

Una estrella moderna: Jean Seberg, de
Preminger a Garrel

María Adell Carmona

TESI DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTORA DE LA TESI:

Dra. Núria Bou Sala

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ



Resumen

La presente tesis analiza la imagen estelar de la actriz norteamericana Jean Seberg así como su relevancia en un momento crucial de la historiografía cinematográfica: el tránsito del clasicismo a la modernidad. La tesis aborda las diversas facetas y características de su inusual estrellato tomando como base las tres primeras películas que protagonizó - *Santa Juana* (1957), *Buenos días tristeza* (1958), ambas dirigidas por Otto Preminger, y *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960) – así como *Les hautes solitudes* (Philippe Garrel, 1974), considerada su testamento filmico. Como figura intermedia entre Hollywood y los nuevos cines europeos, entre el posclasicismo y la modernidad, el estudio de Jean Seberg permite llevar a cabo una revisión de la historia del cine que tenga en cuenta el papel fundamental de los intérpretes o, dicho de otro modo, repensar dicha historia a partir del gesto de la actriz.

Abstract

This dissertation analyzes the star image of American actress Jean Seberg and her relevance at a crucial moment in the history of cinema: the transition from classical to modern cinema. The thesis discusses the various aspects and features of her unusual stardom based on the analysis of her first three films - *Saint Joan* (1957) , *Bonjour Tristesse* (1958), both directed by Otto Preminger, and *Breathless* (Jean-Luc Godard, 1960) - as well as *Les hautes solitudes* (Philippe Garrel, 1974), considered as her film testament. As an intermediate figure between Hollywood and new European cinemas, between post-classicism and modernity, the study of Jean Seberg allows us to review the history of cinema taking into account the fundamental role of performers in it. Or, in other words, to rethink this history from the perspective of the gesture of the actress.

Prefacio

Esta tesis surge de un encuentro entre intereses e influencias diversas. Por un lado, la reflexión acerca de las representaciones juveniles femeninas en pantalla, punto de partida del Treball de Recerca defendido en septiembre de 2009 que puede considerarse como la semilla de la presente tesis. Por otro, el revelador descubrimiento de los estudios sobre el estrellato, que han dotado a la presente investigación tanto de un vocabulario conceptual como de una metodología precisas. Por último, en el ámbito más personal, este es un trabajo que surge de un amor incondicional por los cuerpos, voces, gestos y rostros de ciertas estrellas de cine. Las intensas emociones que, a lo largo de los años, han producido en mí la sonrisa sarcástica de Barbara Stanwyck, la gestualidad cómica de Katherine Hepburn, la mirada triste de Ida Lupino o los andares desgarbados de Jean Seberg conforman el sustrato íntimo que ha alimentado este trabajo.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.....	9
III. ALGUNOS ASPECTOS BIOGRÁFICOS: JEAN EN EL TIEMPO Y EL ESPACIO.....	33
III.1. Cronotopo 1: 1938-1956. Marshalltown, Iowa.....	35
III.2. Cronotopo 2: 1956-1960. Londres-Niza-París.....	51
III.3. Cronotopo 3: 1960-1968. París-Hollywood.....	85
III.4. Cronotopo 4: 1968-1979. París - Rue de Bac - Rue du Général Appert.....	99
1. RASGOS DE UN ESTRELLATO INUSUAL.....	105
1.1 El “descubrimiento”: una estrella natural.....	108
1.2 Una estrella “construida”.....	118
1.3 Juventud y subversión.....	125
1.4 Una estrella transnacional.....	135
1.5 Éxito y fracaso.....	149
1.6 Una estrella moderna.....	155
2. JEAN ES JOAN. <i>SANTA JUANA</i>.....	171
3. JEAN ES CÉCILE. <i>BUENOS DÍAS TRISTEZA</i>.....	195
3.1. Cécile, una heroína saganiana.....	195
3.2. Antes de Cécile: Diane Tremayne.....	212
3.3. Cécile, una heroína premingeriana.....	226

3.4. <i>¿Cómo de clásico es el cine clásico de Otto Preminger?</i>	239
3.5. El estilo “invisible” de Otto Preminger.....	252
3.6. Rostros, voces.....	257
3.7. Un gran teatro.....	264
3.8. Jean, actriz.....	272
3.9. Jean, estrella inusual.....	288
4. JEAN ES PATRICIA. <i>AL FINAL DE LA ESCAPADA</i>	293
4.1. Patricia, <i>fille fatale</i>	297
4.2. Patricia, una chica moderna.....	303
4.3. Jean-Luc y las mujeres.....	313
4.4. El cuerpo estelar en el cine moderno.....	321
4.5. Un filme intertextual.....	328
4.6. Jean, la <i>Star Hollywoodienne</i>	337
4.7. Una americana en París.....	347
4.8. Actores en el cine moderno.....	362
5. JEAN ES JEAN. <i>LES HAUTES SOLITUDES</i>	375
5.1. Una película-retrato.....	377
5.2. Jean es Jean.....	384
6. CONCLUSIONES	401
7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA	409
8. ANEXO DE IMÁGENES	421

I. INTRODUCCIÓN

En su artículo “Screen Acting and the Commutation Test”, John O. Thompson recoge parte de un ensayo de David Thomson sobre la naturaleza de la actuación cinematográfica; en él, Thomson especulaba – como otros críticos ya habían hecho anteriormente – acerca de cómo sería de distinto un filme determinado con otros actores o actrices: “Kim Novak’s part(s) in *Vertigo* were designed for Vera Miles; Shirley Temple was first choice to play Dorothy in *The Wizard of Oz*. Imagine how ‘Over the Rainbow’ might have been cosy and wistful instead of the epitome of heartbreaking dreams...If *Vertigo* had had Vera Miles then the girl might have been as near to breakdown as the wife in *The Wrong Man*, and not the numb pawn of the plot that makes Novak pathetic and touching...Once a film is made, no one else can play the part...the text in movies is the appearance”¹. La presente tesis parte, en primera instancia, de una reflexión similar: ¿qué habría sucedido si, entre las 3.000 candidatas que se presentaron para interpretar el papel de Juana de Arco, Otto Preminger *no* hubiera escogido a Jean Seberg, una joven actriz amateur de 17 años procedente de un pequeño pueblo de Iowa? O si, como se comentaba en su día, el cineasta vienés hubiera podido contar con una estrella ya establecida como Audrey Hepburn para los personajes principales en *Santa Juana* (1957) y *Buenos días, tristeza* (1958). Aquí

¹ THOMPSON, John O., “Screen Acting and the Commutation Test”, en GLEDHILL, Christine (ed.), *Stardom. Industry of Desire*, Londres, Routledge, 1991, pág. 183.

podríamos aplicar el test conmutatorio que propone John O. Thompson, por el que se sustituye, especulativamente, a una actriz por otra: los personajes de Juana y Cécile, interpretados por Hepburn, se habrían caracterizado por la empática y conmovedora fragilidad que definía a la intérprete, en vez de por la ambigüedad y la inestabilidad que el rostro indescifrable de Seberg les consiguió aportar. Es casi con total probabilidad esa combinación imposible entre ingenuidad y perversidad – un rostro liso y hermoso que oculta a duras penas un explosivo tumulto interior – lo que provocó que Jean-Luc Godard modelara a la Patricia Franchini de *Al final de la escapada* (1960) con los gestos, los movimientos corporales, las expresiones faciales y el acento norteamericano a la hora de hablar francés que componían los rasgos idiosincráticos de Jean Seberg, actriz.

Si, como afirma Thomson, “una vez que el filme se ha rodado, nadie más puede interpretar el papel”, es difícil imaginar *Santa Juana*, *Buenos días, tristeza* o *Al final de la escapada* con una actriz diferente a Jean Seberg. Y sería tremendamente arriesgado afirmar que la conexión entre los filmes de Preminger, ejemplos innegables de la crisis del clasicismo, y la opera prima de Jean-Luc Godard, plenamente inscrita en la modernidad, podría haberse llevado a cabo con la misma intensidad si la intérprete de los primeros hubiera sido Audrey Hepburn. La especulación lúdica deja, por tanto, paso a una cuestión mayor: ¿cuál es la aportación fundamental que una actriz, una estrella cinematográfica, hace no solo al significado o al discurso expresivo de un filme determinado sino a la conexión entre cineastas de etapas y modelos estéticos distintos?. O, lo que es lo

mismo, ¿se puede repensar la historia del cine tomando como punto de partida al actor en vez de al autor?.

En *Paisajes de la modernidad*, Domènec Font recogía un hermoso texto escrito por Serge Daney en el que el crítico francés proponía, en palabras del propio Font, “considerar al actor como agente de mutaciones históricas”. Según Daney: “Los actores son lo esencial del diálogo entre los cineastas...El cuerpo del actor atraviesa el cine hasta constituir su verdadera historia. Una historia que no ha sido jamás contada porque es siempre íntima, erótica, hecha de piedad y de rivalidad, de vampirismo y de respeto. Pero a medida que el cine envejece, es de esta historia de la que los filmes dan testimonio”². El caso concreto de Jean Seberg es especialmente útil para investigar el modo en el que un actor, o en este caso una actriz, puede ser ese “agente de mutaciones históricas” del que habla Font: su inusual estrellato transnacional, su situación intermedia entre EE.UU. y Europa, entre Hollywood y el cine francés, entre el clasicismo tardío y la modernidad, pero también entre décadas – los cincuenta y los sesenta – y edades – la juventud y la madurez – distintas, hacen de ella una figura clave, privilegiada, a la hora de reflexionar acerca de ese momento de tránsito en la historia del cine. Una etapa de transición que lo es, además, a muchos niveles distintos, y en la que se avanzan los cambios sociales, culturales y políticos que se dieron en los dos décadas siguientes.

² FONT, Domènec, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 127.

La presente tesis parte de una investigación previa, la llevada a cabo en el Treball de Recerca titulado “Las altas soledades de una actriz: Jean Seberg, de Preminger a Garrel”, en la que ya se afirmaba la importancia de la actriz como figura transicional, intermedia, entre el clasicismo y la modernidad apoyándose sobre todo en el análisis de los personajes que interpretaba en los filmes de Preminger, Godard y Garrel pero también en *Lilith* (1964), de Robert Rossen. El Treball de Recerca también indagaba en la posible aparición de un nuevo arquetipo femenino, ligado a las incipientes representaciones cinematográficas de un colectivo prácticamente marginado de las pantallas hasta la década de los cincuenta: el o la adolescente. El objetivo de la presente investigación es ampliar el campo de acción del Treball de Recerca concretando, al mismo tiempo, aún más, su objeto de estudio. Nos hemos centrado en los años y filmes que componen el inicio de la carrera estelar de Jean Seberg: de 1956 a 1960, en los que rueda y estrena *Santa Juana*, *Buenos días tristeza* y *Al final de la escapada*. Un período vital para su interpretación como figura intermedia, clave, en la intersección entre clasicismo y modernidad. El capítulo final lo dedicaremos, a modo de coda, a *Les hautes solitudes* (1974), *filme-testamento* dirigido por uno de los principales representantes de la generación *post-nouvelle vague*, Philippe Garrel, y que funciona como palimpsesto de las interpretaciones y personajes previos de la actriz.

Por tanto, la tesis se centra en una estrella - Jean Seberg -, una etapa - la que va de 1956 a 1960 con un breve epílogo que se desarrolla en 1974-, y un conjunto cerrado de filmes. La ampliación del campo de acción con respecto al Treball de Recerca viene por la propia

ampliación tanto del marco teórico como de los materiales y metodología utilizada. Para empezar, la cuestión de partida – cuál es la aportación específica de un actor o actriz determinado a la significación de un filme y a las relaciones o conexiones entre etapas y cineastas distintos de la historia del cine – se analiza en función no exclusivamente de los personajes o de ese nuevo arquetipo femenino juvenil que Seberg encarna, sino también a través del estudio de su imagen estelar, de su interpretación (de los rasgos idiosincráticos, o “signos de actuación” en palabras de Richard Dyer, que la caracterizan y diferencian) así como de la puesta en escena de su cuerpo y rostro por parte de los cineastas, algo que ya se apuntaba en la anterior investigación. Para ello será necesario no sólo el análisis pormenorizado de los principales textos filmicos de la época abordada en los que Seberg es protagonista (*Santa Juana, Buenos días, tristeza, Al final de la escapada, Les hautes solitudes*), sino también el material extrafilmico que construye su imagen como estrella: críticas de prensa o de revistas especializadas, entrevistas en radio o televisión, material publicitario creado por la productora o el estudio, artículos en revistas ilustradas, femeninas o dedicadas a los fans de las estrellas de cine, etc.

En primera instancia, por tanto, la presente investigación intentará contestar, a través del estudio de Jean Seberg, como actriz y como estrella, a las cuestiones siguientes: ¿se puede repensar la historia del cine, en general, y el tránsito entre el clasicismo y la modernidad, en particular, desde el punto de vista del actor y no del autor? Es decir: ¿desde el análisis de la puesta en escena del cuerpo

así como de la interpretación de una actriz determinada, como Jean Seberg? O, dicho de otro modo: ¿qué aporta específicamente el trabajo actoral y la imagen estelar de Seberg a la relación entre el manierismo de Preminger y la obra de Godard, plenamente inscrita en la modernidad?

En segunda instancia, la concepción de Jean Seberg no sólo como intérprete sino también como “estrella” y, por tanto - siguiendo las tesis de Richard Dyer -, capaz de encarnar la ideología, los valores o las contradicciones de una época determinada, permite considerar otros factores y reflexionar acerca de cuestiones alternativas, relacionadas con su representación de un nuevo tipo de feminidad juvenil. Algunas de las cuestiones que nos plantearemos en la investigación con respecto a esta idea serán: ¿podemos afirmar que Seberg encarna, a través de sus personajes, un nuevo arquetipo, el de la “chica moderna”, caracterizada por su movilidad, subversión y juventud? Y, en relación a esto: ¿podemos hablar de Seberg como modelo de una nueva feminidad, o como pionera de esa “nueva mujer” que surgirá con fuerza en el cine de los sesenta? Un nuevo tipo social *subversivo*, utilizando de nuevo una terminología prestada de Dyer, que sería el reflejo de los importantes cambios políticos y sociales que, en el paso entre décadas, tienen a la juventud y a la mujer como máximos protagonistas.

El análisis de los rasgos idiosincráticos de Jean Seberg, de las características y contradicciones que conforman su imagen estelar, de aquello que la distingue como actriz y como estrella debería, por tanto, revelarnos su importancia como figura transicional,

intermedia, entre dos etapas distintas – y sin embargo, estrechamente conectadas, yuxtapuestas entre sí – de la historia del cine. El inusual estrellato de Jean Seberg, el análisis de su caso particular, nos permite plantear la transición entre cine clásico y cine moderno a partir del cuerpo y el rostro de la actriz y de una novedosa política figurativa e interpretativa, así como a partir de la aparición de nuevos personajes femeninos y de nuevas formas de representación de la mujer. O, como afirmaba Domènec Font: “Serge Daney señalaba que el cine moderno, sobre todo la *nouvelle vague*, cambiaba el cine del ideal (sólo los hombres tienen ideales) por el cine de la alteridad (la mujer se revuelve en busca de una cierta verdad)...este cine se nutre de esa idea sobre la condición femenina en la que *las mujeres dejan de ser iconos cosméticos para encarnar modos de ser y existir*”³.

