Jean Luc Godard (1962) a partir de *'La passion de Jeanne d'Arc'* de Carl Theodor Dreyer (1928).

De esta manera, se dará paso a la hermenéutica del diálogo argumentativo y taxonómico de tales intertextos comprendiendo el de *'La passion de Jeanne d'Arc'* de Carl Theodor Dreyer (1928) desde el cuadro tres reflejado iconográficamente a lo largo del filme a estudiar.

El método de análisis intertextual se llevará a cabo en primera instancia, mediante la identificación de intertextos y taxonomía. Con esto, la descripción de intertextos perceptibles en el filme de 'Vivre sa vie'. En segundo lugar, el desarrollo del intertexto 'La passion de Jeanne d'Arc' presente en tercer cuadro del largometraje a estudiar; 'Vivre sa vie'. Aludiendo así a la instancia en el que ambos personajes protagónicos interactúan mediante el rol de espectador. En este punto será necesario involucrar el lenguaje audiovisual para una mejor hermenéutica.

En tercer lugar, el desglose de los intertextos iconográficos en tanto cámara, montaje y dirección de arte mediante una lectura a modo de contrapunto entre ambos filmes. Y finalmente, exponer la mimesis entre las dos protagonistas a través del estudio del rostro cinematográfico en los primeros planos hasta la austeridad visual con el propósito de responder a los objetivos propuestos.

En la lógica de la metodología del análisis es necesario hacer una salvedad entre lo que se va a denominar homenaje o vinculaciones y código intertextual. Por homenaje se aludirá a las referencias que no significan interacciones mientras que se llamará intertextualidad a aquellos códigos con lo que las tramas se cosen y generan una nueva forma de significación. Por esta razón, se tomará las dos entidades del film que se miran puesto que permite el entramado de un nuevo desarrollo argumentativo permitiendo entender un efecto de sentido diferente.

Esta investigación trata sobre la comunicación presente entre ambos filmes y la relevancia intertextual en el lenguaje cinematográfico pero ante todo sobre la condición multidisciplinar enriquecedora que tiene el cine, el séptimo arte que engloba a sus otras seis y más.

CAPÍTULO 1: CUADRO TRES

Este primer capítulo tiene como objetivo desarrollar el intertexto del Tercer Cuadro de *'Vivre sa vie'* (1962) atravesando el desglose taxonómico intertextual del largometraje para llegar al encuentro con *'La passion de Jeanne d'Arc'* de Carl Theodor Dreyer (1928) desmenuzando las similitudes y referencias en tanto argumentación como realización con la finalidad de comprender su vinculación con el texto a estudiar.

1. 1 Desglose taxonómico

1.1.1 Desarrollo del argumento del filme

'Vivre sa vie' (1962) de Jean Luc Godard es un filme que se desarrolla en doce cuadros. Este narra la vida de Nana, una joven que abandona a su hijo y esposo por querer ser actriz de cine. Ella trabaja en una tienda de música pero no le genera ingresos suficientes por lo que no puede pagar el alquiler de su casa. Por esto, ella se ve en la necesidad de iniciarse en el mundo de la prostitución hasta hacerse una profesional en el rubro. Al cabo de un tiempo, Nana se enamora y decide salir de ese ámbito pero el día que se lo va a revelar a su proxeneta Raoul. Él la vende a otra banda y ella muere en el altercado de tiroteo de estas.

1.1.2 Percepción taxonómica de los intertextos

A lo largo del filme, Jean Luc Godard hace uso de innumerables intertextos. Aquí se enlistará los más explícitos y predominantes siguiendo la estructura de doce cuadros en el que se presenta la narración.

Créditos de apertura:	Michel Legrand (00:00:31) Montaigne (00:02:41)
CUADRO 1: Un bar – Nana quiere abandonar a Paul – El pin-ball	Tienda de discos en <i>Pathé Marconi</i> (00:09:41)
CUADRO 2: Casa de discos – 2000 francos – Nana vive su vida	Judy Garland (00:09:50) Rafael Romero (00:10:00)
CUADRO 3: La portera – Paul – La pasión de Juana de Arco – Un periodista	<i>La pasión de Juana de Arco</i> (1927) de Carl Th. Dreyer (00:14:34) Antonin Artaud (00:14:40)
CUADRO 4: La policía – Interrogatorio Nana	-
CUADRO 5: Los bulevares exteriores – El primer hombre – El cuarto	<i>Espartaco</i> (1960) de Kubrick (00:24:41)
CUADRO 6: Encuentro con Yvette – Café de las afueras – Raoul – Ametrallamiento	-

<p>CUADRO 7: La carta – Aún Raoul – Los campos Elíseos</p>	<p><i>La prostitution</i> de Marcel Sacotte (00:37:15) Eddie Constantine (00:44:37)</p>
<p>CUADRO 8: Tardes – Dinero – Lavabos – Placer – Hoteles</p>	<p><i>La prostitution</i> de Marcel Sacotte (00:46:41)</p>
<p>CUADRO 9: Un joven – Luigi – Nana se pregunta si es feliz</p>	<p>Michel Legrand (00:54:20)</p>
<p>CUADRO 10: La calle – Un hombre – La dicha no es alegre</p>	<p><i>Y a pas d’pitié</i> con Eddie Constantine (00:59:50)</p>
<p>CUADRO 11: Plaza Chatelet – Lo desconocido – Nana filosofa sin saberlo</p>	<p>Brice Parain (01:04:53) <i>Los tres mosqueteros</i> (01:05:35)</p>
<p>CUADRO 12: Aún el joven – El retrato ovalado – Raoul vende a Nana</p>	<p><i>El retrato oval</i> de Edgar Allan Poe (01:14:00) Elyzabeth Taylor (01:16:04) <i>Jules et Jim</i> (1962) de Truffaut (01:20:04)</p>
<p>En relación al personaje:</p>	<p>“Nana” (1880) de Émile Zola “Nana” (1926) de Jean Renoir</p>

1.1.3. Desarrollo del intertexto ‘*La passion de Jeanne d’Arc*’ de Carl Theodor Dreyer (1928) en ‘*Vivre sa vie*’ de Jean Luc Godard (1962)

‘*Vivre sa vie*’ es un filme de Jean Luc Godard narrado en doce cuadros. Estos narran de manera crónica sociológica, con cortes documentalistas la historia de una mujer que se vuelve prostituta debido a las necesidades en las que se ve envuelta. Si bien es cierto, el largometraje está lleno de intertextos referenciales, es en el tercer cuadro donde se desencadena el intertexto que devela el porvenir de la protagonista al mostrarnos a Nana en la sala de cine viendo ‘*La passion de Jeanne d’Arc*’ de Carl Theodor Dreyer.

Con esto, el aporte de este autor en la obra de Godard es fundamental para la comprensión del desempeño fílmico. Como bien su nombre lo indica, el largometraje de Dreyer es una pasión, distanciada de su medio, reacciona a su entorno existencial, la santidad de Juana por medio de la humanidad, mártir intercesora entre Dios y el hombre tal como reconoce Schrader (1999) “la ve como cordero degollado y sacrificado” (p. 147). Así como Nana, el protagónico de Godard, está envuelta de dudas existenciales. Es un personaje que se cuestiona sobre el uso de las expresiones, de las palabras y de la existencia. Ella habla a lo largo de todo el filme sobre el alma y de los sentimientos humanos. Por tanto, así como Jeanne, sufre.