³ FONT, Domènec, op. cit., pág. 132

II. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

La metodología seguida está directamente conectada con el marco teórico de la tesis, en el que tiene una importancia esencial un relativamente novedoso campo de investigación dentro de los estudios filmicos, que son los estudios sobre el estrellato o *Star Studies*. Este área empezó a tomar relevancia a partir de la publicación en 1979 del clásico estudio *Stars*, de Richard Dyer, reeditado y ampliado en 1998 y que en España fue publicado en 2001 con el nombre de *Las estrellas cinematográficas*. El libro de Dyer combinaba las perspectivas sociológicas y semióticas (las estrellas como iconos o signos culturales y sociales y las estrellas como imágenes en textos específicos) para acabar afirmando que las estrellas de cine contribuían de forma notable en la creación de significado de un texto filmico. La metodología que Dyer proponía para analizar los múltiples significados que una estrella podía tener era el estudio de los textos en sí – las películas que la estrella protagonizaba – como de los materiales extrafilmicos relacionados con la misma: críticas de prensa, entrevistas y artículos en revistas, programas de televisión, apariciones públicas, material promocional de la película realizado por la productora o el estudio, etc.

Dyer, por tanto, proporcionó una metodología y una terminología específica que asentó y dio categoría académica a un área, el estudio sobre las estrellas, que hasta el momento había sido vista como frívola o poco seria y que, sobre todo, había sido colonizada por textos biográficos más o menos escandalosos. Esto no quiere decir

que no hubiera precedentes a la seminal *Stars*: tanto *Mitologías*, de Roland Barthes, como sobre todo *Les Stars*, de Edgar Morin y *Star Acting* de Charles Affron, se aproximaron de muy distintas maneras al fenómeno del estrellato. Los textos de Barthes en *Mitologías* sobre el rostro de Garbo o sobre el *look* Harcourt – un estudio fotográfico parisino especializado en retratar a las estrellas del cine francés – apuntan cuestiones muy interesantes pero están dentro de una obra que aborda, en general, el proceso de creación de mitos dentro de la sociedad francesa de la modernización, y en la que se habla también del coche, de la publicidad o de los medios de comunicación de masas. *Les Stars*, de Morin, publicado, como *Mitologías*, en 1957, también habla de las estrellas como mitos modernos, desde una perspectiva que bascula entre la sociología, la antropología y la teoría marxista. Algunas de las ideas del libro de Morin son pioneras y muy relevantes en los posteriores estudios sobre el estrellato – la naturaleza casi religiosa de la adoración a las estrellas por parte de sus fans, la importancia de la promoción y la prensa para la construcción de una estrella, la relevancia del primer plano y del rostro de la estrella, los distintos niveles de identificación entre público y estrella, etc. – pero, según Martin Shingler, “often little acknowledgment has been made regarding Morin’s origination of these topics, in part perhaps due to the hyperbolic nature of his writings that may have appeared to invalidate the academic credibility of his research”⁴.

⁴ SHINGLER, Martin, *Star Studies. A Critical Guide*, British Film Institute-Palgrave MacMillan, Londres, 2012, pág. 16.

Es muy posible, también, que la vía abierta por Morin y Barthes en 1957 tuviera escasa resonancia – tuvo menos la de Morin que la de Barthes, cuyas *Mitologías* fueron ampliamente alabadas desde el momento de su publicación – en un momento en el que se estaba fraguando en la crítica cinematográfica francesa un concepto clave para los estudios fílmicos posteriores: el de la política de los autores. Según esta idea, desarrollada ampliamente en las páginas de *Cahiers du Cinéma* y refrendada posteriormente en publicaciones de otros países como *Sight & Sound* (Gran Bretaña) o *Film Culture* y *Film Comment* (en EEUU, con Andrew Sarris como principal defensor de la “teoría de los autores”), el director es el único y máximo responsable del aspecto final de la película. El filme, por tanto, abandona su naturaleza de obra conjunta, creada en equipo – productor, director, guionista, estrellas, director de fotografía...- y es considerada una obra de arte individual a través de la cual el director – el *metteur en scène* – a la manera de un pintor o un escritor, expresa *su* visión del mundo de forma subjetiva e individual.

Esta perspectiva autoral, firmemente asentada en los estudios cinematográficos hasta nuestros días, es desafiada por un campo de investigación como los *Star Studies*, que desean reclamar la relevancia de las estrellas en, como decíamos, la construcción de significado en el interior de un texto fílmico. *Stars*, de Dyer, proporciona las herramientas para boicotear la noción del cineasta como principal fuerza controladora de la película al sugerir que ciertos actores o actrices, ciertas estrellas, fueron a menudo, en el cine de Hollywood sobre todo – pero también podemos encontrar

casos en el cine europeo, como Brigitte Bardot – los que determinaron, de forma definitiva, la narrativa, la iconografía o el estilo de una película.

Una de las ideas básicas de *Stars* es que las estrellas son “*imágenes* en textos mediáticos”. Para Dyer, la “imagen” de una estrella, es decir, su “imagen estelar”, está formada por la combinación o yuxtaposición de sus diversas identidades: la suma de los personajes que ha encarnado en pantalla, el modo en el que se le ha presentado en el material promocional producido por el estudio o la productora, la publicidad de la película, sus entrevistas en prensa, lo que dicen de él o ella las críticas, los artículos en revistas de fans, etc. Dyer habla de las distintas identidades de una estrella y de las diferencias entre las nociones de “actor o actriz” (la persona de carne y hueso detrás de la estrella), “*character*” (el *personaje* construido por la estrella en pantalla, dentro de una película específica), “*screen persona*” (la personalidad fílmica, que estaría formada por la combinación de los personajes de todas sus películas, y que está en relación con el *tipo* social que habitualmente representa) y “*offscreen personality*” (su personalidad extrafílmica, es decir, aquella presente en todas sus apariciones públicas y en las entrevistas a prensa que concede). En 1991, una colección de ensayos editado por Christine Gledhill, *Stardom. Industry of Desire*, amplió y fijó, aún más, algunos de estos términos, además de incidir en algunos aspectos – sobre todo, temas relacionados con la recepción y la relación entre estrellas y público – por los que Dyer había pasado de puntillas. Gledhill define del siguiente modo el término de “imagen estelar” de Dyer, subrayando tanto los aspectos

semióticos como los sociológicos del mismo: “Dyer analyses the star image as an intertextual construct produced across a range of media and cultural practices, capable of intervening in the working of particular films, but also demanding analysis as a *text* in its own right. While semiotics provides methods for analysing such “texts”, sociology asks how they function in society. Thus study of stars becomes an issue in the social production and circulation of meaning, linking industry and text, films and society”⁵.

La relación entre estrellas y sociedad, o la idea de que las estrellas *representan* o *encarnan* valores sociales o ideológicos que definen momentos históricos determinados, está presente de forma tangencial en *Stars* con la idea de que las estrellas reflejan distintos tipos sociales. Dyer define “tipo social” como “una imagen formada, reconocible y fácilmente asimilable de cómo es la gente en sociedad” y habla de los principales tipos sociales en EEUU (el “Buen Joe”, el “tipo duro”, la “pin-up”) y de los tipos alternativos o “subversivos”, que se dividen en dos: el “rebelde” y la “mujer independiente”. No será, sin embargo, hasta 1987, con la publicación de *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* que Dyer no incidirá en esta cuestión; en la introducción de esta colección de ensayos en los que analiza el modo en el que ciertas estrellas encarnan las contradicciones y el espíritu de una época o grupo social determinado (Marilyn Monroe y la América de los cincuenta, Judy Garland y la comunidad gay), el autor establece una influyente

⁵ GLEDHILL, Christine (ed.), *Stardom. Industry of Desire*, Londres, Routledge, 1991, pág. xiv

afirmación: “stars represent typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society...stars are embodiments of the social categories in which people are placed and through which they have to make sense of their lives, and indeed through which we make our lives, categories of gender, class, ethnicity, religion, sexual orientation and so on”. En esta colección de ensayos – sobre todo en el influyente y revelador texto dedicado a Marilyn y su ambivalente encarnación de la América de Eisenhower -, Dyer utiliza un concepto ya avanzado en *Stars*, el de la “polisemia estructurada” de las estrellas, o cómo las estrellas pueden encarnar, de forma simultánea, o a lo largo del tiempo, ideologías y significados opuestos, contradictorios, reforzando, a la vez, valores dominantes y valores alternativos/subversivos. Para Dyer, las estrellas son textos complejos y, en ocasiones contradictorios, que pueden interpretarse de muy distintos modos o significar cosas distintas dependiendo del receptor, de los diferentes tipos de espectadores. Para Dyer el concepto de “contradicción” – como veremos al analizar brevemente la imagen estelar de Brigitte Bardot en el siguiente capítulo – es vital en la imagen de una estrella: “star images function crucially in relation to contradictions within and between ideologies, which they seek variously to ‘manage’ or ‘resolve’. By ‘manage’ Dyer appears not to mean ‘solve’; elsewhere he notes that the relation of the star to the contradictions in ideologies may be one of displacement...or the suppression of one

half of the contradiction and the foregrounding of the other...or else it may be the star effects a magic reconciliation”⁶.

Esta investigación utiliza cierta terminología (“imagen estelar”, “personalidad fílmica o extrafílmica”) creada por Dyer y afinada por Gledhill y otros académicos del campo de los Star Studies, así como su concepción de la estrella como “encarnación” de los valores ideológicos, sociales y culturales, en muchas ocasiones contradictorios, de un momento histórico determinado. En este caso, el sujeto estudiado es una estrella en un momento temporal y espacial muy concreto: Jean Seberg, entre 1956 y 1960, con un breve apéndice que, en forma de *flash-forward*, nos lleva a 1974, cinco años antes de su suicidio. Los estudios sobre el estrellato han provocado, en los últimos años, una avalancha de textos y publicaciones que, en forma de “estudios de caso”, se centran en una estrella concreta. Habitualmente, el autor o autora aplica muchos de los términos *dyerianos* a una investigación que, de forma cronológica, analiza los principales rasgos y evolución de la imagen de la estrella estudiada, a partir de un minucioso análisis de los filmes en los que ha participado – no sólo su actuación, sus peculiares rasgos idiosincráticos como actor o actriz, sino también cómo es mostrada a través de la puesta en escena -, las críticas de prensa, las entrevistas y artículos en revista, etc. Es el caso de *Simone Signoret: the Star as Cultural Sign*, de Susan Hayward, que hace especial hincapié en la evolución del “cuerpo estelar” de Signoret y explica cómo su decadencia física, promovida y

⁶ YORK, Lorraine, “Biography/Autobiography”, en HOWELLS, Carol Ann (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, 2006, pág. 30

subrayada por los papeles que ella misma elegía en sus últimas películas, no afectó – sino al contrario, impulsó –, en absoluto, su carrera; o de *Brigitte Bardot*, de Ginette Vincendeau, por mencionar dos estudios que han sido realmente influyentes en la elaboración de esta investigación.

Al contrario que el estudio cronológico que Vincendeau y Hayward proponen y que abarca toda la filmografía de las estrellas estudiadas, esta tesis se centra exclusivamente en la primera parte de la carrera cinematográfica de Jean Seberg. Esto se debe a varios motivos; en primer lugar, porque en estos primeros años ya se construye la imagen estelar que acompañará, aunque con mutaciones, a Seberg a lo largo de su carrera; en segundo lugar, porque es en esta primera fase donde se puede estudiar más en profundidad su encarnación de un nuevo tipo social subversivo, el de la “chica moderna”, que refleja los profundos cambios sociales que atraviesa tanto EEUU como, sobre todo, Francia en el interludio entre las décadas de los cincuenta y los sesenta y que tiene a la juventud como protagonista; y, en tercer lugar, pero no menos importante, porque es justamente en este cambio entre décadas donde situamos a Seberg como figura intermediaria, figura-bisagra que enlaza el cine clásico tardío – su etapa manierista - con el cine moderno. Si, como afirmaba Serge Daney “los actores son lo esencial del diálogo entre los cineastas”, la presencia de Seberg en *Santa Juana* y *Buenos días, tristeza*, de Otto Preminger - un cineasta que ya estaba desafiando las normas del cine clásico - y también en *Al final de la escapada* nos incita a pensar en ella como esa privilegiada figura de conexión entre décadas, continentes y

cinematografías distintas; como una actriz que podría ser ese “agente de mutaciones históricas” del que hablaba Doménech Font.

En relación al análisis de la imagen estelar de Jean Seberg a lo largo del período abarcado, la metodología seguida ha sido, en primer lugar, el visionado y estudio de los filmes en los que participó; básicamente, y en profundidad: *Santa Juana*, *Buenos días, tristeza* y *Al final de la escapada*, pero también se han visionado el resto de películas que componen su filmografía, de *Les grandes personnes* a *Les hautes solitudes* pasando por *Lilith*, *L'amant de cinq jours*, *A escape libre*, *Aeropuerto* o *La leyenda de la ciudad sin nombre*. El propósito era tener una visión general de la evolución de su imagen estelar a lo largo del tiempo, y saber si ésta podía entenderse en términos de ruptura y cambio o de continuidad. En segundo lugar, se ha llevado a cabo la recopilación y estudio de, por un lado, las biografías escritas sobre la actriz y, por otro, del material extrafílmico asociado a su persona: críticas de prensa, artículos en revistas de fans y revistas ilustradas, entrevistas en medios escritos pero también en televisión, tanto en EEUU como en Francia. Se han tenido en cuenta dos biografías fundamentales, profusamente documentadas pero con escasa relevancia analítica y académica: por un lado *Played Out. The Jean Seberg Story*, de David Richards, escrita en 1981, dos años después de la muerte de la estrella; por otro, *Jean Seberg. Breathless*, de Garry McGee (2008), que no aporta datos excesivamente novedosos ni relevantes en comparación con la biografía anterior. Se han consultado las bases de datos de instituciones como la New York Public Library for Performing Arts, la Bibliothèque nationale de France y la

Cinémathèque française, para conseguir copias de críticas de periódicos, artículos de prensa, entrevistas y piezas en revistas ilustradas (como Paris Match, Cinémonde y similares) dedicadas a Jean Seberg. Además, se han consultado recursos online como www.mediahistoryproject.org, una iniciativa encargada de digitalizar y poner a disposición de los usuarios todo el catálogo de revistas cinematográficas populares en EEUU desde la década de los 20, como Photoplay, Screenland o Modern Screen. También se ha consultado online el catálogo del Ina francés (Institut national de l'audiovisuel), que pone a disposición del usuario un gran número de piezas de radio y de televisión de alto interés para cualquier investigador: entrevistas de radio y televisión con la actriz, en diversos momentos de su carrera; visitas de periodistas al set de rodaje de *Buenos días tristeza* y *Al final de la escapada* e, incluso, fragmentos de noticiarios televisivos que se hacen eco de su suicidio, su entierro o de la rueda de prensa posterior de Romain Gary, su ex marido, acusando al FBI de ser el responsable de su muerte.