La pasión de Juana de Arco de Dreyer puede ser descrito como un film trascendental que se combina con tintes de expresionismo justifica Schrader (1999), esto quiere decir que se abstiene de toda interpretación convencional de la realidad: realismo, naturalismo, psicologismo, romanticismo, expresionismo, impresionismo y, finalmente, racionalismo. Intentando resaltar el misterio de la existencia. (p. 142). Aún así siendo este filme de 1928 es un retrato de la época de Jeanne. En el caso de ‘*Vivre sa vie*’, los tintes expresionistas se ven reflejados en los rasgos peculiares que presenta Godard mediante Nana y su visión personal a modo de relato visual y simbólico. El protagónico desarrolla la empatía al verse reflejada en Jeanne con el clarooscuro por medio del uso de los primeros planos y la

conspiración por parte de la sociedad. Una que es retratada en la ciudad monárquica y la otra en la decadencia. Jeanne al ser la santa del pueblo francés y Nana al ser la prostituta del mismo.

“Juana procede de la tradición expresionista: una inocente víctima atrapada y aterrorizada por los espectrales rostros demoniacos.” Las agresiones emocionales son retratadas en la pasividad de su rostro. En la primera parte del filme, tal cual el caso de Nana, su rostro es sensible frente a lo que acontece pero que conforme se introduce al mundo de la prostitución, su rostro se torna inerte y absorto de pasividad. A su vez, Jeanne reacciona de forma subyugada al entorno hostil, pero, ante una dimensión exterior reacciona de forma espiritual. Y este es un punto en común que se viene reforzando a lo largo de ambos filmes. Además, Jeanne considera a los jueces como representaciones del otro mundo enviados con la finalidad de torturarla física y moralmente. Así como la figura masculina, en Nana, adquiere dominación por lo que implica el intercambio de dinero por sexo.


Según Claude Perrin el estilo trascendental interactúa con la Kammerspiel y el expresionismo. Este se distingue de los dramas convencionales de salón por su sobriedad, su simplicidad de medios artísticos y por su serio propósito psicológico. “En cada uno de los largometrajes de Dreyer se pueden detectar elementos de las Kammerspiel: el drama familiar e intimista, los escenarios ajustados a interiores, los decorados sin adornos ni florituras, ciertos planos largos que enfatizan una determinada puesta en escena, el uso de la expresión y gestualidad facial, el lenguaje sencillo y una continua sobriedad que impregna a todas las características anteriores” (Schrader, P. 1999, p. 141). Este es un aspecto claro que se identifica con ‘Vivre sa vie’ ya que Nana vive el drama íntimo, el escenario donde se le muestra es también en espacios ajustados y sobrios que llega a ser casi neorrealista. Y deja en claro el uso de la gestualidad como vital elemento para este protagonista que siente dolor.

1.1.1.3.1. La realización

Asimismo, en el ámbito de la realización, a Dreyer no lo define un único estilo durante toda su carrera. Pero el cine trascendental fue uno de sus elementos fundamentales. Al

igual que Godard, quien ha tenido periodos diferentes a lo largo de su filmografía. Desarrollando así el cine de autor, en el periodo de la *Nouvelle Vague* caracterizada por romper los ejes y reglas establecidas hizo *'Vivre sa vie'*.

Por ende, resulta válido afirmar que ambos directores demuestran que “la acción falsa pasa a ser el signo de un nuevo realismo. Desmañados encuentros cuerpo a cuerpo, puñetazos y disparos desajustados, todo un desfase de la acción y de la palabra sustituyen a los duelos demasiado perfectos del realismo americano”. (Deleuze, G. 1984, p. 297). Y es que desde los créditos iniciales del filme, Godard afirma que es un homenaje a la serie B. Conocidas por su escaso presupuesto y sobre la invención de la imagen en el cine. Por ende, no resulta casual que la muerte de Nana casi teatral sea cerca del *'Restaurant de Studio'*.



PLÉIADE DISTRIBUTION PRÉSENTE
LE FILM QUI A OBTENU
LE PRIX SPÉCIAL DU JURY
LE PRIX DE LA CRITIQUE ITALIENNE
AU FESTIVAL DE VENISE
IL EST DÉDIÉ AUX FILMS DE SÉRIE B

1.1.1.3.2. El espectador

Acorde a Deleuze (1987) “el relato ya no se remite a un ideal de lo verdadero que constituye su veracidad, sino que simula o más bien es una simulación de relato. Las imágenes objetivas y subjetivas pierden sus distinción, pero también su identificación, en beneficio de un nuevo circuito donde se reemplazan en bloque, o bien se contaminan, o bien se descomponen y se recomponen” (p. 173). La materia de análisis es este choque en el que Nana ve a Jeanne, por ende, se hacen presentes dos instancias del relato. La de Nana como ‘espectador uno’ de *'La passion de Jeanne d’Arc'* de Dreyer y al público como ‘espectador dos’ de este acontecimiento.

En este aspecto, “se considera abstractamente partes o lugares, A y B. Estoy en A y tengo hambre, y en el B hay alimento. Una vez que he llegado a B y he comido, lo que ha cambiado no es sólo mi estado, es el estado del todo que comprendía a B, A y todo lo que había entre los dos” (p. 57). Usando de referencia a Deleuze, el espectador se puede dar cuenta que, A representa la realidad azotada, la figura masculina demandante mientras que en el B: Nana sufre por los acontecimientos.



“El voyeurismo constituye un ejercicio importante en la economía del psiquismo humano, pues implica fuertemente al mirón en un compromiso con lo mirado” (Gubern, R. 1989, p. 17). La *cámara-voyeur* activada por el deseo de ver y en esta escena señalada se evidencia claramente como espectador a Nana y al observador del filme ya que sabemos que Jeanne va a morir en la hoguera pero (hasta el momento) no sabemos cómo lo va a hacer nuestra protagonista ya que el espectador siente lastima por Juana pero también recibe en todo momento una perspectiva carente de compromiso. En el proceso, cada espectador se une a su soledad, a la solitaria heroína. “A su vez, la atención del espectador permanece en el ámbito terrenal, pero tal y como dicta el estilo trascendental, su alma, teóricamente, asciende”.

A continuación, se desglosará el Cuadro Tres del filme que evidencia el momento en donde *‘La passion de Jeanne d’Arc’* y *‘Vivre sa vie’* interactúan entre sí.

A: Letrero del cine de 'La passion de Jeanne d'Arc' en Plano General en Ángulo contrapicado con inclinación oblicua.

B: Nana en el cine. Un hombre pone el brazo sobre su hombro. El encuadre abarca a un segundo hombre que está detrás de ellos en Plano General en un Ángulo normal.



En el estos primeros planos se puede observar el título del largometraje a visualizar en la sala de cine en un Plano Americano y en seguida vemos a Nana sentada en una butaca, totalmente incomoda por la presencia masculina que abraza su hombro en Plano General y un segundo hombre en las filas contiguas. Ella trata de tolerar al hombre del abrazo dado que al final de la secuencia se puede evidenciar que él le había comprado el ticket para ver la función.

A: Jeanne cabizbaja en Primerísimo Primer Plano

B: Juez y una figura masculina en Plano Americano en un Ángulo contrapicado.



En estos primeros fotogramas que se presentan en el intertexto vemos a Jeanne encerrada en un Primerísimo Primer Plano iluminada de tal manera que se presenta ensimismada y esquiva a la realidad que la rodea. Tiene en su contraplano al Juez y a otra figura masculina que se imponen ante ella en un Plano Americano de angulación contrapicada.

A: Jeanne se mantiene cabizbaja en el mismo Primerísimo Primer Plano

B: Juez y una figura masculina cortada en Primer Plano en un Ángulo contrapicado



El rostro de Jeanne sigue tomando posición del encuadre melancólico mientras que el del Juez se cierra hasta llegar al Primer Plano cortando así la cara de la segunda figura masculina del encuadre en el que solo se puede observar el cabello y una línea de los ojos.

Por su parte, es bueno destacar que las líneas de miradas son un eje a tomar en cuenta en este contrapunto de fotogramas dado que Jeanne siempre mira hacia abajo y los hombres, mas bien, de manera frontal y distante. Aquí podemos ver a Nana dirigiendo la mirada hacia abajo como Jeanne.



Y aquí se puede perfilar la mirada masculina en ambos encuadres. En el primero, el hombre que está detrás de Nana mira hacia lo que el espectador puede asumir como pantalla de cine y en la que está proyectada Jeanne. Asimismo, en el segundo encuadre, el acompañante del Juez que mira de frente; hacia donde se asume que está situada Jeanne, la martir/protagonista dentro de su propio filme.



A: Juez: Venimos a prepararte para la muerte (Encuadre de guión textual y Juez y una figura masculina cortada en Primer Plano en un Ángulo contrapicado)

B: Jeanne: ¿Es ahora? (Jeanne en Primerísimo Primer Plano)

A: Juez: Afirma con la cabeza

Nous sommes venus pour te préparer
à la mort !

Nós viemos para te preparar
para a morte!



Est-ce maintenant déjà ?

É já agora?



En esta sección en el que el Juez le informa a Jeanne que va a morir, el A y B se altera por motivos de cine mudo por lo que los guiones textuales caben en el encuadre a travez de las imágenes. Sin embargo, se puede observar a Jeanne aún en su Primerísimo Primer Plano más cerrado que antes con una línea de mirada que se dirige hacia arriba y que sale al exterior. Con lágrimas en el rostro, líneas de expresión contrastadas y la imposición del perfil de Jeanne se visualiza su contraplano; el Juez que viene estando en su misma composición dando espacio al techo y horizontalidad.

B: Jeanne: ¿Qué muerte?

A: Juez: La hoguera



El guión textual se impone de la mano de los signos de exclamación y el texto negro sobre blanco se hace cada vez más cargado. Asimismo, la mirada del Juez es más saturada y da pie a lo que significaría llevar a cabo el martirio de Jeanne cuya finalidad contribuiría a la santificación de la heroína francesa.

Luego del intercambio de largometrajes podemos ver a Nana

A: Nana afligida con los ojos vidriosos en un Primer Plano.



Nana en Primer Plano totalmente iluminada con el fondo que ahora es negro. El contraste corta su cuello y se funde con la oscuridad. Sus ojos húmedos y mirada hacia la pantalla permiten el encuentro intertextual.

A: Juez: Dígame, ¿cómo puede creer todavía que es enviada por Dios? (Primer Plano abierto)

B: Jeanne: (Primerísimo Primer Plano)





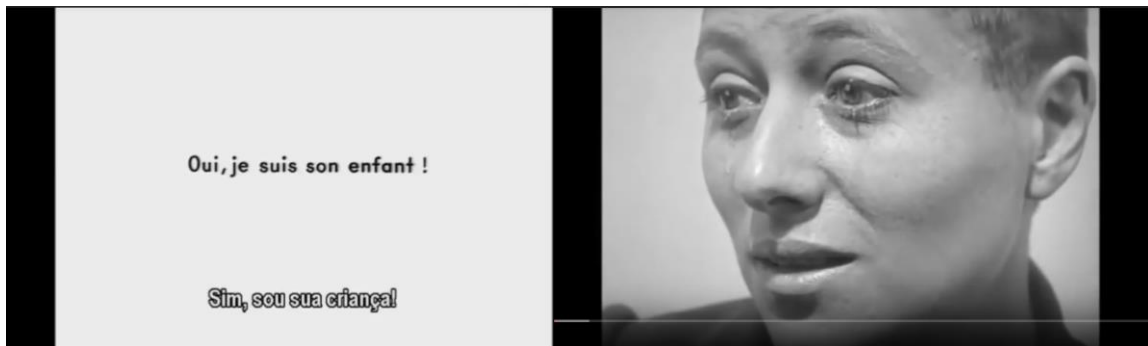
El Juez en su Primer Plano se torna comprensivo con Jeanne y le pregunta ¿Cómo puede creer todavía que es enviada por Dios? con la cabeza inclinada hacia la derecha. Ante esto, la posición del rostro de Jeanne es firma en la que su mirada es alerta.

A: Jeanne: Dios sabe dónde nos lleva, nosotros no comprendemos su fin o su destino que él tiene para nuestro camino.



Ante la declaración de Jeanne sobre la nula comprensión que se tiene sobre Dios el Juez se queda impresionado. Ella con un dramatismo en los ojos que hablan más que mil palabras y él con un desasosiego que no puede entender.

A: Jeanne: Sí, yo soy su hijo.



Jeanne, al declarar que es hijo de Dios mantiene la iluminación en las facciones que contrasta en su encuadre.

A: Juez: ¿Y la gran victoria?

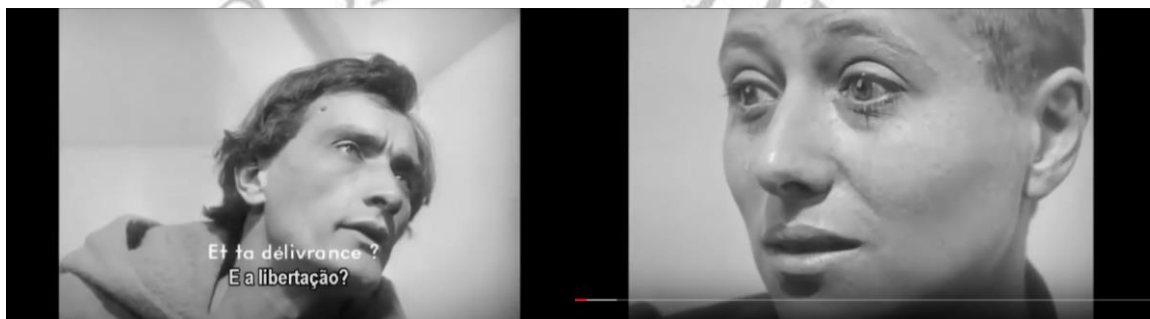
B: Jeanne: Será mi martirio



El Juez por otro lado, abre más su Primer Plano en donde se logra visualizar su vestimenta y quedando su cabeza al ras del encuadre. No obstante, aunque en la composición de Jeanne también se logre evidenciar el vestido que lleva puesto, la mirada hacia lo alto y externo en este fotograma retrata la santificación y la asociación de lo sublime en cuanto a lo sagrado.