Habitualmente, al hablar de estrellas o estrellato cinematográfico, se suele pensar inmediatamente en Hollywood, y son las estrellas norteamericanas las que más atención crítica y mayor número de publicaciones han protagonizado. En los últimos años, sin embargo, han surgido numerosos intentos de llevar a cabo un análisis de los diversos estrellatos nacionales, alejados de Hollywood, como los volúmenes compilatorios *Heroines without heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-1951*, de Ulrike Sieglöhr o *Stellar Encounters. Stardom in Popular European*

Cinema, de Tytti Stoila. Jean Seberg es un curioso caso de transnacionalidad de una estrella, un término habitualmente utilizado en relación a las estrellas europeas, o asiáticas (no-americanas) que participan en filmes de Hollywood. Seberg, estrella hollywoodiense que en solo dos años (1956-1958) alcanzó la fama y el rotundo fracaso – sus dos primeros filmes con Preminger fallaron en taquilla y le valieron críticas y ataques crueles – se convirtió en una estrella europea de la mano de un movimiento regenerador dentro del cine francés, la *nouvelle vague*. Era, por lo tanto, importante, explorar el panorama del cine francés en relación al fenómeno del estrellato, en general, y en relación a las nuevas estrellas surgidas de la nueva ola, en particular. Para ello se han consultado varias obras de académicas especializadas en cine nacional francés, como Susan Hayward o Ginette Vincendeau. De la primera, además de la mencionada monografía sobre Simone Signoret, se ha consultado *French National Cinema*, que presenta un enfoque sociocultural en el que se analizan transversalmente algunas de las obras más relevantes poniéndolas en relación con su contexto específico de la historia y la política francesa, dando importancia tanto a las manifestaciones más populares del cine en Francia como a las tendencias underground, artísticas o más radicales. De Ginette Vincendeau, además de la mencionada monografía sobre Brigitte Bardot, se ha tenido en cuenta un interesante y pionero texto sobre el estrellato en el cine francés, *Stars and Stardom in French Cinema*, que incluye capítulos generales que se interrogan sobre la existencia – o inexistencia – de un *star system* en Francia, reflexionan sobre los conceptos de

autoría, cinefilia y estrellato o hablan de las especificidades nacionales de las estrellas francesas. Además, incluye capítulos dedicados a estrellas particulares (Bardot, Jean Gabin, Jean-Paul Belmondo, Juliette Binoche, etc.) y uno dedicado específicamente a un nuevo tipo de estrellato “colectivo”, el de las estrellas de la *nouvelle vague*. *Stars and Stardom in French Cinema* parte de las tesis de Dyer para llevar a cabo el análisis de las estrellas y las películas que protagonizaron teniendo en cuenta el contexto de producción y de recepción, así como la influencia de las mismas en la producción de nuevas imágenes de la feminidad que calaron en el imaginario colectivo de la época. Ambas, Hayward y Vincendeau, son las editoras de un libro recopilatorio, *French Cinema: Texts and Contexts*, en el que tras un capítulo introductorio en el que se habla de las características y contexto específico del cine nacional francés, se presentan diversos textos sobre filmes básicos del mismo; el de Michel Marie sobre *Al final de la escapada* ha sido especialmente útil. Hayward y Vincendeau parten siempre desde una visión del cine francés como un cine nacional, atravesado, por tanto, por los fenómenos sociales, políticos y culturales que vivía Francia en cada etapa; la que nos ocupa, la de finales de los cincuenta e inicios de los sesenta es especialmente interesante y convulsa: es la época de posguerra, la de la subida al poder de De Gaulle, la de la modernización y la influencia de EEUU en la cultura y la sociedad francesa. Hayward y Vincendeau, con su insistencia en un “cine nacional” cuya identidad está definida, entre otros motivos, por la potencia de estrellas como Jean Gabin o Brigitte Bardot, y en el que se mezcla desprejuiciadamente cine popular y filmes de carácter

más artístico, se alejan de la dominante tendencia autoral a la hora de abordar la historia del cine francés, añadiendo, además, una perspectiva de género, ya que muchas de las estrellas de las que hablan son estrellas femeninas. Estrellas femeninas que, como en el caso de Bardot, de Seberg o de Moureau, y como veremos más adelante, encarnaran nuevos tipos de feminidad que reflejarán y tendrán una influencia fundamental en los cambios sociales que se están llevando a cabo en Francia entre los cincuenta y los sesenta y que tienen a la mujer como protagonista.

El enfoque de género también es el que predomina en una obra a contracorriente de la tradicional perspectiva desde la que se ha estudiado el movimiento de la *nouvelle vague*. Aunque se han consultado las obras y autores clásicos al respecto – Michel Marie, Jean Douchet, Dudley Andrew, Colin MacCabe, así como las compilaciones de textos llevadas a cabo por Antoine de Baecque, entre otros -, también se ha tenido en cuenta la perspectiva presentada por Geneviève Sellier en *Masculine Singular. French New Wave Cinema*, en la que se analiza el movimiento de la nueva ola desde una perspectiva sociocultural y eminentemente feminista, poniéndolo en el contexto de los convulsos cambios sufridos en Francia desde mediados de los cincuenta a inicios de los sesenta. Sellier lleva a cabo un análisis de muchos de los fenómenos sociales, culturales, políticos e históricos que arroparon y dieron pie a los filmes de la *nouvelle vague*; habla del proceso de modernización en Francia, de la emergencia de una nueva clase juvenil o de la aparición de ídolos de consumo como Bardot, Sagan o Greco. Analiza también muchos de los filmes y de las actrices

convertidas en estrellas gracias a la *nouvelle vague* (Anna Karina, Bernadette Lafont, Emmanuelle Riva, Jeanne Moireau) y acaba certificando que la *nouvelle vague* fue un movimiento básicamente masculino, en el que las mujeres ocupaban un segundo plano y en el que eran mostradas o bien como fetiches idealizados y hermosos, o bien como traidoras. Como veremos, aunque la tesis de Sellier sí se cumple en muchos filmes a un nivel puramente narrativo, no lo hace – o al menos presenta serios problemas - en relación a la manera novedosa en la que se pone en escena el cuerpo y el rostro de la actriz en el cine moderno, así como al carisma y poder estelar que muchas de estas jóvenes estrellas desprenden y que hace que *trasciendan* el destino fatal reservado para ellas en la narración, consiguiendo escapar a los intentos de catalogarlas o denigrarlas. Para acabar con las obras que presentan el cine como una manifestación social y cultural, o que lo ponen en relación con el contexto de producción y recepción en el que se lleva a cabo, es interesante mencionar otra obra a contracorriente, inusual, realizada por el historiador “oficial” de la *nouvelle vague*, Antoine de Baecque. En *La nouvelle vague, portrait d'une jeunesse*, ampliamente ilustrado con fotografías documentales que muestran la vida en las calles, bares, cines y cafés del París de los finales de los cincuenta – ocupados, prácticamente, por chicos y chicas jóvenes pertenecientes a esa nueva clase social, la denominada generación de la “nueva ola” -, De Baecque se transforma en un historiador cultural y resitúa el movimiento dentro del contexto de las convulsas turbulencias socioculturales y generacionales que permitieron su surgimiento a finales de los cincuenta e inicios de los

sesenta en Francia. En este sentido, es también clave un artículo de una académica británica, Fiona Handyside, que aborda específicamente la figura de Seberg como estrella transnacional y como portadora de las contradicciones a la que debían estar sometidas las mujeres en ese momento de transición, entre el conservadurismo de los cincuenta y la “liberación” de los sesenta. Handyside habla de conceptos que están ampliamente debatidos en la investigación, entre ellos la idea de Seberg como encarnación de esa ansiedad y fascinación que generaba, al mismo tiempo, el proceso de Americanización en Francia, así como su imagen estelar como portadora de una serie de contradicciones, ligada a su situación intermedia, entre dos épocas, dos continentes y dos cinematografías: movilidad/estatismo, juventud/melancolía, etc.

Como afirmábamos anteriormente, en el análisis de la imagen estelar de una actriz es básico el estudio de los materiales extrafilmicos que la rodean (artículos de prensa, material publicitario), pero no hay que olvidar que el principal elemento que permite un estudio detallado de la estrella es la película, el texto filmico. Se han analizado las principales películas abordadas teniendo en cuenta tres aspectos básicos: el análisis del personaje interpretado en cada una de ellas por Jean Seberg, el modo en el que el cineasta (Preminger, Godard o Garrel) *utiliza, integra* o pone en escena el cuerpo y rostro de la estrella y la aportación específica que la actriz, con su presencia y su interpretación, otorga al estilo y el significado del filme. En este sentido era importante llevar a cabo un análisis de los rasgos idiosincráticos de Jean Seberg actriz, así como ejemplificarlos con determinadas secuencias y escenas; el

estudio de su inusual método (o anti-método) interpretativo es importante, ya que, por un lado, explica un elemento básico en su imagen estelar que es el concepto de *fracaso* - debido en parte a su *inadecuación* a los registros interpretativos tradicionales – y, por otro, explica la fascinación que provocaba entre los jóvenes críticos de Cahiers y posteriores cineastas de la *nouvelle vague*, generando un nuevo paradigma interpretativo así como un enlace entre cine clásico y cine moderno a través del cuerpo, los gestos y la presencia de la actriz en pantalla. Hay numerosas obras y autores clásicos que abordan los distintos métodos de interpretación; el propio Richard Dyer dedica un extenso capítulo en *Stars* a explicar las distintas tradiciones, del vaudeville y el teatro de variedades o la extrema gestualidad “melodramática” del cine mudo al *Método* desarrollado por Stanislavsky y el Actor’s Studio, pasando por la teoría de la representación de Diderot/Coquelin, basada en la observación, la mimesis y la convención. La mayor preocupación de Dyer no es cómo los actores actúan sino cómo el público interpreta la actuación de una estrella – esta preocupación por la *recepción*, por la relación entre el público y las estrellas conformará muchos de los estudios posteriores más influyentes en el campo de los Star Studies, como *Star Gazing*, de Jackie Stacey -, sin embargo, en *Stars*, identifica y describe una serie de “signos de actuación” (*performance signs*) que son relevantes a la hora de analizar la actuación de una estrella: expresión facial, voz, gestualidad, postura o movimiento. Se ha tenido en cuenta también la aportación de Andrew Klevan en *Film Performance*, quién, fuertemente influido por Stanley Cavell, lleva a cabo unos análisis exhaustivos de escenas de algunas películas

clásicas y bien conocidas, como *La sombra de una duda* o *Historias de Philadelphia*. La perspectiva de Klevan parte del análisis de la puesta en escena, por lo que incide tanto en la actuación en sí – la intrincada combinación entre movimientos, expresiones o gestos de estrellas como Cary Grant o Barbara Stanwyck – como en la relación de ésta con otros elementos estilísticos del filme, como la iluminación, el montaje, el tamaño de plano, el movimiento de la cámara o la distancia entre ésta y los actores. El análisis de Klevan es rico en detalles y permite llevar a cabo un análisis estilístico de las películas desde un punto de vista novedoso, el de la actuación, pero solo se centra en el cine clásico de Hollywood y en sus estrellas, por lo que era necesario, para el tema de la investigación, indagar en otras propuestas que abarcaran métodos de interpretación más singulares.

Acting in the cinema, de James Naremore, es un texto básico para los estudiosos de las estrellas, que aporta en sus primeros capítulos tanto un marco como un vocabulario para analizar la actuación cinematográfica. Los capítulos siguientes analizan en profundidad la actuación de diferentes estrellas en películas determinadas, muy relevantes para la construcción de su imagen estelar. Los dedicados a Katherine Hepburn en *Holiday* y Cary Grant en *Con la muerte en los talones* son realmente excepcionales, y tienen en cuenta tanto la actuación en sí como aquello que la imagen de la estrella aporta a la misma; es decir, Naremore se preocupa en identificar el carácter único que un actor/actriz determinado aporta a un personaje, qué es lo que él o ella incorpora al mismo, teniendo en cuenta su imagen pública y sus roles anteriores, y cómo el público puede interpretarlo

teniendo en cuenta todo esto. Naremore basa su análisis de la actuación cinematográfica en *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffman, un sociólogo que exploraba los distintos modos en los que las personas “actuamos” en las situaciones más cotidianas. Goffman afirmaba que todo comportamiento de cara a los demás es una ‘actuación’, y que en la vida cotidiana estamos continuamente interpretando según unas normas de conducta y unos códigos gestuales tan artificiales como compartidos. Naremore fija los parecidos y las diferencias entre la actuación “cotidiana” y la actuación “profesional” (en cine o teatro); evidentemente, la actuación profesional tiene un grado más elevado de “ostentividad” que la diferencia de la cotidiana. Naremore también crea un término, el “marco interpretativo” (*performance frame*), que separa ambos tipos de actuación: la interpretación teatral o cinematográfica crearía a su alrededor una suerte de “marco” que define y contiene a los intérpretes, separándolos de los espectadores. Los intérpretes se convierten, desde ese momento, en seres cuya función es “ser contemplados” y cuyas acciones son consideradas y evaluadas por su calidad “interpretativa”. A pesar de las evidentes diferencias, y de ese “marco interpretativo” que separa a actores de espectadores, Naremore observa en la base de la interpretación profesional una mimesis de los códigos gestuales y de conducta asumidos por la sociedad: “Our manner of expression is so deeply embedded in the process of socialization that it becomes spontaneous, instinctive...All our feelings are wedded to a behavioral language that we have mastered and turned into an idiolect”. Los actores “profesionales” utilizan este *idiolecto*, que parte del

comportamiento real de las personas en la vida cotidiana, para llevar a cabo interpretaciones naturalistas: “Hollywood movies give us pleasure and a sense of identification simply because they enable us to recognize and adapt to the ‘acted’ quality of everyday life: we can observe people lying, concealing emotions or staging performances for one another”. Además del concepto de “marco interpretativo”, hemos utilizado otros conceptos y vocabulario generado por Naremore muy útil a la hora de analizar la actuación como retórica presentacional o representacional, para dividir diferentes estilos de interpretación, y coherencia o incoherencia expresiva.

En su obra, Naremore habla específicamente de la interpretación “modernista” en *Al final de la escapada*, aunque hace especial hincapié en la actuación autoconsciente de Belmondo. Más allá de esta perspectiva centrada puramente en la actuación, diversos autores han hablado de los distintos regímenes de presentación del cuerpo y el rostro del actor/actriz en el cine clásico y el cine moderno. Uno de ellos es Jacques Aumont, en cuyo *El rostro en el cine* dedica los tres capítulos finales al cambio radical que supuso el cine de posguerra – el neorrealismo, seguido por la modernidad – en la figuración del rostro en la pantalla; la necesidad, después de la guerra, de recuperar al “hombre”, al ser humano. Es especialmente interesante, en relación al tema de la investigación, el capítulo dedicado al “retrato” como modelo esencial de representación en los filmes del cine moderno. En *Paisajes de la modernidad*, Domènec Font dedica también un capítulo – “Las reglas del juego (Figuras)” – a los actores y actrices de la modernidad – y su

relación con los cineastas - así como a la puesta en escena del cuerpo en el cine moderno, iniciándolo con una cita de Serge Daney en la que se reivindica a los actores como, en palabras del propio Font, “agentes de mutaciones históricas”: “Los actores son lo esencial del diálogo entre los cineastas...El cuerpo del actor atraviesa el cine hasta constituir su verdadera historia. Una historia que no ha sido jamás contada porque es siempre íntima, erótica, hecha de piedad y de rivalidad, de vampirismo y de respeto. Pero a medida que el cine envejece, es de esta historia de la que los filmes dan testimonio”⁷.

El concepto de Jean Seberg como figura transicional, de enlace, entre el cine clásico y el cine de la modernidad está ya presente en un artículo de John Orr titulado “Out of noir: Seberg-Preminger-Godard-Garrel”. El artículo de este académico británico especializado en cine francés aborda la figura de Seberg como enlace entre la tradición clásica de la femme fatale y las nuevas “traidoras” del cine moderno, a un nivel puramente de análisis de los diversos personajes interpretados por Seberg, siempre bajo la perspectiva del género negro y su disolución/deconstrucción en la modernidad. La presente investigación pretende ir más allá y confirmar a Seberg como figura transicional entre el clasicismo y la modernidad no solo a través del personaje o arquetipo (de femme fatale a fille fatale) que encarna, sino también a través de su imagen estelar y de su inusual estilo de interpretación. Para hablar de cine clásico y de cine moderno, y del momento de transición entre ambos, hemos considerado necesario llevar a cabo un repaso de

⁷ FONT, Domènec, op. cit., pág. 127

algunos de los diversos autores y teorías que han intentado definirlos; en este sentido, era fundamental hablar de algunos de los textos clásicos de André Bazin, así como de David Bordwell, Janet Steiger y Kristin Thompson y su monumental *El cine clásico de Hollywood*, o de *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze. También hemos incluido perspectivas novedosas que rompen con algunas percepciones muy establecidas acerca de qué es el cine clásico; entre las mismas es muy destacable un artículo de Miriam Bratu Hansen titulado “Classical Cinema as Vernacular Modernism”, cuyas tesis están ampliamente explicadas en el Capítulo 3, así como otro artículo de Rick Altman llamado “Dickens, Griffith and Film Theory today”, en el que el autor desmonta la supuesta paternidad de la novela burguesa sobre el cine para hablar de su “auténtico” progenitor: el melodrama teatral, un género popular y denostado en el que, según Altman, tenían cabida “excesos” (“unmotivated events, rhythmic montage, highlighted parallelism, overlong spectacles”⁸) que el cine clásico no podía admitir. En *La invención de Hollywood*, Carlos Losilla, contradiciendo a Bordwell, duda de la existencia misma de una “forma clásica” que haya dominado el cine hasta los años sesenta; el libro de Losilla dedica su segunda mitad a autores “manieristas”, producto del agotamiento de ese supuesto clasicismo, como Otto Preminger, en un excelente ensayo en el que se habla, y mucho, del inusual, y pre-moderno, modo en el que Preminger pone en escena el rostro de sus actrices.