A: Juez: ¿Y tú liberación?

B: Jeanne: La muerte



A: Nana derrama lágrimas en un Primerísimo Primer Plano



A: 'La muerte' escrito en negro sobre fondo blanco



Los encuadres se han cerrado. Al Juez preguntar por la liberación, se hace más estrecho su composición tal que sus hombros ya no se hacen visibles y se percibe más techo sobre su cabeza. Con Jeanne, es el último fotograma que veremos de ella en este largometraje dado que pasará a morir en la siguiente secuencia.



Al obtener esta combinación de imágenes; Juez por un lado y a Nana por el otro se concluye que Nana es Jeanne. Nana que vio el sufrimiento de Jeanne se siente vinculada con ella, ensimismada en su Primerísimo Primer Plano llena de lágrimas sobre la oscuridad de la sala de cine que se hace uno con ella en su dolor, en su valentía, con su verdad y con su pasión.

La figura masculina es retratada de manera imponente y amenazadora mientras que la femenina es dolorosa y de desconsuelo.

El Juez mira a Nana y ella lo mira a él. La esperanza que se encuentra depositada en este hombre para que no acabe con la vida de la heroína del filme. Esto, anticipa la muerte de Nana en el último cuadro.



CAPÍTULO 2: EL REFLEJO DE LA *PASSION DE JEANNE D'ARC EN VIVRE SA VIE*

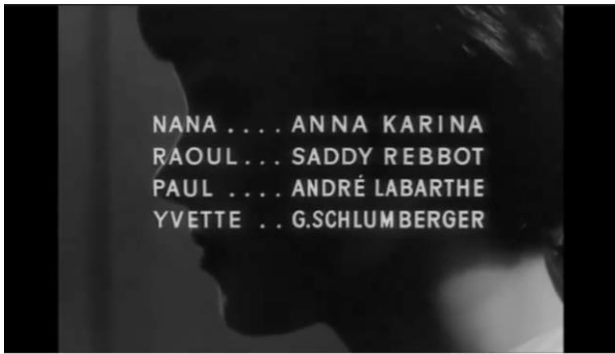
Este segundo capítulo tiene como objetivo dar a conocer y desarrollar las referencias de '*La passion de Jeanne d'Arc*' a lo largo del filme de *Vivre sa vie*' (1962), con esto desglosar los intertextos iconográficos en tanto cámara, iluminación y arquitectura mediante una lectura a modo de contrapunto. Con la finalidad de comprender cómo tales intertextos influyen al entendimiento del filme a estudiar en la presente hermenéutica.

2.1. La cámara

El cromatismo, el uso de blanco y negro por parte de Godard en '*Vivre sa vie*' de 1962 resulta singular porque precisa una estética distinta en la atmósfera que se desarrolla ya que para la época él ya había trabajado a color haciendo uso del Technicolor en '*Une femme est une femme*' de 1961. Sin embargo, no hace alardes estilísticos ni enfatiza movimientos de cámara como en '*À bout de souffle*' de 1960. Mas bien, en este filme, se mantiene con los encuadres quietos, frontales y a la altura de la protagonista.

Con esto, podemos desmenuzar la condición de la cámara en el caso de ambos filmes. Así como para Dreyer "es una cámara hiperactiva que llega a tomar posiciones estratégicas distintas desde las que filma la misma escena". En la secuencia del cuestionamiento sobre la vestimenta de Jeanne, Dreyer, explora tres lados del rostro de la protagonista. Godard toma de él, los primeros planos de Nana tanto al inicio del filme como cuando es interrogada. El encuadre muestra al rostro desde su lado diestro, siniestro y frontal en tres posiciones diferentes.



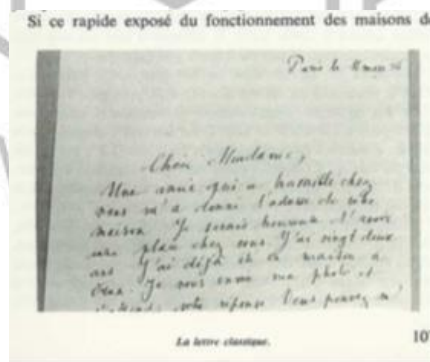


Asimismo, las horizontales y verticales, las simetrías, lo alto y lo bajo son características de Dreyer; los expresionistas desarrollan diagonales y contradiagonales, figuras triangulares. “El punto de vista puede ser o parecer, ciertamente, insólito, paradójico: el cine pone de manifiesto puntos de vida extraordinarios, a ras del suelo, o de arriba abajo, de abajo arriba, etc.” (Deleuze, G, 1984, p. 32).

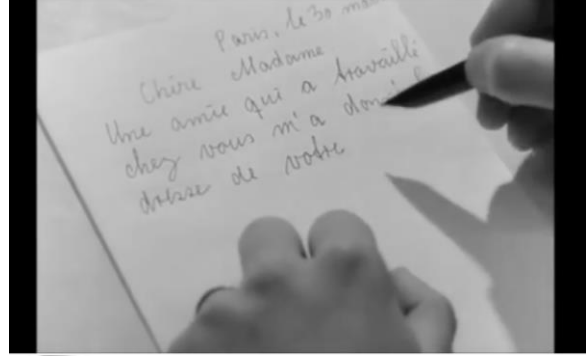
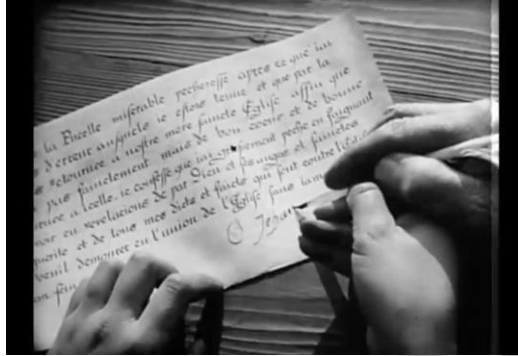




A su vez, el exhaustivo examen de los hechos que ambos directores conllevan, Jeanne y Nana con sus respectivos interrogatorios. Dreyer enfatizó al detalle en las escenas en las que se abren o cierran puertas, volcándole el peso espiritual de Jeanne tras su interrogatorio agotador. Además a Nana en *'Vivre sa vie'* que mapea la prostitución haciendo uso de la documentación en profundidad en el medio a introducirse, ya sean los horarios, la higiene, los pagos, la carta que el protagonista escribe, asociando así el libro *La Prostitución* de Marcel Sacotte.



Fotografía de una carta de solicitud original
'La lettre clasique'.
La Prostitución de Marcel Sacotte



Dreyer se moviliza en la escena mediante el uso de travelling a los rostros opresivos, corta el movimiento y cambia a un plano estático del dolorido rostro de Jeanne. ‘ ‘Restituir las imágenes a los cuerpos sobre los que fueron tomadas, es válida para todo el cine de Godard y para la nouvelle vague’’ (Deleuze, G. 1987, p. 22).

Igualmente, los encuadres fragmentados de Dreyer, los rostros cortados por el borde de la pantalla establecen miradas de no apropiación. Debido a que ‘ ‘cuando consideramos una imagen encuadrada como sistema cerrado, podemos decir que un aspecto triunfa sobre el otro conforme a la naturaleza del «hilo» ’ ’ (Deleuze, G. 1984, p. 33). Dado que los encuadres cortados en Dreyer son de los jueces sarcásticos y por ende, se puede justificar que la acción dramática no ejerce ningún peso sobre ellos, si no en la historia narrada desde la verdadera pasión de Jeanne y su dolor.





En el caso de Godard, por ejemplo, Nana se ve involucrada por hombres cuando se inicia en la prostitución y los recortes que se muestran son de ellos mismos y de intranquilidad del protagonista.



Dreyer permite que la cámara permanezca filmando la escena después de que la acción haya pasado al igual que Godard, cuando Nana está a punto de salir a caminar se oye la voz de 'Acción' y no es cortada en montaje. Así como el neorrealismo, la nouvelle vague, ofrece muchos ejemplos similares y a menudo se puede considerar la serie B como un centro activo de experimentación y creación.



A su vez, los cortes ayudan a la interpretación del filme de Dreyer y a su vez, Godard lo invoca para hacer uso de este tecnicismo cuando Nana se encuentra en interiores de Café. Al igual que Jeanne, esto “hace que no solo se encuentre atacada por los jueces si no también por la arquitectura, la iluminación, movimientos y angulación de cámara” (Schrader, P. 1999, p. 151). Todo esto integra a la protagonista en su lucha por la salvación. Sin embargo, Dreyer como director, demuestra su actitud empática hacia las mujeres, así como Godard, dado que del rol que ambas tienen en su mundo dentro de los largometrajes, desarrollan un razonamiento íntimo congruente.



2.2. La arquitectura

La austeridad en cuanto a arquitectura desglosa la geométrica gótica que es la que construye el espacio en vez de describirlo y así lo hace Dreyer en Jeanne d'Arc "Esto hace que ya no proceda la geometría por metrización sino por prolongamiento y acumulación. Las líneas se prolongan fuera de toda medida hasta sus puntos de encuentro, mientras que sus puntos de ruptura producen acumulaciones" (Deleuze, G. 1984, p. 28). Este acumulamiento se ve ejemplificado por uso de la luz y sombra a lo largo del filme. La lucha de Jeanne d'Arc por estar viva y por 'estar con dios' es una lucha típicamente gótica y esto se observa nítidamente por el uso de la arquitectura que rodea el mundo de Jeanne ya que todo resulta conspirar contra ella. Los arcos que se pierden de vista, la sombra particular de cada juez. Los pasillos, a su vez, le aportan un peso emocional y a medida que Jeanne pasa debajo de ellos, va adquiriendo una carga mayor. "Por ende, todo la ofende, la golpea, la asecha, la abate con pronunciada angulación y atacándola con afilados bordes que dividen su entorno en blanco y negro" (Schrader, P. 1999, p. 151). Es notorio el agobiante uso del clarooscuro ya que al ser un filme en blanco y negro y a acumular la luz en ciertas zonas, hace que converja con toda la composición en el encuadre.



CAPÍTULO 3: LA MÍMESIS ENTRE NANA Y JEANNE

Este tercer capítulo tiene como objetivo llevar a cabo la mimesis entre las dos protagonistas de *'Vivre sa vie'* y *'La passion de Jeanne d'Arc'*. Exponer como Nana y Jeanne que a pesar de ser dos mujeres de décadas distintas y de contextos disimiles encausan en muchas similitudes desde la esencia representada en el uso del rostro en los primeros planos hasta la austeridad visual y elementos sustractivos. Con la finalidad de comprender su vinculación con el texto a estudiar y así explicar sus momentos de encuentro.

3.1. La imitación de la realidad

La mimesis alude a la imitación de un individuo en cuanto a gestualidad o movimientos, en este caso se vincularán las similitudes halladas a lo largo de ambos filmes. En primer lugar, tanto *'Vivre sa vie'* como *'La passion de Jeanne d'Arc'* tienen a una mujer como protagonista. En *'Vivre sa vie'* esta se llama Nana cuyo seudónimo en el imaginario social alude al concepto de mujer anónima y la de *'La passion de Jeanne d'Arc'*; Jeanne, que significa misericordia de Dios según el vocablo francés en ambos apelativos. En segundo lugar, estos alias cuentan con dos versiones de largometraje previas, *'Nana'* por Christian-Jaque (1955) y Jean Renoir (1926) cuyo productor Pierre Braunberger fue el mismo del filme a estudiar. En el caso de Jeanne, se hizo presente en *'Joan the Woman'* (1916) de Cecil B DeMille y en *'Procès de Jeanne d'Arc'* (1962) de Robert Bresson como personaje histórico.

En tercer lugar, ellas son inspiradas por la sabiduría desde enfoques aparentemente distintos en tanto que Nana anhela el intelecto en cuanto a conocimiento que linda con la rama filosófica y Jeanne por el cobijo espiritual divino. Estos se aúnan en que ambas desean lograr la trascendencia y evidencian que no se sienten intimidadas por manifestar su verdad ni convicciones frente a hechos relevantes. Con esto, en cuarto lugar, la fascinación por la metamorfosis y simbiosis como proceso para alcanzar tal objetivo que es notable en ambos casos. La capacidad de entender los conceptos de libertad, justicia y lo divino son claros en Nana y Jeanne.

Si bien es cierto, Jeanne es la santa patrona de Francia, Nana es la salvadora del pueblo francés contemporáneo, aquel que está despojado de bondad y llena de vicios pero que a su vez desea salir del molde y atreverse a dar la contra al rol social y femenino establecido. Asimismo, en quinto lugar, el rol sociológico retratado en cada largometraje se lee a modo de crónica visual con cuotas estéticas de cine mudo en tanto a los puntos abordados en el capítulo anterior coopera en el mundo interior de los protagónicos. No hay que olvidar que Nana quiere ser actriz y en base al método actoral de Eisenstein se basaría en despojar todos los prejuicios y liberar esquemas mentales para poder ejercer otro personaje disímil a uno. Y en tal caso, lograr mencionada autonomía.

Finalmente, en sexto lugar, la interpretación actoral de Jeanne y Nana está basado en la importancia del uso del primer plano, la expresividad del rostro humano y la instancia cinematográfica que permite evidenciar el tormento, el dolor y la angustia por lo que en los siguientes puntos se abordarán dichas cualidades.