⁸ ALTMAN, Rick, *Dickens, Griffith and Film Theory today*, South Atlantic Quarterly 88, n° 2, primavera 1989, págs. 321-359

Para terminar, se han consultado, evidentemente, artículos y monografías relacionados específicamente con los cineastas y obras citados. Sobre Preminger, otro artículo de John Orr (“Otto Preminger and the End of Classical Cinema”), así como el capítulo de Losilla dedicado al mismo ha sido de vital importancia. Se han consultado monografías y biografías sobre el cineasta vienés: Su autobiografía, *Otto Preminger: an autobiography*, escueta y concisa, escrita por él mismo en 1977, y también la escrita por Forster Hirsch, que incluye interesantes análisis de sus películas, *Preminger: The Man Who Would be King*, así como la serie de entrevistas dirigidas por Gerald Pratley en *The Cinema of Otto Preminger*. También se han consultado las principales revistas de cine (Cahiers de Cinéma, Sight & Sound, etc.) y se han conseguido copias de las críticas de los filmes escritas en el momento de su estreno.

En relación a Godard, también se han consultado sus textos críticos y entrevistas recogidos en *Godard par Godard*, además de la biografía escrita por Colin MacCabe, *Godard*. Otras obras de referencia han sido los estudios de Michel Marie y Dudley Andrew sobre *Al final de la escapada*, respectivamente, *À bout de souffle: étude critique* y *Au Début de Souffle: le culte et le culture d'À Bout de Souffle*, así como la recopilación de textos de Alain Bergala sobre el cineasta titulada *Nadie como Godard*.

En el caso de Garrel, ha sido de vital importancia, ante la escasez de textos analíticos sobre este cineasta, el libro colectivo publicado por el Festival de San Sebastián *Philippe Garrel. El cine revelado*, así como algunos artículos de Adrian Martin (“A Cinema of Intimate Spectacle: the Poetics of Philippe Garrel”), de Kent Jones (“Sad and Proud of It: The Films of Philippe Garrel”) y el de John Orr anteriormente mencionado, “Out of Noir: Seberg-Preminger-Godard-Garrel”.

III. ALGUNOS ASPECTOS BIOGRÁFICOS: JEAN EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

Esta investigación no pretende ser una biografía de Jean Seberg, la persona de carne y hueso, sino una aproximación a “Jean Seberg” como cuerpo y texto estelar. Sin embargo, antes de reflexionar acerca de los múltiples y diferentes significados que se han adscrito a Jean Seberg, la estrella, es necesario llevar a cabo un breve proceso de contextualización. Las estrellas no existen en un limbo atemporal sino que, como muchos académicos han afirmado⁹, están fuertemente ligadas a su época. Son, como explica Susan Hayward, “signos culturales”: encarnan valores ideológicos, representan identidades de todo tipo (en relación a la nacionalidad, la raza, el género, la edad, la clase...) y definen momentos históricos específicos. En palabras de Dyer: “Stars enact ways of making sense of the experience of being a person in a particular kind of social production (capitalism); (they represent) typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society”¹⁰.

En cuarenta años de vida y veintidós de carrera, Jean Seberg representó la eclosión juvenil de la América de los cincuenta, fue elevada a icono de las rupturas de los sesenta y denostada públicamente por sus implicaciones en política durante los setenta.

⁹ Algunos de los textos más destacados a este respecto son de Richard Dyer (*Heavenly Bodies*), Yvonne Tasker (*Spectacular Bodies: Gender, Genre and Action Cinema*), John Gaffney y Diana Holmes (*Stardom in Postwar France*) o Ginette Vincendeau (*Stars and Stardom in French Cinema*).

¹⁰ DYER, Richard, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, British Film Institute-The MacMillan Press, Londres, 1986, pág. 17

Pocas estrellas han encarnado, de forma tan intensa, los convulsos cambios históricos que se produjeron, a nivel político, social y cultural, en el plazo de sólo dos décadas. Es imprescindible, por tanto, trazar conexiones entre su biografía y los diversos contextos temporales y espaciales en el que ésta se desarrolló, incidiendo particularmente en el período estudiado: el tránsito entre los cincuenta y los sesenta. Para ello usaremos el concepto de *cronotopo*, que procede de la teoría literaria pero que Susan Hayward ha adoptado convenientemente al estudio sobre las estrellas en su monografía sobre Simone Signoret, otro cuerpo estelar firmemente arraigado en su época. Si Bakhtin define el *cronotopo* como “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relations that are artistically expressed in literature”¹¹, Hayward utiliza el término para hablar de las “intrinsic connection between time and space and the structures of Signoret’s own life”¹². Como sigue afirmando Hayward, el *cronotopo* es un concepto más rico que el de “topografía” porque incluye el aspecto temporal, además del espacial. Veamos, por tanto, a través de tres cronotopos básicos, las conexiones existentes entre los aspectos biográficos más relevantes de Jean Seberg y el entorno o contexto temporal y espacial en los que estos se desarrollan.

¹¹ HAYWARD, Susan, *Simone Signoret: the Star as Cultural Sign*, Continuum, NY, 2004, pág. 1

¹² HAYWARD, Susan, op. cit., 2004, pág. 1

III.1. Cronotopo 1: 1938-1956. Marshalltown, Iowa

Jean Dorothy Seberg nació el 13 de noviembre de 1938 en Marshalltown, Iowa, un pueblo típico del Medio Oeste americano. Los antepasados paternos de Seberg fueron inmigrantes suecos que al llegar en 1882 a EE.UU. cambiaron su apellido original, Carlson, por uno menos identificativo: Seberg. Sus padres eran Dorothy Seberg, una maestra de escuela y Ed Seberg, el farmacéutico del pueblo; una pareja conservadora, luteranos devotos y de clase media que tuvo cuatro hijos y que, según uno de los biógrafos de la actriz, representaban a la perfección esa “good Midwestern people who subscribed unquestioningly to the mores of smalltown America eager, after the war, to settle down and build a life”¹³.

La América en la que creció Jean Seberg fue, por tanto, la América que participó activamente en la 2ª Guerra Mundial pero, sobre todo, la que surgió de la contienda. La de la era del general Eisenhower, con su llamada a la unidad, a la estabilidad y al retorno a los valores tradicionales familiares. La América de la Guerra Fría, la paranoia anti-comunista y la caza de brujas del senador McCarthy pero también la que vivió un extraordinario boom económico que catapultó la moderna sociedad de consumo, la de la vida suburbana – durante la década de los cincuenta, 18 millones de personas, el 10% de la población norteamericana, se mudaron a barrios

¹³ RICHARDS, David, *Played Out. The Jean Seberg Story*, Random House, Nueva York, 1981, pág. 7

residenciales-, los electrodomésticos, la televisión, la publicidad, los coches y las revistas del corazón.

La contradicción ha formado parte de la personalidad estelar de Jean Seberg desde el inicio. En ella se daban encuentro, por un lado, esa moralidad y puritanismo típica de su educación en un pueblo del Medio Oeste y, por otro, ese aire de modernidad y movilidad asociado de forma directa a la cultura y la sociedad norteamericana que tanto fascinaba a intelectuales europeos, desde Simone de Beauvoir – quién escribió *América día a día*, un libro en forma de diario de viaje sobre el *roadtrip* de costa a costa que hizo por EEUU en 1947 - a, algo más tarde, los críticos de Cahiers du Cinéma y futuros directores de la *nouvelle vague*. La América de los cincuenta era, en sí, una nación ideológicamente contradictoria: un país que se presentaba a sí mismo como la “mejor democracia del planeta” y que sin embargo puso en marcha una vergonzosa caza de brujas, o, como afirma Dyer en *Heavenly Bodies*, una nación enormemente represiva con la sexualidad que, sin embargo, estaba obsesionada por el sexo. En la misma época en la que la publicidad y los medios de comunicación de masas deifican el estilo de vida familiar y suburbano, en el que las mujeres aparecen como perfectas amas de casa y madres, aparecen los primeros avances científicos en relación a la píldora anticonceptiva (que se legalizó en 1960), el informe Kinsey sobre la sexualidad femenina (1953), Playboy (el primer número de la revista apareció en diciembre de 1953) y Marilyn Monroe, que Dyer define como el cuerpo espectacular en el que se dan cita todos los conflictos y contradicciones sobre la sexualidad existentes en la América de los cincuenta.

Del mismo modo, en esta sociedad autocomplaciente y satisfecha empezaron a surgir voces que cuestionaban la extendida idea de que el pueblo americano vivía en el mejor de los sistemas posibles: la generación *beat* expresó, a través de los libros-manifiesto de Allen Ginsberg (*Aullido*, 1956) o Jack Kerouac (*En el camino*, escrita en 1951 pero publicada en 1957), su rechazo a la sociedad de consumo y la moral de la clase media. Por su parte, Betty Friedan se pasó gran parte de la segunda mitad de la década escribiendo *La mística de la feminidad*, el libro que, tras su publicación en 1963, se convertirá en el pistoletazo de salida de la Segunda Ola de Feminismo. En 1955, el arresto de Rosa Parks al negarse a ceder su asiento de autobús a un hombre blanco fue el pistoletazo de salida de la lucha por los derechos civiles de la comunidad afroamericana en EEUU. Por último, aparece lo que podríamos definir como una nueva clase social, a la vez que un nuevo (y poderoso) grupo de consumo: los adolescentes o los jóvenes, un colectivo si no contrario sí *alternativo* a los valores adultos. Estos fenómenos aparecen como la antesala, el preludio, de lo que serán los grandes movimientos políticos y sociales de la década de los sesenta. La era Eisenhower contendrá, entonces, bajo una capa reluciente de conformismo, barrios suburbanos y electrodomésticos la semilla de la contestación ideológica.

La emergente cultura juvenil está relacionado con el *baby boom* que siguió a la 2ª Guerra Mundial. Como explica Friedan en su famoso ensayo, el bombardeo ideológico a favor de su “reintegración en la vida doméstica” al que, desde todos los ámbitos – opinión pública, mensajes gubernamentales, revistas femeninas, televisión –, se

había sometido a la población femenina estadounidense durante la posguerra había empezado a dar sus frutos: “A finales de la década de los cincuenta, la tasa de natalidad en EEUU estaba a punto de superar la de India. (...) Aquellas mujeres que en algún momento se habían planteado estudiar una carrera ahora estaban haciendo carrera criando bebés. En 1956 la revista *Life* alababa con satisfacción la tendencia de las mujeres estadounidenses a reintegrarse a la vida doméstica”¹⁴.

Esta nueva realidad, que respondía a un plan perfectamente trazado de vuelta al orden – los soldados que habían luchado debían recuperar sus puestos de trabajo, desplazando a las mujeres que los habían ocupado hasta entonces –, provocó una explosión de la natalidad¹⁵ que, como decíamos, impulsó la aparición de la (sub)cultura juvenil. En el siguiente apartado hablaremos de dos manifestaciones populares de esta cultura juvenil que son relevantes para nuestro estudio, ya que se relacionan con la imagen estelar de Jean Seberg: directamente a través de uno de sus personajes más conocidos - Cécile, la protagonista de *Buenos días tristeza*, basada en una novela de Françoise Sagan - e, indirectamente, en su temprana asociación a un nuevo tipo social subversivo que podríamos identificar como la respuesta femenina, y europea, a los rebeldes masculinos del cine de los cincuenta: la *fille fatale*.

¹⁴ FRIEDAN, Betty, *La mística de la feminidad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2009, págs. 52-53.

¹⁵ Durante los cuarenta y los cincuenta, la tasa de crecimiento de la población duplicó la de los años treinta. En la década de los cincuenta, la población norteamericana había crecido un 19% con respecto a la década anterior.

Las manifestaciones culturales del *Youthquake*: la literatura de adolescencia y los rebeldes sin causa

El término anglosajón *Youthquake* (mezcla de “Youth” y “Earthquake”) define a la perfección el terremoto cultural, político y social que supuso la irrupción de la “juventud” como etapa diferenciada de la vida (distinta de la infancia y la edad adulta)¹⁶, como subcultura¹⁷ opuesta a la cultura (patriarcal) dominante y, no podemos pasarlo por alto, como nuevo grupo de consumo de la sociedad capitalista post-industrial. Como afirma Kenneth Keniston: “youth culture is the special culture of those between childhood and adulthood, a culture that differs from both that of child and adult...It’s not always or explicitly anti-adult but belligerently non-adult”¹⁸. La posición “beligerantemente NO adulta” de esta juventud, así como el lugar privilegiado que ocupa (según los marxistas británicos del BCCCS) “as a central site in the

¹⁶ Aunque existen precedentes tempranos de la identificación de un nuevo “grupo social” diferenciado de la infancia y la edad adulta, no será hasta la etapa de posguerra que se defina al “adolescente” como parte de una formación social que presenta “*an acute sense of themselves as a special, like-minded community bound together by age and rank*”. DOHERTY, T., *Teenagers & Teenpics*, pág. 46.

¹⁷ Utilizo un término antropológico que describe cualquier subgrupo identificable dentro de una sociedad más amplia, monolítica y, presumiblemente, dominante (la subcultura adolescente/juvenil estaría incluida *dentro* de la cultura adulta). Los primeros que aplicaron el término subcultura al fenómeno juvenil fueron los integrantes del BCCCS (Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham) al inicio de los sesenta: “The Centre constructed youth as symptomatic of the central contradictions of the time. Rituals and practices were read as gestures and meaning and political resistiveness. Youth became the barometer of structural and social change”. Para McRobbie, Hebdige y el resto de estudiosos de Birmingham, la subcultura juvenil se equiparaba, pues, al término “contracultura”. LEE, C., *Beyond the pink: (Post) Youth Iconography in Cinema*, pág. 34.

¹⁸ SCHEINER, Georganne, *Signifying female adolescence. Film representations and fans, 1920-1950*, pág. 12

conflicts between changing economic and institutional structures and dominant cultural values”¹⁹, es fundamental para entender esa “revolución” juvenil que eclosionará a finales de los cincuenta tanto en EE.UU. como en Europa.