3.2. El primer plano

3.2.1. Definición

“No hay primer plano de rostro. El primer plano no es sino el rostro” (Deleuze, G. 1984, p. 131). La concepción del primer plano en la escena del intertexto es fundamental porque juega con el dialogo que se genera entre Nana y Jeanne, de primer plano a primer plano, es decir de rostro a rostro. “El primer plano nos proyecta en un mundo que es reversiblemente un rostro. Lo que revela es, un psiquismo: el alma” (Aumont, J., & Echazarreta, J. 1998, p. 122). Y este el eje imprescindible del filme ya que los protagónicos presentan cuestiones acerca del alma desde su propio mundo interior y ambos ven su libertad desde la perspectiva de la muerte. Alma, cabe recalcar, instancia difícil de denominar dado a su perspectiva filosófica etérea, pero que alude a la sustancia principal del ser humano. En el caso de Nana, su carencia de voluntad determinada por el existencialismo y el de Jeanne, su martirio y verdad. Es por esto que en el primer plano se desarrolla íntimamente mejor esta relación privilegiada ya que “el retrato tiene relación con la verdad y esta es la verdadera ventana del alma” (Aumont y Echazarreta 1998, p. 37). El rostro de Nana tiene un alma, Jeanne al decir su verdad posee un alma. El encuadre y todo lo que le rodea a los personajes están llenos de alma y hace que todo comulgue en sincronía con lo antes ya mencionado.

3.2.2. El rostro humano

El rostro humano, antes de ser el rostro de alguien, es el rostro de un hombre en general. “Presenta al individuo humano idealmente como ser humano, voluntariamente no dotado de la cualidad artificial de personaje. En la oposición individuo/personaje, se reconoce de nuevo una faceta del pensamiento de Bazin, allí mismo por donde va más allá de Sartre: para Bazin, el personaje cinematográfico no es interesante más que como individuo” (Aumont y Echazarreta 1998, p. 49). Con esto, la representación encausa y describe a una persona, en este caso a Nana quien se personifica con cada espectador que mira el filme como un individuo y que por ende lo comprende.

3.2.3. El rostro cinematográfico

En el ámbito del rostro cinematográfico, este está atrapado en otro dispositivo escénico “cuya figura privilegiada sería el campo - contracampo, en el que el objetivo sesgado y la mirada, está representada por el cruce de otra mirada representada” (Aumont y Echazarreta 1998, p. 60). En este aspecto, el campo - contracampo se da en esta unidad de análisis al ejercer el dialogo implícito entre las dos protagonistas. Si bien es cierto, “son mostradas como presas pasivas de todo aquello que los atraviesa, de todo lo que fluye y se derrama, las lágrimas, la palabra, la emoción” (Aumont y Echazarreta 1998, p. 51) cabe recalcar que también son retratados como personajes llenos de vida. Jeanne se apoya en los fundamentos del rostro mudo y esto conlleva otro plano dado que la función del mostrar el rostro de ella no es simplemente una apariencia sino que lleva a cabo su sinceridad en la gestualidad. Por lo que “en el cine mudo, la imagen visual esta naturalizada, por lo mismo que nos ofrece el ser natural del hombre en la Historia o en la sociedad. Desde ese momento el cine mudo debe entrelazar al máximo la imagen vista y la imagen leída”. (Deleuze, G. 1987, p. 100). Puesto que la imagen muda se compone de la imagen vista y del título intermedio que se lee. En este sentido, así como los diálogos en *‘Jeanne d’Arc’*, son escritos seguido de las imágenes visuales bajo fondo oscuro, los títulos de los doce cuadros en *‘Vivre sa vie’* también son redactados. Asimismo, no es gratuito que el único texto escrito bajo fondo blanco en el filme de Dreyer sea *‘La Mort’* y esta tenga una duración de cinco segundos en el de Godard.

El cine ha podido ser un medio documental con la finalidad de la inscripción del tiempo, y su paso sobre un rostro. “Todo esto hace que el género bascule peculiarmente entre la ficción y la no ficción, entre la escenificación y el documental” (Gubern, R. 1989, p. 28). Y esto esta íntimamente ligado al hecho de que como filme no se sepa a ciencia cierta definir que género es, ya que el corte documentalista converge con la ficción que ambos realizadores crean. Ya sea, desde la visión de Godard, cronista documental y el de Dreyer, drama documentalista. “Al documento pertenecen también, por desgracia, las imperfecciones de las epidermis de los actores (granos, verrugas, impurezas, cicatrices, celulitis, sudor, etc.), que forman parte del documental anatómico”. Este calificativo

crudo de mostrar la estética lo refleja Dreyer al momento de presentar a los jueces que martirizan a Jeanne con sus preguntas y sarcasmo.



3.2.4. Las expresiones

La polifonía de las expresiones parte de que el rostro es un signo, y al serlo, indica el paso del tiempo que se inscribe sobre una superficie, para lo mejor o para lo peor. Este puede generar conjunción u oposición de un rostro de frente y de perfil. Como bien lo mantiene Gubern, el rostro de frente en plano corto revela a un rostro que juzga o se confiesa.

Esto podemos verlo en la secuencia de Nana dando sus datos en la comisaría declarando ser parte de un robo cometido.



De igual manera, se le puede observar a Jeanne revelando que es la hija y enviada de Dios ante los jueces.



A su vez, el rostro sumido (repartido) entre la luz y la sombra influye en estado de vulnerabilidad en el que se encuentra el protagonista. En ambos casos, las protagonistas,

por ser azotadas por la sociedad. Y, en última instancia, el rostro en el modo de contemplación que no es portador de nada en absoluto más que de tiempo, y por consiguiente, de expresión, es visto por sí mismo, para bien y para mal. Los silencios en el cine se valoran ya que permite apreciar los estados de los personajes y ver sus reacciones. Cabe mencionar que estos estados de contemplación guardan íntima relación con el aspecto religioso que en el punto siguiente se abordará con precisión. Como en la escena en la que Jeanne visualiza una cruz por la iluminación que crea desde las ventanas de su celda.





3.2.5. El film afectivo

“En el libro de La imagen movimiento, Gilles Deleuze señala dos polos de la presencia del rostro en el cine mudo, que denomina respectivamente ‘rostro reflexivo’ y ‘rostro intensivo’. El rostro mudo definido por la conjunción fisonomía-fotogenia estaría del lado de lo intensivo: un rostro cuyos rasgos no están ‘agrupados bajo el dominio del pensamiento fijo’ sino más libres, presa de ese funcionamiento que ‘hace pasar de una cualidad a otra’ sin cesar” (Aumont y Echazarreta 1998, p. 98). El rostro mudo se evidencia en ambos filmes tanto a Jeanne por el formato mismo y a Nana que se torna silenciado en las escenas de sometimiento. Puesto que la identificación entre el rostro cinematográfico y rostro humano es muy intensa. “Dado que cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, en ‘todas sus caras’ y ‘por todas sus partes elementales’ puesto que cada imagen varía para sí misma, y todas las imágenes accionan y reaccionan en función unas de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes” (Deleuze, G. 1984, p.157). Este concepto de acción y reacción sirve para este análisis ya que Nana al ver a Jeanne confesándose genera la reacción de lucha. “Según las circunstancias, a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas? o bien: ¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas? La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro. Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film” (Deleuze, G. 1984, p.158).

El film afectivo por excelencia es *La Pasion de Jeanne d'Arc* de Dreyer. El encuadre afectivo procede por primeros planos fragmentados, tomas sobre la masa del rostro recortando risas. Movimientos cortados en pleno curso, los raccords, sistemáticamente falsos. Giro y desvíos. “Estos cuadros fragmentados responden a la noción de ‘espacios fuera de cuadro’, propuesta por Bonitzer para designar ángulos insólitos que no se justifican completamente por las exigencias de la acción o percepción” (Deleuze, G. 1984, p. 157). Los ‘espacios fuera de cuadro’ conceptualiza los encuadres de Dreyer al enfatizar a los personajes antagónicos o que no cooperan a la lucha del objetivo del personaje protagonista, en este caso a Jeanne. Y en la propuesta de Godard, compone estos fuera de cuadro a le que rodea a Nana, su atmósfera y ubicación.

De la mano a esta noción, “el encuadre afectivo, a su vez, procede mediante lo que el propio Dreyer llamaba ‘primeros planos fluyentes’. Consiste, sin duda, en un movimiento continuo por el cual la cámara pasa del primer plano al plano medio o general, pero es sobre todo una manera de tratar el plano general y medio como primeros planos, por ausencia de profundidad o supresión de la perspectiva” (Deleuze, G. 1984, p. 158). Esta se vincula con el concepto ejemplificado previamente ya que se presenta de manera continua.



3.4. La austeridad

3.4.1. La estasis

“En películas de estilo trascendental, la trama, la actuación, la caracterización, la planificación, música, el dialogo, el montaje, son inexpresivos, (no nos hablan de ninguna cultura o personalidad) están reducidos a la estasis” (Schrader, P. 1999, p. 149). Esto alude a la austeridad que Dreyer llevaba a cabo dado que todo era sometido a la casi inexpresividad desde el punto de vista dramático. Schrader afirma que no pretende transformar el mundo exterior del personaje; la montaña de la estasis se parece muchísimo a la montaña de lo cotidiano. Es por esto que se puede observar el filme de Dreyer como íntimamente habitual. De esta manera podemos observar a Nana que tiene momentos similares en la que todos los elementos sustractivos la rodean.



3.4.2. La abstracción

A su vez, Dreyer define como ‘abstracción’ lo que otros en sus películas llaman ‘expresionismo’, es decir, la reducción de la inestabilidad espacial a la forma geométrica y la abstracción permite que sus películas no sean solo visuales, sino que también espirituales. Sus películas presentan a menudo a un personaje totalmente alejado de su medio ambiente: Jeanne d’Arc, Marthe, la bruja Dies Irae, el idiota de Dios en La Palabra. “Esta disparidad (la presencia de los completamente Otro’ dentro de lo físico) es la disparidad del estilo trascendental” (Schrader, P. 1999, p. 146) esta característica es necesaria enfatizarla dado que el protagonista de *Vivre sa vie*, es a su vez un ‘otro’ ajeno ya que Nana es una mujer que se vuelve prostituta por necesidad pero que tiene interrogantes latentes existenciales y resulta ser una mujer diferente a las de su entorno.



3.5. Elementos sustractivos

3.5.1. El maquillaje

“Desnudez del rostro más grande que la de los cuerpos, inhumanidad más grande que la del animal” (Deleuze, G. 1984, p. 147). El rostro no maquillado de Jeanne refleja la idea de Dreyer que el maquillaje no debe destruir ese rostro innato; en lo que respecta al

realizador, su tarea es hacer actuar al actor ‘dentro de sus límites’ de manera inequívoca debido a que “el gesto haga que el rostro refleje el interior del alma pues la expresión facial es un añadido”. (Gubern, R. 1989, p. 345).



Los detalles expresionistas, asimismo, se suman a la noción del desnudo ya que va desde la selección del contenido, puesta de escena hasta la falta de maquillaje y que esta misma constituye una máscara. “En tanto, la obsesión por las arrugas, rasgos curtidos, las mejillas hinchadas, las cejas pobladas, las verrugas endurecidas, las gotas de sudor, el primer plano que acentúa la anomalía facial, cada matiz de la expresión, los rostros de los inquisidores de Juana son enormemente opresivos” (Schrader, P. 1999, p. 150).

3.5.2. El manejo actoral

En el ámbito actoral, Dreyer no impone un tipo de estilización sobre sus actores, sino que obtiene la expresión a base de sonsacársela al interprete. No se pueden forzar sentimientos. En el caso de Godard, también “se ven remitidos a actitudes parateatrales que ellos adoptan en relación con la obra, en relación a sus roles, unos en relación con los otros, y estas actitudes segundas son tanto más puras e independientes cuando están libres de toda intriga preexistente, ya que no existe más que en la obra” (Deleuze, G. 1987, p. 206). Por ende, el manejo de la dirección de actores para ambos realizadores es enfática en no maltratar ni invadir al ejecutante en relación a su rol.





Como hemos visto, los personajes se ponen a jugar para sí mismo, bailan, miman para sí mismos en una teatralización que prolonga directamente sus actitudes cotidianas; el personaje se hace a sí mismo un teatro. En Godard, las actitudes de cuerpo son las categorías del espíritu mismo, y el gesto es el hilo que va de una categoría a otra. (Deleuze, G. 1987, p. 207). Si bien es cierto Nana, la protagonista, dialoga con los demás personajes, también lo hace con la cámara en determinados momentos. Ella revela su condición humana al interrogarse sobre su esencia y Godard la retrata mediante acciones.



3.5.3. El misticismo

La afinidad entre estilo trascendental y el primitivismo esta muy relacionada. Según Schrader, ambos poseen ‘una visión del mundo que incluye a la humanidad y al Todo en una unión profundamente sentida, que constituye la esencia de su religiosidad’. “Los más significativo del arte bizantino son las representaciones de Cristo. El rostro bizantino de Cristo no evoca más que la del Salvador benévolo cuyas facciones y expresión tiene la mirada aterradoras, la boca apretada, profundamente marcados los rasgos de la frente y de las mejillas” (Aumont y Echazarreta 1998, p. 23). El estasis místico en Jeanne de Arco es inevitable, el rostro bizantino que esta presente en variados momentos durante el filme es desolador y sufrible.



Esto a su vez, desarrolla el kitsch como conceptualización debido a que crea estados de ánimo. “No olvidemos que las estampas religiosas populares de la cromolitografía precedieron en pocos años al invento del cine y le proporcionaron unas pautas iconográficas de difusión seriada y de gran capilaridad social. Y los juicios de Ludwig Giesz refuerzan tal caracterización, cuando escribe que «la tarea principal del kitsch es crear estados de ánimo» y «el kitsch está muy próximo a lo obsceno por su exhibicionismo». Inspiraron sus estampas y prolongaron, acentuaron y se popularizaron el kitsch religioso” (Gubern, R. 1989, p. 85).

3.5.4. La muerte

“La muerte sería la única cosa que puede pertenecer al hombre” (Aumont y Echazarreta 1998, p. 201). La imagen de la muerte puede que nos repele, pero también nos atrae por la ley de atracción del tabú afirma Gubern, según el famoso principio de la ambivalencia, y suele desencadenar a la vez el sentido de culpabilidad, pero también gratifica por la transgresión de la prohibición de la mirada. Por ende, “el martirio de Juana se muestra en un contexto social que estallan, las multitudes causan disturbios, soldados sofocan por medio de la fuerza y la secuencia final genera identificación al combinar acciones y mostrar a los soldados a través de unos barrotes” (Schrader, P. 1999, p. 154). Mientras que Nana pasa por un lugar denominado *‘Enfer et ses fils’* cuya traducción es ‘El Infierno y sus hijos’ en el trayecto hacia el lugar del tiroteo y Jeanne visualiza como precedente a la hoguera un poco de tierra en la que esta situada una calavera al lado diestro y divisa una cruz opacada por la neblina.