Una de las manifestaciones culturales que mejor han captado el *angst* adolescente es la llamada “novela de adolescencia”, que vivió su momento de esplendor en EE.UU. en las décadas de los cuarenta y los cincuenta con autores como Truman Capote, J.D. Salinger o Carson McCullers. Como afirma Tony Tanner: “ninguna otra literatura ha producido tantos libros con un protagonista niño o adolescente como la norteamericana, la que ha derrochado mayor esfuerzo en el desarrollo de un estilo “inocente” capaz de evocar y transmitir la visión del mundo que exhibe el adolescente”²⁰. Habitualmente, se tiende a definir la novela de adolescencia, simplemente, como una “versión” del *Bildungsroman*, una expresión más amplia y moderna de ésta. Barbara A. White distingue, sin embargo, entre *Bildungsroman* y novela de adolescencia. Las diferencias serían, en primer lugar, la edad de los personajes y su disposición para el aprendizaje: el héroe de la novela de adolescencia suele ser más joven que el del *Bildungsroman* tradicional y por lo tanto menos preparado para un cuestionamiento real de los valores tradicionales y para una verdadera aprehensión de lo que Barbara A. White llama una “filosofía de la oscuridad”. Y en segundo lugar, y más importante,

¹⁹ SCHEINER, G., op.cit., pág. 13

²⁰ GONZÁLEZ GROBA, Constante, *El mundo novelesco de Carson McCullers*, pág. 42.

mientras que en el *Bildungsroman* el objetivo está puesto en la *evolución* y el *desarrollo* del héroe, la novela de adolescencia hace hincapié, mucho más que en el desarrollo, en el *conflicto* del héroe con la sociedad adulta. Esto no significa que el héroe de la novela de adolescencia no pueda presentar algún tipo de evolución, sino que ésta no tiene que seguir el esquema de crecimiento vertical y positivo del *Bildungsroman* (el mismo término “Bildung” significa “construcción” en el sentido de “formación de una personalidad propia”). De hecho, el propio esquema del viaje, que en el clásico *Bildungsroman* es un mecanismo de avance y un símbolo de movimiento ascendente y positivo (de A a B), en la novela adolescente puede convertirse en una simple oscilación (de A a A’) o un viaje circular, en el que la meta no es alcanzada o es, incluso, conscientemente rechazada: “Many adolescent protagonists fail even to gain the knowledge or undergo the change of character required in the initiation story with its much looser definition”²¹. Esta evolución no obligatoriamente lineal de desarrollo del personaje, el conflicto perpetuo con los adultos (“*belligerantly non-adult*”), así como esa estructura circular, no evolutiva, del relato, es fundamental en algunas de las ficciones modernas de las que hablamos, como *El guardián entre el centeno*, de Salinger, *Frankie y la boda*, de McCullers o, ya fuera de EE.UU., *Buenos días, tristeza*, primer libro, y un best-seller mundial inmediato, de Françoise Sagan, una joven autora francesa que lo escribió cuando solo tenía 18 años.

²¹ WHITE, Barbara A., *Growing up Female. Adolescent Girlhood in American Fiction* pág. 13.

Es evidente la influencia que estas ficciones literarias tuvieron en la génesis de lo que, para algunos estudiosos, constituye un nuevo género: las películas juveniles o *youth films* que surgen a mediados de los años cincuenta en el cine americano y que podríamos definir como: “a narrative typology that unifies a body of films based upon the pivotal position of youthful protagonists in a film’s dramatic action”²². El “género” nace, oficialmente²³, con una arrebatada y lírica aproximación al *angst* adolescente por parte de un director fascinado por una idea romántica y “anti-adulta” de la juventud (como ya habían demostrado sus anteriores films, *Los amantes de la noche*, *Llamad a cualquier puerta* e, incluso, el western *Busca tu refugio*): Nicholas Ray estrena *Rebelde sin causa* en 1955, el mismo año que se estrena *Semilla de maldad*, de Richard Brooks, y el arquetipo juvenil irrumpe con fuerza en el cine norteamericano de la mano de una nueva generación de actores que se convierten en iconos instantáneos: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Montgomery Clift, Marlon Brando... La pérdida de la inocencia infantil, el conflicto con los padres, el extrañamiento hacia el entorno social y familiar, la búsqueda del amor, el sentimiento de soledad y alienación con respecto a los demás y al mundo son algunos de los *leit motiv* que se repiten en la novela de adolescencia y que sus transposiciones filmicas, en su mayoría inscritas en el

²² SCHMIDT, Matthew, *Coming of Age in American Cinema: Modern Youth Films as Genre*, pág. 7.

²³ Como también sucede en literatura, se pueden rastrear precedentes en films anteriores, como es el caso de *Salvaje* (1953), protagonizada por Brando o, incluso antes, dos films de Montgomery Clift: *Río Rojo* (1948), de Hawks, donde ya se muestra una relación paterno-filial marcada por el conflicto y la diferencia generacional, y *Un lugar en el sol* (George Stevens, 1951), donde Clift y Elizabeth Taylor (arquetipo de la *good girl* adolescente) viven una apasionada (y trágica) historia de amour fou juvenil.

terreno del melodrama familiar, repiten: *Picnic* (Joshua Logan, 1955), *Esplendor en la hierba* (Elia Kazan, 1961), *Peyton Place* (Mark Robson, 1957), *Con él llegó el escándalo* (Vincente Minnelli, 1960), *Imitación a la vida* (Douglas Sirk, 1959)... Todos estos films presentan personajes juveniles en conflicto con el mundo adulto y, a través de ellos, en mayor o menor medida, intentan “evocar y transmitir la visión del mundo que tiene un adolescente”.

El héroe masculino de estas ficciones juveniles encarna, casi de forma invariable, el arquetipo de *rebelde* iniciado por Brando y Dean, un joven atormentado y anómico, héroe trágico emparentado con predecesores ilustres, como el Romeo shakesperiano o el Werther de Goethe: “(*Rebelde sin causa*) está contaminada de la atmósfera del drama shakesperiano (*Romeo y Julieta*) ..que, para Ray, era la mejor tragedia jamás escrita sobre la delincuencia juvenil... Los héroes de *Rebelde sin causa* son jóvenes enfrentados a la generación de sus padres y que mantienen una relación con el riesgo y la violencia siempre al borde del drama...”²⁴; o, siguiendo de nuevo a Pérez: “El suicidio de Werther, máxima concreción goethiana de ese espíritu de la autoafirmación juvenil a partir de la renuncia encendida a cualquier pérdida de la pasión, podría haber sido, entonces, el modelo de los héroes juveniles del cine clásico”²⁵.

²⁴ PÉREZ, X., y BALLÓ, J. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine.*, pág. 163

²⁵ PÉREZ, X., *Perfiles trágicos del héroe juvenil* en DOMÍNGUEZ, V. (coord.), *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente*, pág. 253

¿Cuál es el lugar de las chicas jóvenes en este mundo de rebeldes fuertemente masculinizado? Si Dean o Clift son la encarnación del héroe trágico juvenil, sus contrapartidas femeninas, Natalie Wood o Elizabeth Taylor, personifican, en la mayor parte de las producciones hollywoodienses de la época, una versión actualizada del arquetipo de la “*good girl*” clásica que actúa como acompañante y soporte del héroe masculino. El amor como redención, encarnado en esa figura femenina que parece una versión juvenil y moderna del “*angel in the house*” victoriano, está presente en la mayor parte de las ficciones juveniles de los cincuenta y sesenta, desde *Rebelde sin causa*, a *Un lugar en el sol*, a *Picnic* e, incluso, *Esplendor en la hierba*²⁶. A mitad de la década aparece también la *gamine*, mujer-niña de belleza andrógina, eminentemente ingenua y virginal y, por tanto, a priori²⁷, no amenazadora, que tiene en Audrey Hepburn – pero también en Leslie Caron o Pier Angeli - a su máxima representante. La *gamine* aparece, no por casualidad, en la misma década que lo hacen las *sex*

²⁶ *Esplendor en la hierba* es un caso particular. Aunque el inicio nos plantea a un personaje femenino convencional, Deanie (Natalie Wood), una joven ingenua y enamorada locamente de Bud (Beatty), la progresiva irrupción de su deseo hace virar el centro narrativo del film, que hasta ese momento había basculado entre ella y Bud, instalándose en ella de forma exclusiva. Justo después de la lectura del poema que da nombre al film, que provoca su desequilibrio psicológico, el film se centra en el personaje femenino, convirtiéndolo en la enunciativa del relato.

²⁷ Sobre la cualidad “no subversiva” de la *gamine* se podría argumentar a favor o en contra, del mismo modo que se podría hacer una lectura contemporánea progresiva y contradictoria, a partir del *camp* y el exceso, de la *sex symbol*, como ha probado Dyer. De hecho, Audrey Hepburn, con su aspecto natural, su pelo corto y sus cejas anchas era una anomalía en la fisionomía habitual de las estrellas de Hollywood, mucho más “artificiales” y “glamurosas”. Esta anomalía está presente en los artículos de revistas de la época. En el artículo *Audrey Hepburn: The Girl From Outer Space* aparecido en *Modern Screen* en septiembre de 1955 se afirmaba: “Audrey...the elf from everywhere. So very lovely and just a bit frightening”.

symbol encabezadas por Marilyn Monroe: en ambos casos se tratan de visiones arquetípicas a la vez que polarizadas de la identidad y la sexualidad femenina - la joven virginal *versus* la mujer siempre disponible – que poco tienen que ver con una aproximación realista o compleja a la mujer como entidad individualizada; una simplificación con la que se pretendía, en cierto modo, exorcizar el temor a un proceso de progresiva independencia y autonomía del colectivo femenino que ya había empezado a apuntarse tímidamente.

Scheiner apunta una idea interesante al defender que, en el seno de Hollywood, las representaciones cinematográficas de las chicas jóvenes han encarnado, desde el inicio, la ansiedad y el temor del público en relación a la juventud y su visión de ésta como “a threat to the social order”: “From the flapper of the 1920’s to the bobby-soxer of the 1940’s, adolescent girls in film have been markers of generational, sexual and economic change”²⁸. Mientras la “amenaza al orden social” es más complicada de demostrar en las heroínas inocentes encarnadas por Natalie Wood, Audrey Hepburn o Elizabeth Taylor, en los personajes secundarios femeninos de algunas de estas ficciones se percibe claramente una brecha en la representación convencional de la mujer joven. Pam Cook habla de la presencia de una feminidad juvenil amenazadora ya en un filme tan temprano como el melodrama *noir* *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945): Veda, la hija adolescente, ambiciosa y egoísta, de la heroína protofeminista Mildred Pierce (Joan Crawford, en un papel maternal y sacrificial insólito para su imagen estelar), acabará no

²⁸ SCHEINER, G., op.cit., pág. 17

solo despreciando a su madre sino acostándose con el marido de ésta. Cook afirma: “Mildred’s daughter Veda is the threat of chaos, the excess of which Mildred’s discourse calls into being and which it cannot be resolved”²⁹. En la reciente versión televisiva de la misma historia, una miniserie protagonizada por Kate Winslet, Todd Haynes lleva al extremo, en su excelente último capítulo, esta “amenaza al orden” a través de la exhibición espectacular del cuerpo desnudo de Veda, un cuerpo femenino joven desplegado con plena autoconsciencia de su poder erótico para ser visto no por una mirada masculina sino - y ahí reside la poderosa perversidad de la escena - *para la de su madre/contrincante*, que asiste, atónita, al espectáculo de la efervescente sexualidad de su hija.

Del mismo modo, Barbara Loden (la excesiva hermana de Bud en *Esplendor en la hierba*), Dorothy Malone (Marylee en *Escrito sobre el viento*) o Susan Kohner (Sarah Jane en *Imitación a la vida*), todas ellas feminidades jóvenes, desligadas de compromisos familiares o matrimoniales, con su excesivo modo de comportarse (que va contra todos los parámetros de lo que es una “chica decente”) y de hacer patente su deseo - un deseo femenino “desbordante”- representan la “amenaza del caos” dentro del estructurado mundo del melodrama. Como afirma en un interesantísimo artículo sobre *Imitación a la vida* Marina Heung, siguiendo a Cook: “In *Imitation...* Sarah Jane likewise presents the threat of chaos because she has the catalytic ability to activate the themes that are otherwise

²⁹ HEUNG, M., “What’s the matter with Sarah Jane?”: *Daughters and Mothers in Douglas Sirk’s Imitation of life*, pág. 31

repressed in the film”³⁰. Es decir, estas chicas ofrecen, con su presencia, “an outlet for the repressed feminine voice”³¹.

Si en el ámbito cinematográfico, en el rígidamente codificado Hollywood de los cincuenta, esta voz femenina reprimida solo encontraba una mínima vía de expresión a través de ciertos personajes secundarios del melodrama, en literatura la adolescente como enunciativa del relato era un fenómeno mucho más común que relatos como *Frankie y la boda* o *El aliento del cielo* de Carson McCullers o, sobre todo, el enorme éxito de *Buenos días, tristeza*, de Françoise Sagan, habían ayudado a popularizar. Como veremos más adelante, la versión cinematográfica de la novela de Sagan realizada por Preminger toma como único punto de vista el de la protagonista principal, la joven Cécile (Seberg). De este modo, y a través de una compleja y ambigua voz en off, replica el “*punto de vista limitado*”³² tan utilizado en la novela de adolescencia, de Salinger (*El guardián entre el centeno*) a McCullers (*Frankie y la boda*), pasando por Capote (*Crucero de verano*) y, por supuesto, Sagan. Cécile/Seberg, como comprobaremos, supone – junto a la Brigitte Bardot de *Y Dios creó a la mujer*, como afirman Vincendeau y Sellier – la génesis de un nuevo tipo de heroína que, en su anomia y oposición a los valores del mundo adulto, podría suponer la contrapartida femenina más próxima a los rebeldes masculinos, así como la semilla de esas *filles fatales* que poblarán el

³⁰ HEUNG, M., op.cit., pág. 31

³¹ MODLESKI, T., *Time and desire in the woman's film* en *Home is where the heart is*, pág. 328

³² Esta técnica del punto de vista limitado convierte al adolescente en “centro de conciencia” del relato, alejándose de la narración omnisciente y objetiva y centrándose en los procesos psicológicos de los personajes.

cine europeo desde finales de los cincuenta: “Wandering heroines...young women without ties – or values – to shed. They are the counterpart of the American male protagonist who “hits the road” in search of himself, is generally cast adrift in an urban setting that suggests the impersonal nature of modern civilization”³³.

Mucho antes de que Preminger hiciera de ella una estrella, la joven Seberg crecía en la América de los cincuenta rodeada de todas estas manifestaciones de la cultura juvenil de la que más tarde formaría parte esencial. En dos de las biografías³⁴ más documentadas sobre su persona, se recoge el impacto que tuvo en ella la lectura de *Buenos días tristeza*, considerada tras su publicación en EEUU una novela amoral y escandalosa por su directa alusión al sexo. En su corta pero intensa carrera en el teatro amateur fue la protagonista de dos obras que en sus versiones cinematográficas protagonizarían, respectivamente, dos iconos juveniles femeninos, Audrey Hepburn y Kim Novak: *Sabrina's Fair* y *Picnic*. En cuanto a las estrellas masculinas “rebeldes”, en una entrevista dada para un programa de la televisión francesa en 1960, Seberg confesaba su admiración por Brando: “I was living in Marshalltown, Iowa. I was 17. My deepest desire was to act. I’d dreamed of being an actress since I was 12. I’d seen Brando’s first film, *The Men*. It was the first time I’d been

³³ HASKELL, Molly: *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*, New English Library, London, 1975, pág. 296.

³⁴ RICHARDS, David, op. cit., y McGEE, Garry, *Jean Seberg. Breathless*, Bear Manor Media, Albany, 2008.

really impressed by the strength or power of an actor, his ability to move viewers. I read every article I could find about Brando”³⁵.

Durante los cincuenta, Marlon Brando era una de las más grandes estrellas masculinas de Hollywood, y había basado el enorme éxito de su personalidad estelar en su prestigio como “actor de calidad”, a lo que se sumaban dos características básicas: la “naturalidad” y, sobre todo, la “autenticidad”. Esto lo convertía, en cierto modo, en una estrella opuesta a los preceptos de “artificialidad” y “glamour” típicamente hollywoodiense, aunque no exenta del carisma necesario en toda imagen estelar. Una hojeada a los números publicados a lo largo de la década de los cincuenta de revistas de cine dirigidas a los fans – y muy especialmente a las fans femeninas – como *Modern Screen* o *Screenland*³⁶, que contienen numerosas artículos y entrevistas - profusamente ilustrados - dedicados a Brando, corroboran esta imagen de estrella “a contracorriente” y “auténtica” que tanto fascinaba a la joven Seberg, ávida consumidora de este tipo de publicaciones. Es interesante analizar la insistencia de Seberg en citar a Brando, entrevista tras entrevista, como su máxima fuente de inspiración para convertirse en actriz: citando a una estrella caracterizada por su calidad como intérprete y su “autenticidad” parecía intentar exorcizar las dos grandes críticas

³⁵ Entrevista para el programa de televisión francés *Cinépanorama*, julio de 1960. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ssyyBP0LB7I>

³⁶ Los artículos dedicados a Brando se centraban en su aspecto natural, su estilo de vida corriente o su modo de vestir informal. Uno de ellos, por ejemplo, tenía el significativo título de “Marlon Brando: T-Shirt versus Shirt” y afirmaba la predilección de la estrella por las camisetas en vez de por las camisas más formales. Muchas de estas revistas están digitalizadas y disponibles en la página web de un proyecto utilísimo para el estudio de las estrellas: www.mediahistoryproject.org

que se cernieron sobre ella al inicio de su carrera. En primer lugar, la extendida idea de que era una estrella creada de forma artificial de la mano de Preminger, como veremos en el siguiente apartado, y, en segundo lugar, que no sabía actuar ni tenía una formación que la legitimara o que convirtiera en genuinas sus aspiraciones de ser una actriz.

Antes de que Preminger la eligiera para interpretar a Juana de Arco, Seberg era una joven de un pueblecito del Medio Oeste cuyo futuro parecía bastante convencional, como ella misma afirmaba en una entrevista en 1974: “Because all of the sexual repression of my Midwestern upbringing, I would have quickly gotten involved with some guy at the university. And because of my upbringing, I would have married him. It would have been a disaster, and we would have broken up. I would have gone to New York to try to fulfill my ambition to be an actress and probably married a second time, an actor or a director. And that would have been about it”³⁷. Este destino predecible cambió de forma radical a finales de 1956.

³⁷ RICHARDS, op. cit., pág. 25.

III.2. Cronotopo 2: 1956-1960. Londres – Niza – París

En las más de dos décadas que duró su carrera como actriz (de enero de 1957, cuando se llevó a cabo el rodaje de *Saint Joan*, a agosto de 1979, fecha de su muerte), Jean Seberg fue la protagonista de dos lanzamientos al estrellato muy diferentes: el primero, calculado y construido cuidadosamente; el segundo, después del sonoro fracaso del primero, mucho más casual e inesperado. Gran parte de su imagen temprana como estrella viene asociada, como veremos más adelante, al mito de Cenicienta que, en su versión hollywoodiense, se podría definir como la extendida creencia de que cualquier adolescente norteamericana podía ser “descubierta” por un cazatalentos, agente o productor y triunfar en el cine. Esta idea, firmemente arraigada en el “mito del éxito” de la sociedad americana, era impulsada y propagada por las revistas de fans que se encargaban de recordar a sus lectoras – principalmente un público femenino joven – la procedencia humilde de Audrey Hepburn o el “descubrimiento” de Lana Turner bebiendo un batido en una cafetería. Seberg fue también “descubierta” a través de una maniobra publicitaria puesta en marcha por Otto Preminger, cineasta de origen vienés y formación teatral que, tras décadas – e innumerables encontronazos – trabajando para Daryl F. Zanuck, magnate de la Twentieth Century Fox, había desafiado el sistema de estudios hollywoodiense y se había instalado como productor independiente en 1953.

En verano de 1956 Preminger lanzó una convocatoria a nivel mundial: buscaba a una joven desconocida de entre 16 y 18 años

para ser la protagonista de la versión cinematográfica de la obra teatral *Santa Juana*, escrita por George Bernard Shaw. La maniobra publicitaria, promocionada como el mayor proceso de casting puesto en marcha desde la búsqueda de la Scarlett O’Hara de *Lo que el viento se llevó* que lanzó a la fama a Vivien Leigh, funcionó: se presentaron 18.000 solicitudes de las cuales el equipo de Preminger seleccionó 3.000. Entre ellas estaba la de Jean Seberg, que iba acompañada de algunas fotografías y de una carta de recomendación de su profesora de teatro del instituto de Marshalltown. Tras un primer casting en Chicago – del que se guardan imágenes grabadas que presentan a una adolescente sonriente, con su largo pelo recogido en una coleta, que afirma vehementemente que desea ser actriz “más que nada en el mundo” – se sucedieron numerosas pruebas de cámara y de actuación en Nueva York y, finalmente, con tan solo 17 años, Jean Seberg fue presentada ante toda América en un programa de máxima audiencia, *The Ed Sullivan Show*, como la Juana de Arco que Preminger llevaba meses buscando.

Como veremos más adelante en profundidad, la intensa campaña de prensa y publicidad puesta en marcha alrededor de la preproducción y el rodaje de *Santa Juana* se centró en construir para Seberg una imagen estelar basada en dos conceptos básicos: en primer lugar, la insistencia en la idea del “descubrimiento” de la actriz, la nueva Cenicienta de Hollywood “que estaba viviendo su sueño” y, en segundo lugar, en encontrar características personales – cuidadosamente seleccionadas de su biografía – que pudieran relacionarla con el personaje que iba a interpretar. De un modo muy

evidente, su juventud: se hacía hincapié en que nunca antes Juana de Arco había sido interpretada en el cine por una actriz cuya edad coincidiera con la que la mártir francesa tenía en el momento de su juicio y muerte. Por otro lado, su procedencia: tanto Juana como Jean habían nacido y crecido en pequeños pueblos de provincias, rodeadas de paisajes bucólicos y, supuestamente, en continuo contacto con la naturaleza. Esta comunión con lo natural, presente en las fotografías de Seberg para diversas revistas ilustradas, en las que aparece con el pelo muy corto y alborotado, descalza sobre la hierba y sin apenas maquillaje, proyectó una imagen pública de inocencia, virtud y espontaneidad que estaba en sintonía con algunas de las características básicas de las virginales *gamines* que poblaban las pantallas de cine durante los cincuenta, en especial Audrey Hepburn y Leslie Caron. De hecho, los rumores afirmaban que Preminger se había aproximado a Hepburn para ofrecerle el papel pero que no se había llegado a ningún acuerdo. Parece ser, por tanto, que Preminger decidió “fabricar” su propia *gamine* y convertirla, pesara a quién pesara, en una estrella de la noche a la mañana.

Santa Juana se empezó a filmar en enero de 1957 en los estudios Shepperton de Londres. Preminger rodeó a Seberg de grandes actores del cine y el teatro inglés (John Gielgud, Richard Todd) y sometió a la joven actriz amateur a un estricto régimen de trabajo y, según todas las biografías (no solo las dedicadas a la actriz, sino

también al cineasta³⁸), a una presión emocional inaguantable. La película, que se estrenó en la Opera de París en mayo de ese mismo año fue un fracaso estrepitoso a nivel de crítica y público y Jean Seberg se llevó la peor parte. En entrevistas posteriores, la joven analizaba los motivos de la crueldad con la que los críticos la atacaron, que achacaba a su total inexperiencia como actriz pero, también, a la visión que tenían de ella como una estrella “construida”, artificial. O lo que es lo mismo, al hecho de haberse convertido en una estrella mediática antes de haber hecho ni siquiera una película.

Francia, años cincuenta

Seberg afirmaba, en una entrevista televisiva realizada pocos años después del tremendo fracaso que supuso el estreno de *Santa Juana*, que se recluyó en Niza porque era la única ciudad francesa cuyo nombre podía pronunciar. La realidad era que su siguiente filme con Preminger se iba a rodar ese mismo verano de 1957 en localizaciones reales diseminadas por la Riviera francesa, por lo que su estancia en Niza tenía un objetivo profesional evidente. Seberg iba a ser Cécile, la joven protagonista de *Buenos días, tristeza*, la versión cinematográfica de un fenómeno literario mundial que había lanzado a la celebridad a su joven escritora, Françoise Sagan, en 1954. Dos años después de la publicación del *best-seller* de Sagan,

³⁸ HIRSCH, Foster, *Otto Preminger: The man who would be king*, Alfred A. Knopf, New York, 2007 y FRISCHAUER, Willi, *Behind the Scenes of Otto Preminger: An Unauthorized Biography*, Morrow Books, Nueva York, 1974

las mismas localizaciones de la Costa Azul que habían servido de marco idílico para los personajes desilusionados y amorales del libro, eran recorridas por los pies descalzos de una joven bailarina y actriz convertida en icono instantáneo de la juventud de los cincuenta: Brigitte Bardot. *Y Dios creó a la mujer* compartía con *Buenos días tristeza* una protagonista femenina que se movía al margen de las convenciones asociadas a su género y que se asociaba sensualmente a los paisajes naturales de la Riviera, donde nadar, tomar el sol o hacer el amor eran expresiones equivalentes de un estilo de vida hedonista y carente de toda concepción teleológica de la existencia.

Antes de comentar un poco más en profundidad las relaciones entre Seberg, Bardot, Sagan y la Costa Azul, así como su influencia sobre los posteriores personajes y filmes de la *nouvelle vague*, sería interesante llevar a cabo un breve *flashback* para situar a Francia en el contexto sociocultural de aquellos años. Tras el final de la 2ª Guerra Mundial y la Ocupación, un acontecimiento que Francia asumió como traumático - una suerte de humillación nacional -, se suceden los “trente glorieuses”: tres décadas de modernización, bonanza, expansión y recuperación económica que se extienden de 1944 a 1974 y que van a estar marcadas, políticamente, por los comités de depuración de la posguerra, la censura – sobre todo en relación a la guerra de Argelia³⁹ - y el

³⁹ HAYWARD, Susan, op. cit., pág. 12: “The Algerian crisis had led to the imposition of extreme censorship on the media and cinema. (...) Films about the Algerian or colonial question were banned, as was the case for *Les statues meurent aussi* (1953), made by Chris Marker and Alain Resnais. Some directors

régimen conservador del general De Gaulle, así como por su consiguiente contestación en mayo de 1968. El final de la Cuarta República, antes de la llegada de De Gaulle al poder, fue uno de los períodos más tumultuosos y, podríamos afirmar, de mayor represión de la Francia republicana: la posguerra trajo consigo los comités de depuración (*comités d'épuration*) que, en cinco años, sentenciaron a largas penas de prisión o pena de muerte a los colaboracionistas en cualquier ámbito, no solo políticos, policías o militares. Según Hayward⁴⁰, en el ámbito cinematográfico, unos 1.300 trabajadores (actores, directores, guionistas pero también técnicos) del sector fueron llevados ante estos comités y algunas populares estrellas femeninas, como Arletty, fueron desprestigiadas por su colaboración con los alemanes, y condenadas a prisión o a duras restricciones laborales.

Las mujeres francesas viven en este período una situación de contradicción constante. Por un lado, Francia inició un proceso de modernización que otorgó, finalmente, el voto a las mujeres en 1944: en las elecciones generales de 1945 votaron un 2% más de mujeres que de hombres. Del mismo modo, las mujeres empezaron a asistir a las universidades en mayor número que nunca antes lo habían hecho. Y Simone de Beauvoir plantó la semilla de la Segunda Ola de Feminismo en Francia en un año tan temprano como 1949, con la publicación de su clásico e influyente *El segundo sexo*. Por otro, la obsesión por la “depuración” y “limpieza” de

were even imprisoned, for example, René Vautier for his film *Afrique 50* (1955). His latter film, *Algérie en flammes* (1958), was also banned”.

⁴⁰ HAYWARD, Susan, op. cit., pág. 11

cualquier residuo colaboracionista – expresión de las cicatrices dejadas en el orgullo nacional francés por la Ocupación – se cebó especialmente en ellas. Esta cuestión se recoge fielmente en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), cuando el personaje interpretado por Emmanuelle Riva narra a su amante japonés su amor juvenil por un oficial alemán y su consiguiente castigo tras la liberación: el linchamiento y humillación pública a la que sus vecinos la sometieron desnudándola y rapándole la cabeza delante de todo el pueblo. Resnais recuerda así unas figuras reales, *les tondues* o *les tontes* (las afeitadas): mujeres acusadas de “colaboración horizontal” con el enemigo que, durante el primer año de posguerra, fueron sometidas a una suerte de caza de brujas moral en la que su sexualidad – o mejor dicho, el ejercicio autónomo de su sexualidad - ocupaba un papel importante en su condenación. En su análisis de las numerosas *femmes fatales* – en muchas ocasiones prostitutas – encarnadas por Simone Signoret en el cine de posguerra y de inicios de los cincuenta, Hayward ve reflejado, por un lado, la desconfianza enquistada en la figura masculina que vuelve de la guerra (el soldado, el exiliado, el resistente) ante una población femenina (esposas, novias, hermanas...sospechosas todas de “colaboración horizontal”) que ha sobrevivido, por sus propios medios y sin necesitarles en absoluto, a la Ocupación; y, por otro, a un nivel más general, el terror masculino por la pérdida de hegemonía patriarcal en una sociedad en evolución en la que la mujer, y su proceso de autonomía, es una de las principales protagonistas (una crisis de la masculinidad que podría rastrearse en las relaciones de género del *film noir* americano

entre héroes atormentados con un pasado oscuro y mujeres traicioneras).

La modernización de posguerra en Francia trajo consigo dos fenómenos que son especialmente interesantes para nuestra investigación: por un lado, la americanización de la sociedad francesa y, por otro, una obsesión por conseguir una nación “limpia” y por una vuelta a la “normalidad”, a unos valores tradicionales que contuvieran al cuerpo femenino en un ámbito doméstico repleto, eso sí, de brillantes electrodomésticos, como se refleja en la casa ultramoderna y deshumanizada de *Mi tío* (Jacques Tati, 1958). En relación al proceso de americanización, el Programa de Recuperación Europea promovido por EEUU y popularmente conocido como Plan Marshall no solo permitió la entrada en Francia de 2’8 billones de dólares en ayudas sino también la afluencia masiva de productos de consumo y tecnología norteamericanos: de Coca-Cola a coches y de electrodomésticos a películas de Hollywood. Esta americanización afectó, por tanto, a todos los sectores pero, especialmente, al cine: en 1948 el 70% de las películas estrenadas en Francia eran norteamericanas, y entre ellas había muchas obras que no habían podido verse en el país hasta entonces, como *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) o *La loba* (William Wyler, 1941) por poner solo dos ejemplos claves. Esta invasión provocó, por un lado, las protestas de gran parte de la entonces raquítica industria cinematográfica francesa y, por otro, una devota pasión cinéfila alrededor de los grandes autores del cine americano por parte de los jóvenes críticos de Cahiers du cinéma, revista fundada tan solo un año antes, en 1947. La americanización

caló de forma especialmente intensa en una nueva clase social, la de los jóvenes, que abrazó sin reparos los valores de movilidad, individualidad, inmediatez y superficialidad asociados a la sociedad de consumo post-industrial, a un mundo de coches rápidos, discos de 45 r.p.m., publicidad y revistas ilustradas como *Paris Match*, fundada, justamente, en 1949. Una nueva clase cuyo nombre, *nouvelle vague*, acuñado por una encuesta realizada en 1957 por el semanario *L'Express*, serviría poco después para definir a toda una nueva generación de cineastas y películas que, justamente, tendrán a la juventud y la sociedad de consumo – sobre todo en el caso de Godard – como tema central.