Ahora bien, al igual que la de Nana, la muerte de Jeanne puede considerarse espiritual pero se puede afirmar que también es psicológica y social. Es el mismo final para dos mujeres que lucharon contra lo establecido, sobre los roles de género y la libertad psicológica.



MCMLXII
SCIENTIA ET PRAXIS

CONCLUSIONES

Si bien es cierto que cada director tiene una manera particular de comunicarse, Godard consigue en *'Vivre sa vie'* descubrir su realidad, su alma y su verdad, dándole forma mediante un corte realista característico de la época. Dreyer, por otro lado, realza la necesidad de expresar ese *Otro* en su forma fílmica puesto al servicio de lo trascendente, de carácter austero y esencial para representar la dualidad de espiritualidad y estilo en *'La passion de Jeanne d'Arc'*.

Ambos cineastas nunca fueron catalogados como representantes de una sola estética y sin embargo en esta investigación podemos entablar dicha hermenéutica en cómo esas diferencias se congregan en el intertexto del 'Cuadro 3' ya que *'Vivre sa vie'* al no carecer de sonido, resulta ser más bien una película muda cumpliendo las características tales de libertad narrativa, los tipos de expresiones y la visión cinematográfica así como *'La passion de Jeanne d'Arc'*, una constatación de su realidad mediante el uso de la *Kammerspiel*, el expresionismo y lo trascendental.

Lo que busca esta hermenéutica es el entramado intertextual, la extrapolación de aspectos que muchas veces son desapercibidas por el público espectador pero que son relevantes y aportan en gran medida al entendimiento del texto fílmico. Dicho sistema no permite perder de óptica el cine y sus vinculaciones. Es por esto que el desarrollo del diálogo intertextual de *'La passion de Jeanne d'Arc'* en *'Vivre sa vie'* se relaciona en diferentes instancias.

Empero, este diálogo intertextual ante todo, expone dos modos de ser mujer que, mediante la comunicación con lo divino se une para trascender su condición frágil, corpórea y mortal. Jeanne que dialoga con lo sagrado y Nana que encuentra esta revelación en el cine que sobrepasa su ser material.

Por tanto, no resulta casual que Jeanne sea la heroína de Nana y que ella sea la nuestra. Las emociones puras de Jeanne se ponen al reflejo de Nana por medio de sus expresiones gestuales que evocan a la desnudez del alma y que aflora la humanidad de Nana como espectador.

Con esto, cabe afirmar que una vez más, así cómo Nana estuvo envuelta por la imagen-movimiento en *'Vivre sa vie'*, el retrato de la sociedad de ese entonces también lo estaba y que constantemente, hasta el día de hoy, el espectador continua estando mediado por imágenes ya sea en una sala de cine oscura o desde los dispositivos móviles.

Sin embargo, es bueno reconocer que los análisis deberían ser leídos en base a su texto, en este caso audiovisual referirse meramente a los largometrajes involucrados puesto que lo que se tiene que releer es la obra y no a los autores dado que el significado y los aspectos ponderables se deben de encontrar en el mismo y no fuera.

Asimismo, el proceso de estudio también nos lleva a analizar de otra manera tanto que Nana justifique una evolución del personaje de Jeanne y no una mimesis dado que sopesa sus vivencias, relaciones con el sexo opuesto y su ser filosófico.

De tal forma que sería necesario encontrar nuevos métodos de lectura para estimar otros sentidos que se consideren pertinentes ya que las interpretaciones resultan innumerables. Pero cabe recalcar que se considera fundamental reevaluar los sistemas analíticos que tiene un estudiante de comunicación en el sentido de las connotaciones que puede tener uno sobre el uso del primer plano, la instancia del espejo entre los personajes y sobre el código intertextual en cuanto a la identificación de los mismos ya sean tributo u homenaje al citado audiovisual.

REFERENCIAS

- Aumont, J., & Echazarreta, J. (1998). El rostro en el cine. *Banda aparte*, (11), 87-87.
- Arevalo, M. (1981). *Jean Luc Godard*. Ediciones JC. España
- Deleuze, G. (1984). Estudios sobre cine 1. La imagen-movimiento. *Barcelona: editorial Paidós*.
- Deleuze, G. (1987). La imagen tiempo. Estudios sobre cine II.
- Genette, G., & Prieto, C. F. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gubern, R. (1974). Godard polémico: edición ampliada por el autor, con un capítulo sobre el cine político militante. Tusquets.
- Gubern, R. (1989). La mirada pornográfica y otras perversiones ópticas.
- Schrader, P. (1999). El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer. JC Clementine.
- Stam, R., & Roché-Suárez, C. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Paidós.
- STAMM, R., BURGOYNE, R., & FITTERMAN-LEWIS, S. (1999). Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad.
- Todorov, T. (1984). Mikhail Bakhtin: the dialogical principle (Vol. 13). Manchester University Press

FILMOGRAFÍA

Pierre Braunberger (productores) Godard, J. L. (director). (1962). *Vivre sa vie*. [película] Francia: L'Avant-scene.

Societe Generale de Films (productores) Dreyer, C. T. (director). (1928). *La passion de Jeanne d'Arc*. [película] Francia: Gaumont Film Company

Casa Azul Films/ Ecran Noir Productions (productores) Godard, J. L. (director). (2018). *Livre d'Image*. [película] Suiza y Francia

Impéria Films/Société Nouvelle de Cinema/Les Productions Georges de Beauregard (productores) Godard, J. L. (director). (1960). *A bout de Souffle*. [película] Francia

Palladium Productions (productores) Dreyer, C. T (director). (1954). *Ordet*. [película] Dinamarca.

Palladium Productions (productores) Dreyer, C. T (director). (1943). *Dies Irae*. [película] Dinamarca.

Les Films du Carrosse / Sédif Productions (productores) Truffaut, F. (director). (1962). *Jules et Jim*. [película] Francia.

Compagnie Cinématographique de France (productores) Bresson, R. (director). (1959). *Pickpocket* [película] Francia.

BIBLIOGRAFÍA

Ayers, D. (2008). The Real Gaze: Film Theory after Lacan. *The Velvet Light Trap*.

Burch, N. (1985). *Praxis del cine* (Vol. 2). Editorial Fundamentos

Esquirol, J. M. (2015). Uno mismo y los otros: de las experiencias existenciales a la interculturalidad. Herder Editorial.

Cabrejo, J. (2017). Metaficción: de Don Quijote al cine contemporáneo. Fondo editorial Universidad de Lima.

Casetti, F., & Gromegna, A. G. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.

Cook, P. (2007). *The cinema book*. British Film Institute.

Levinas, E., & Guillot, D. E. (1977). Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad (No. 130.3). Sígueme.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* [Dictionary of the Spanish Language] (23rd ed.). Madrid, Spain

Poe, E. A. (1842). El retrato oval. Libro de Dominio Público, s/d). Kindle Edition.

Virginie, D. (2006). King Kong Théorie. *Paris, Grasset*.

Zavala, L. (2007). Las ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura. UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.