En cuanto a esa ansiedad por la “limpieza” y por una vuelta a cierta “normalidad”, es interesante el modo en el que Kristin Ross en *Fast Cars, Clean Bodies* aborda el proceso de modernización de la sociedad y la economía francesas desde una perspectiva de estudios culturales, conectando la descolonización con el auge de la sociedad de consumo y los medios de comunicación de masas y enlazando fenómenos tan dispares como las *Mitologías* de Roland Barthes con los libros adolescentes de Françoise Sagan o la filmografía de Jacques Tati. Ross dedica un apartado especial al automóvil, como símbolo y mito máximo del consumo y otro a esa obsesión nacional por la “limpieza” que crece paralela a la desintegración del Imperio y la pérdida de las colonias. Este énfasis en la salud pública y en una nación “limpia” que desea expurgar su pasado se expresa de un modo muy directo en la ley Marthe Richard de 1947 que ordenó el cierre de todos los burdeles así como en los comités de depuración y los linchamientos públicos de *les tontes* de los que hemos hablado

anteriormente. Es decir, dos medidas que en nombre de la higiene pública y la limpieza moral de una sociedad en proceso de modernización que quiere hacer tabula rasa con su pasado, utilizan el cuerpo femenino como chivo expiatorio de todos sus pecados. Ross va más allá afirmando que la sofisticación de la tecnología doméstica y la modernización del hogar familiar a partir de mediados de los cincuenta sigue el mismo propósito de contención y control sobre el cuerpo de la mujer, asociando este hecho al proceso de descolonización: “In the roughly ten-year period of the mid-1950s to the mid-1960s – the decade that saw both the end of the empire and the surge in French consumption and modernization – the colonies are in some sense “replaced” and the effort that once went into maintaining and disciplining a colonial people and situation become instead concentrated on a particular level of metropolitan existence: everyday life. And women, of course, are the everyday: its managers, its embodiment. The transfer of a colonial political economy to a domestic one involved a new emphasis on controlling domesticity. (...) An efficient, well-run harmonious home is a national asset: (...) if woman is clean, the family is clean, the nation is clean”⁴¹.

De mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta, el énfasis, por tanto, está en las mujeres francesas como símbolo de la virtud y de la limpieza, real y simbólica, del hogar. Como afirma Hayward, los anuncios de detergente insistían en esta idea: las mujeres tenían que estar/ser limpias, tener muchos hijos sanos – de ahí el *baby*

⁴¹ ROSS, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, The MIT Press, Cambridge, 1996, págs. 77-78.

boom de posguerra, similar al de EEUU y basado en la penalización de las medidas contraceptivas y del aborto para favorecer la natalidad – y mantener su casa en orden. La colección de escritos realizados por Roland Barthes entre 1954 y 1956 y agrupados en un solo volumen bajo el título de *Mitologías*, publicado en 1957, constituyen la descripción perfecta de los mitos fundadores de la moderna sociedad francesa a la vez que un riguroso desmontaje de los mismos a través de un afilado análisis semiótico. Bajo la atenta mirada de Barthes desfila el mito del automóvil como “gran catedral gótica moderna”⁴², el de las estrellas de cine (Brando, Garbo, el *look* del Studio Harcourt), el de las revistas femeninas (el texto dedicado a un artículo de Elle sobre mujeres escritoras en el que se señalaban, con idéntica importancia, las novelas y los hijos que éstas habían “dado a luz” es tan agudo como revelador) o el de los anuncios de detergentes. Barthes desentraña el lenguaje y los significados de esta publicidad, dirigida a un público eminentemente femenino, y la compara con la de los productos de belleza: “la publicidad de detergentes agita esencialmente la idea de profundidad: la suciedad ya no se arranca de la superficie sino que se la expulsa de los lugares más secretos. También la publicidad de los productos de belleza está fundada en una especie de representación épica de lo íntimo. (...) el producto debe limpiar en profundidad, despejar en profundidad, alimentar en profundidad, en

⁴² BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1999, pág. 154: “Se me ocurre que el automóvil es en nuestros días el equivalente bastante exacto de las grandes catedrales góticas. Quiero decir que constituye una gran creación de la época, concebido apasionadamente por artistas desconocidos, consumidos a través de su imagen, aunque no de su uso, por un pueblo entero que se apropia, en él, de un objeto absolutamente mágico”.

resumen, infiltrarse, cueste lo que cueste. (...) Esta apertura pública de la interioridad del cuerpo humano constituye un rasgo general de la publicidad de los productos de tocador: ‘La podredumbre se expulsa (de los dientes, de la piel, de la sangre, del aliento)’: Francia está poseída por una enorme voracidad de limpieza”⁴³

El fenómeno B.B.

Los cincuenta en Francia fueron, por tanto, como sucedió en EEUU, una época de contradicciones. La década que se inició con la publicación de *El segundo sexo* de De Beauvoir y que asistió al nacimiento del mito de Bardot, de los libros escandalosos de Françoise Sagan, las rupturas del *nouveau roman*, la emergencia de la clase juvenil y la *nouvelle vague* fue, al mismo tiempo, una era caracterizada por la “puritan hypocrisy of a society marked by familialism, birth-rate panic and the repression of contraceptive methods; a consensus that encompassed all of the political parties and social forces, and one that Gaullist power would continue to impose until the conflagration of May 1968”⁴⁴. Es comprensible, entonces, que en este entorno de opresivo control del cuerpo y la sexualidad femenina, de llamada al orden y a la pulcritud, la aparición fulgurante de Brigitte Bardot supusiera una revolución. Desde el estreno de *Y Dios creó a la mujer* en 1956, la bailarina y actriz se convirtió en una estrella internacional⁴⁵ a la vez que en

⁴³BARTHES, Roland, op. cit., págs. 84-86.

⁴⁴SELLIER, Geneviève, *Masculine Singular. French New Wave*, Duke University Press, Durham and London, 2008, pág. 6.

⁴⁵ En *Popcorn Venus*, Marjorie Rosen afirma que *Y Dios...creó a la mujer* ingresó cuatro millones de dólares en su estreno en EEUU: “and many considered Bardot’s ‘sex kitten’ the best thing to come out of France since foie gras”.

icono de rebelión juvenil y liberación sexual femenina. Como la de Marilyn, aunque de un modo diferente, la imagen estelar de B.B. está asentada en la más pura contradicción: por un lado, cuerpo espectacular desplegado para el placer voyeurístico masculino, por otro, figura femenina que es agente de la narración y, lo que es más importante, de su propio deseo. Al mismo tiempo, y lo que es más importante, Bardot muestra en pantalla un cuerpo absolutamente nuevo: al contrario que el de Marilyn, epítome del cuerpo glamuroso, sofisticado, adornado y constreñido por los andamiajes de la belleza hollywoodiense, el de Bardot es un cuerpo real, natural o, como afirma Aumont, un “cuerpo vegetal”.

No es extraño, entonces, que a lo largo de la década, Bardot despertara las más encendidas críticas y las más profundas adhesiones. Desde los sectores más conservadores de la prensa los insultos y el desprecio eran continuos, reduciéndola a poco más que un objeto erótico cuidadosamente modelado – y explotado - por su “descubridor” y marido, Roger Vadim, guionista y director de *Y Dios creó a la mujer*. Desde la crítica más radical y progresista y desde ciertos círculos intelectuales (Simone de Beauvoir le dedicó un famoso texto en 1960: *Brigitte Bardot y el síndrome Lolita*), se la recibió como la encarnación de una “nueva mujer” que mezclaba la insolencia de la juventud con un modo *natural* – y en esto sí enlazaba con Marilyn – de vivir la sexualidad que contradecía las normas morales convencionales y que se evidenciaba en su modo de

ROSEN, Marjorie, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, Coward, McCann & Geoghegan, Nueva York, 1973, pág. 297.

vestir (casi siempre descalza, sin accesorios), su aspecto (una larga cabellera alborotada, casi sin maquillaje) y su relación con el entorno idílico de Saint-Tropez (su afición a tomar el sol desnuda, sus desplazamientos en bicicleta al borde del mar).

Entre los numerosos estudios contemporáneos dedicados a la revisión del fenómeno B.B., el capítulo dedicado a la actriz en *Stardom in French Cinema*, de Ginette Vincendeau – y más tarde convertido en una monografía: *Brigitte Bardot* – es uno de los más completos. Vincendeau razona y demuestra el valor innegable que tuvo en los cincuenta como icono de rebelión juvenil y femenina a la vez que la confronta con las contradicciones, también innegables, que muestra su imagen, describiéndola como una figura transicional entre los valores tradicionales de los cincuenta y los nuevos modelos de sexualidad y de relaciones de género en los sesenta. Lo cual explicaría el hecho del rápido descenso de su estatus como estrella de cine – a pesar de que su fuerza icónica sigue vigente hoy en día – con el cambio de década: “Bardot is a sex goddess, but the contradictions contained in the expression are worth exploring, not least those of a star who embodies sexuality in a superlative manner, but depends on censorship and repression for her appeal. (...) Yet, Bardot lost her appeal in the permissive age. This shows how much of a transitional figure she was, the image of permissiveness and a slap in the face of bourgeois morality, but also a classic object of male desire”⁴⁶.

⁴⁶ VINCENDEAU, Ginette, *Stars and Stardom in French Cinema*, Continuum, Londres, 2000, pág. 92.

En su ensayo titulado *A Girl of Today*, Diana Holmes demuestra – siguiendo a Dyer y su ensayo sobre la relación entre Marilyn y la cultura norteamericana de los cincuenta en *Heavenly Bodies* – cómo Bardot condensó y proyectó las contradicciones culturales y sociales de la década con respecto a las mujeres y la sexualidad en Francia. Holmes sitúa a la estrella en el contexto de los importantes cambios que la modernización trajo consigo y, en particular, el crecimiento de la cultura juvenil. Holmes afirma que Bardot encarnó los valores de la generación joven de la *nueva ola* pero que lo hizo de un modo complejo y contradictorio: “Bardot’s appeal as a star seems to have depended, at least in part, on her capacity to hold together a tension between contradictory discourses on femininity and sexuality: between, on the one hand, a nascent female desire for sexual freedom...and on the other hand, a powerful ideology...that defined women as by nature dependent, monogamous and maternal”⁴⁷. Por lo tanto, cuando a mediados de los sesenta, “this conflict began to be more clearly articulated, and signs of the second-wave feminist movement began to appear, Bardot’s popularity declined”⁴⁸.

Es importante en relación al sujeto de nuestro análisis incidir en la ascendencia que tuvo Bardot como emblema de la juventud francesa de la época, así como encarnación de un nuevo tipo de

⁴⁷ Recogido en SHINGLER, Martin, op. cit., pág. 147.

⁴⁸ Numerosas críticas de la época conectaban las heroínas saganianas con la Juliette de Bardot en *Y dios...* Robert Chazal en Paris-Pressé afirmaba que Bardot “performs with a peaceful indecency at the same time as with a real emotion tinged with insolence and sometimes humor....the film is as important as a Sagan novel for coming to terms with the youth of today”. Recogido en SELLIER, G., op. cit., pág. 45.

heroína juvenil que, como la Cécile de *Bonjour tristesse*⁴⁹, podría presentarse como la versión femenina de los “rebeldes” del cine americano. La crítica de Doniol-Valcroze en France-Observateur corroboraba esta *feminización*, en el ámbito de la cultura francesa, de los agentes de la rebelión juvenil: “There was James Dean. There is Brigitte Bardot...Bardot suddenly sets the standard for half of the girls we’ve known in the past ten years...A young person’s film made for young people and that says something about youth”⁵⁰.

Vincendeau y Sellier van más allá y afirman que fueron las mujeres que formaron parte de lo que llaman las élites modernas, libertarias, urbanas (esencialmente parisinas), encarnadas en Beauvoir, Sagan o, en un sentido diferente, más relacionado con la cultura popular, Bardot, las que, antes de la eclosión de la *nouvelle vague*, se convirtieron en marcadoras del incipiente cambio social y cultural, gracias, sobre todo, a su incidencia en los medios de comunicación de masas, consumidos ávidamente por un nuevo grupo social: los jóvenes. Solo desde la emergencia de la juventud como fuerza de consumo se puede explicar el extraordinario éxito de las novelas de Sagan o los filmes de Bardot, así como su transformación en celebridades instantáneas a través de los medios de masas. Las entrevistas a Sagan aparecidas en prensa, repletas de insolencias y

⁴⁹ Numerosas críticas de la época conectaban las heroínas saganianas con la Juliette de Bardot en *Y dios...* Robert Chazal en Paris-Pressé afirmaba que Bardot “performs with a peaceful indecency at the same time as with a real emotion tinged with insolence and sometimes humor....the film is as important as a Sagan novel for coming to terms with the youth of today”. Recogido en SELLIER, G., op. cit., pág. 45.

⁵⁰ SELLIER, G., op. cit., pág. 45

destinadas a escandalizar⁵¹ la moral del mundo adulto, convirtió a la joven autora en una extensión de las heroínas de sus novelas; su estilo de vida, relacionado con el ambiente bohemio y depravado de la Riviera, fiestas hasta altas horas de la noche, múltiples amantes de ambos sexos y coches veloces, era ampliamente comentado y criticado. En cuanto a Bardot, no hay que olvidar que ya era un rostro conocido antes de *Y Dios...* gracias a sus apariciones, a todo color, en diversos reportajes de Paris Match, donde trabajaba como fotógrafo Roger Vadim. El auge de las revistas ilustradas, con su papel brillante y sus colores vivos, convirtieron a Bardot en un icono de estilo y moda: su modo de vestir, cuidadosamente trabajado para que pareciera espontáneo y casual (vestidos sencillos de algodón, pantalones vaqueros, zapatos planos, camisas masculinas...), así como su reconocible peinado y maquillaje (un sencillo *eyeliner* y pintalabios de un rosa claro) fueron copiados por miles de jóvenes francesas y de todo el mundo que tomaban como modelo sus apariciones en Cinémonde, Elle o Paris Match.

Juliette, el personaje interpretado por Bardot en *Y Dios...*, comparte con la Cécile de Sagan no solo el entorno en el que se mueven – los sensuales paisajes de la Riviera – sino una insolencia, una oda al hedonismo, una defensa de la inmediatez del presente y una resistencia a acomodarse a los patrones del mundo adulto que las convierten en feminidades belicosas, en confrontación continua con la generación anterior (sobre todo, hay que recalcar, a las *mujeres*

⁵¹ Un ejemplo de estas declaraciones “escandalosas” de la autora serían las que recogía el número de julio de 1957 de Modern Screen: “In Paris, when a girl does not know love by the time she is twenty, it means one of three things: she is not pretty, she has led too sheltered a life or she is a Communist”.

de esa generación, vistas como guardianas del orden y de las buenas formas). El modo natural de vivir su sexualidad, la manera en que ponen en evidencia la expresión directa del deseo femenino, es otra de las características que comparten; una sexualidad que, en el caso de Bardot, parece aunar en una sola imagen estelar los dos arquetipos predominantes de los cincuenta: el encanto inocente y natural de la *gamine* (Audrey Hepburn) con la madurez sexual de la *sex symbol* (Marilyn Monroe). O, como afirmaba, un crítico en el momento del estreno: “la ingenua se ha vuelto perversa”. Como veremos, la Cécile interpretada por Seberg en el filme de Preminger es también una “ingenua perversa” y una figura transicional entre los cincuenta y los sesenta pero, al contrario que Bardot, inconsciente de su poder sexual y, en cierto modo, desinteresada por él. Feminidad de sexualidad anómica, ya no es, como Bardot, un cuerpo espectacular desplegado para placer voyeurístico – aunque Juliette sea agente de la narración y de su propio deseo – sino un rostro angelical, ambiguo e inescrutable, que avanza las jóvenes heroínas del cine moderno, en el que asistimos a un desplazamiento del placer erótico del cuerpo, típico del cine de los cincuenta, hacia el rostro femenino.

A pesar de sus contradicciones, y de esa mezcla entre lo viejo y lo nuevo que conforma su imagen estelar (su juventud insolente mezclada con su definición como objeto erótico o *sex kitten*), la figura de Bardot planea sobre las heroínas del cine moderno como un claro – aunque superado – precedente. Ya hemos hablado de su naturalidad, su descaro y su insolente sexualidad, así como de su aspecto espontáneo y “cuidadamente” descuidado, pero otro

elemento característico de su imagen estelar muy presente en el filme de Vadim es su encarnación de la *movilidad*, esencial en las heroínas juveniles del cine moderno como Patricia Franchini. En *Y Dios...*, Bardot se mueve con el ritmo incesante y repetitivo de un animal enjaulado en casi cada secuencia. Si no está pedaleando a lomos de su bicicleta – en un momento del filme, su suegra, representante del “orden adulto”, comenta desconfiada al verla alejarse: “Me gustaría saber dónde va cada tarde”, testificando así su estatus de mujer independiente, que se mueve con libertad- , está caminando de un sitio a otro con sus pies descalzos o exhibiendo sus dotes como bailarina y contoneándose salvajemente a ritmo de mambo, como en la secuencia final del filme. La clausura de *Y Dios...* es un ejemplo magnífico de cómo el *carisma* de una estrella, en definición de Dyer, trasciende el tenebroso destino que la narración ha destinado a su personaje. Puede que el filme finalice con Juliette entrando de la mano de su marido, el apocado Michel (Jean-Louis Trintignant), en el hogar familiar, certificando su “vuelta al orden”, pero ese epílogo apresurado no le quita un ápice de transgresión a la secuencia previa, un baile sensual, salvaje y descarado que Juliette/Bardot ejecuta en el sótano del bar, ella sola, rodeada de músicos cubanos. Es innegable que la puesta en escena de Vadim potencia la visión del cuerpo femenino como espectáculo “para-ser-mirado” – siguiendo a Laura Mulvey-, fetichizándolo, en diversos planos que muestran y aíslan las desnudas piernas de la actriz en plena danza. pero también lo es que lo que vitalidad, energía y euforia que transmite Bardot en ese momento nos permite leer la escena como la liberación de una mujer abandonada

completamente a la expresión personal de sus propios deseos a través del baile. Una mujer que baila para sí misma y consigo misma, sin esperar miradas masculinas de aprobación o admiración.

Otra característica de Bardot, vital en las siguientes figuraciones femeninas del cine moderno y en especial en relación a la Seberg de *Buenos días tristeza* y *Al final de la escapada*, es su modo de actuar o, como muchos críticos de la época afirmaban irónicamente, su modo de *no* actuar. Según Vincendeau, el estilo de interpretación de Bardot era radicalmente nuevo y, sobre todo, opuesto al de las estrellas consolidadas del *cinéma de qualité*: “Her style was blatantly non-actressy, giving the impression of spontaneity and naturalness...also there was her voice and intonation: Bardot’s monotone delivery and babyish intonation enraged her detractors and was the main reason for the accusations that she couldn’t act”⁵². Como sucedería con Seberg, la crítica tradicional se ensañaría duramente con ella por esto, mientras que los críticos de Cahiers y Arts, con Truffaut a la cabeza, la adorarían por ser, justamente, no una actriz, sino una “*presence naturelle*” en pantalla. Como describe perfectamente De Baecque, lo que explica la inmediata fascinación hacia Bardot por los Jóvenes Turcos es que “ils voient en elle le monde: le réel désertant de plus en plus les films des studios parisiens”⁵³. En diciembre de 1956, en pleno torbellino del escándalo B.B. y con la prensa tradicional acusando al filme de ser pura pornografía, Truffaut escribirá un artículo en Arts titulado:

⁵² VINCENDEAU, op. cit., págs. 86-87.

⁵³ DE BAECQUE, Antoine, *La nouvelle vague. Portrait d’une jeunesse*, Flammarion, 1998, pág. 44.

“Les critiques de cinéma sont misogynes. BB est victime d’une cabale”, donde explica que lo que se ve en pantalla, no es “un scandale mais un corps de femme de son temps (...); le journal intime des gestes et des désirs d’une Française de 1956”⁵⁴. Truffaut agradece a Vadim “avoir dirigé sa jeune femme en lui faisant refaire devant l’objectif les gestes de tous les jours, gestes anodins comme jouer avec sa sandale ou moins anodins comme faire l’amour en plein jour, eh oui!, mais tout aussi réels. (...) Vadim a voulu oublier le cinéma pour ‘copier la vie’, l’intimité vraie”⁵⁵. La representación de la intimidad (sobre todo en lo que respecta a las relaciones amorosas), así como la insistencia en mostrar ese cuerpo femenino *real*, construido a partir de gestos cotidianos, va a ser una de las características más reconocibles de los filmes de la nueva ola, en los que los cineastas grabarán a actores y actrices noveles e incluso a sus amigos, amigas y amantes deambulando por las calles y cafés de París o en los interiores de sus diminutos apartamentos. Es interesante comentar cómo, en pleno auge de la política de los autores, Truffaut y el resto de críticos que defendieron *Y Dios...* alaban la “presencia natural” de Bardot, su espontaneidad y su gestualidad cotidiana, su “*diction inconformiste*” pero lo atribuyen todo a las dotes como realizador del cineasta/marido/descubridor, Roger Vadim; del mismo modo que, como veremos más adelante, defenderán la “gracia” de Seberg en *Buenos días, tristeza* por el control absoluto sobre ella ejercido por, de nuevo, el cineasta/descubridor/falso amante: Otto Preminger. En nuestro

⁵⁴ DE BAECQUE, Antoine, op. cit., pág. 38.

⁵⁵ DE BAECQUE, Antoine, op. cit., pág. 39.

análisis de *Buenos días tristeza* intentaremos desmontar esta idea del autor como Pigmalión y creador absoluto del trabajo actoral y descubrir las aportaciones expresivas que la estrella, a través de su actuación y su imagen estelar, genera de modo independiente para la película. No nos detendremos en el caso de Bardot, pero sí podemos citar una frase de Vincendeau que revela el poder estelar de la joven actriz y bailarina, al margen del papel del director: “Vadim’s age (28) at the time of making *Et Dieu...* is, in retrospect, the strongest common denominator between him and the New Wave directors. For, in aesthetic terms, apart from the real location, *Et Dieu...* is a classic narrative film that mixes comedy and melodrama (...). This point is borne out by Vadim’s subsequent career. *What made Et Dieu... new and young was Bardot*”⁵⁶.

Niza, 1957 - París, 1958: Retrato de una juventud

La Costa Azul a la que llega Jean Seberg en junio de 1957 y donde pasará todo el verano rodando *Buenos días, tristeza* es la misma en la que dos años antes se había originado el mito de Bardot. La elección de Vadim de Saint-Tropez para localizar la historia de *Y Dios...* no fue casual. La zona oeste de la Costa, de Cannes a Marsella, con sus pequeños pueblos pesqueros y casas de campo provenzales se había convertido desde inicios de la década en un lugar de peregrinación habitual de intelectuales, artistas y profesionales liberales (periodistas, fotógrafos, editores) que querían escapar de la masificación de París. *Y Dios...* captura ese ansia de “vuelta a la naturaleza” de las clases medio-altas urbanas

⁵⁶ VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 86

parisinas y convierte Saint-Tropez en un lugar idílico de vacaciones con sus casitas blancas y sus encantadoras embarcaciones de pescadores en el que las únicas ocupaciones son pasear en bicicleta, bañarse en el mar o tumbarse al sol. Vadim seguía los pasos de Sagan, residente habitual de Saint-Tropez que había localizado su primera y exitosa novela en el ambiente de *dolce far niente* de la Costa Azul. El propio Vadim describe el estilo de vida bohemio que él y sus amigos llevaban en la Riviera en aquella época en una afirmación que podría suscribir la propia Sagan, así como muchos de los personajes desencantados y sin rumbo de sus novelas: “(our lifestyle was as) the carefree uproarious abandon of children who refused to grow up despite being successful and almost thirty”⁵⁷.

En *Buenos días, tristeza*, la joven actriz novel procedente de un pueblo de Iowa encarnaba de nuevo a un conocido personaje de la cultura francesa: esta vez no era un icono histórico en forma de santa virginal y andrógina, sino un famoso personaje literario *saganiano*, Cécile: una maquinadora, insolente y descarada adolescente que se resistía, como en la frase de Vadim, a crecer, provocando el caos a su alrededor. Abordaremos en los capítulos posteriores el inusual caso de Seberg como estrella transnacional, aunque en dirección inversa a la habitual: nos preguntaremos los motivos por los que fracasó en Hollywood interpretando a dos personajes franceses en sus dos primeros filmes y las causas por las que triunfó en Europa interpretando a una joven americana en su primera película francesa: *Al final de la escapada*. A pesar del fracaso de crítica y público de *Buenos días, tristeza* tras su estreno

⁵⁷ VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 102.

en EEUU en enero de 1958, que provocó que Preminger vendiera a Columbia el contrato que durante siete años la ligaba a él, el filme le proporcionó apasionadas críticas en Francia tras su estreno en marzo de ese mismo año y le permitió conocer a su primer marido, el joven abogado François Moureil, aspirante a cineasta que frecuentaba los círculos bohemios y artísticos de la Riviera y de París. Fue a través de él que a Seberg le llegó la propuesta de Jean-Luc Godard, un joven crítico de Cahiers que quería que ella protagonizara, junto a un actor desconocido, Jean-Paul Belmondo, su primera película, cuyo argumento había sido escrito por otro joven *cahierista* que había escrito un texto arrebatador sobre su actuación en *Buenos días tristeza* en Arts: François Truffaut.

Jean Seberg y François Moureil se habían conocido en la Riviera durante el rodaje de *Buenos días, tristeza* y se casaron en septiembre de 1958 cuando tenían, respectivamente, 20 y 23 años, en una ceremonia llevada a cabo en la iglesia de Marshalltown, Iowa. Tras una estancia de casi un año en Nueva York, en la que Seberg intenta infructuosamente entrar en el Actor's Studio, se mudaron a París, donde se instalaron en un apartamento del moderno suburbio parisino de Neuilly-sur-Seine. 1958 es un año especialmente significativo para Francia, desde el punto de vista político, social y cultural. Es el año en el que el general De Gaulle se convierte en presidente instaurando la 5ª República e iniciando uno de los períodos más estables y a la vez más restrictivos de la historia de la misma que desembocará, una década más tarde, en los acontecimientos de Mayo del 68. 1958 es también el año en el que la periodista Françoise Giraud publica su libro sobre la "*nouvelle*

vague”, definida como aquella generación de jóvenes nacidos entre 1927 y 1939, es decir, la generación previa a la del *baby boom* de posguerra que creció en el período posterior a la Liberación. Como afirma Sellier, esta generación pronto sería destronada por la de los *baby boomers*, pero es importante porque “is the first generation to be understood in its entirety as a sociological phenomenon”⁵⁸. Es, además, la generación a la que pertenecen Truffaut (nacido en 1933), Godard (1930) y Chabrol (1930), pero también Bardot (1934), Belmondo (1933), Bernardette Lafont (1938) o Jeanne Moureau (1928). Aunque es interesante apuntar que, a pesar de que Belmondo o Moureau son dos de los rostros más populares surgidos de las películas de la *nouvelle vague* – y, curiosamente, los dos que han transitado con mayor éxito del cine de autor al cine popular –, los cineastas de la nueva ola, que al iniciar su carrera como directores rondaban la treintena, optaron en numerosas ocasiones por rostros y cuerpos *auténticamente* juveniles e incluso infantiles como los de Jean-Pierre Léaud (1944) o Anna Karina (1940).

La nouvelle vague. Portraits de la jeunesse recogía y explicaba los resultados de una encuesta que el semanario L’Express, co-fundado por la propia Giroud, había llevado a cabo a finales de 1957 para intentar comprender las características específicas de esta generación nacida entre 1927 y 1939. Como recoge Sellier, la propia Giroud, al estudiar las más de 15.000 cartas de respuesta a la encuesta realizada, nota una evidente diferencia entre las contestaciones de hombres y mujeres, lo cual le lleva a comentarlas por separado: “Young women define themselves less in terms of

⁵⁸ SELLIER, G., op. cit., pág. 11.

their milieu, their social class and the problem particular to that class, than they do in terms of their personal situation inside society. Together, they constitute a class that has been called ‘the proletariat of man’, of the man-boss, and they feel themselves determined first and foremost by their condition as women”⁵⁹.

El panorama presentado por Giroud con respecto a la situación de las mujeres jóvenes y la relación entre géneros en la Francia moderna de finales de los cincuenta se definía por la combinación de viejas costumbres con nuevos deseos. La nueva generación, en su mayoría, aceptaba la idea tradicional de que la mujer pertenecía a la esfera de lo privado y que su rol primordial era el de esposa y madre, pero esto entraba en conflicto con su deseo de conseguir un buen trabajo. Mientras los hombres jóvenes no veían el matrimonio y la paternidad más que como un paso más en el camino a la madurez que no interfería con sus planes o aspiraciones profesionales, las mujeres jóvenes lo vivían con angustia: “Women, regardless of their social origins and unlike the preceding generation of women, wanted access, like men, to a good job. But they acknowledge that this desire is nearly incompatible with their wish to raise their children, as well as their inability to control the spacing of children’s birth. (...) Despite women’s desire to marry, marriage is in fact lived by them as a radical loss of liberty, or of the possibility of an individual destiny”⁶⁰.

⁵⁹ Recogido en SELLIER, G., op. cit., pág. 12.

⁶⁰ Recogido en SELLIER, G., op. cit., pág. 13.

La ansiedad con la que las mujeres jóvenes vivían esa situación esquizofrénica por la que sus deseos de vivir una vida propia se confrontaban con su rol tradicional como esposa y madre es característica del período transicional de finales de los cincuenta – cuando la modernización y la posguerra habían traído consigo nuevas costumbres, hábitos y un nuevo deseo de liberación – e inicios de los sesenta, ya que no será hasta mediados de esta década cuando irruman con fuerza los movimientos sociales relacionados con la Segunda Ola del Feminismo. Las mujeres jóvenes, espectadoras y consumidoras de avanzados iconos cinematográficos (la Juliette de Bardot) y literarios (la Cécile de Sagan) caracterizados por su movilidad, independencia y por la libertad con la que se enfrentaban a la sexualidad, no veían en su día a día ni rastro de esta liberación: en Francia, el impulso que se quería dar a la natalidad después de la guerra provocó la persecución de las medidas contraceptivas y el aborto. De hecho, la píldora anticonceptiva no se legalizó en Francia hasta 1967 y el aborto no fue legal hasta 1970, lo que lleva a Vincendeau a hablar de la “unhappy sexuality” de la mayoría de las mujeres francesas de la época y de la distancia que separa la experiencia real vivida por estas chicas de finales de los cincuenta y la imagen - “an image of largely unattainable freedom”- propuesta por Bardot.

A pesar de esa distancia entre lo vivido y lo deseado, la imagen de la Juliette de Bardot o de sus predecesoras – la Cécile de Sagan, la Monika de Ingmar Bergman, la Mic de *Les tricheurs*, dirigida por un cineasta de la “vieja” generación, Marcel Carné – respondían a un cambio de mentalidad y a un deseo de autonomía que daría pie,

una década más tarde, a los movimientos de liberación femenina. Esto generaría un estado de confusión y crisis en muchos hombres, y también mujeres, de la generación de la *nueva ola* que se expresaría en el pánico ante los inminentes cambios en los roles sociales y las relaciones de género que iban a producirse en poco tiempo: “In general, the fear is expressed by the whole New Wave generation that women would become more masculine because they are working and becoming interested in men’s professions, that they would cease to be ‘real women’”⁶¹.

París - Campos Elíseos - Hotel de Suede, 1959

El proceso de modernización que Francia vive tras la guerra, el auge de la sociedad de consumo y la cultura de masas, la aparición de la generación juvenil⁶² como grupo sociológico independiente y los tímidos pasos – primeros temblores de lo que pronto será un terremoto mayor – en el largo proceso de liberación femenina (a pesar de las restricciones sobre el cuerpo y la sexualidad impuestas en la década de los cincuenta) que tienen a las chicas jóvenes como

⁶¹ Recogido en SELLIER, G., op. cit., pág. 13.

⁶² Para un completo análisis de las relaciones entre la cultura juvenil de los cincuenta en Francia y la aparición de los cineastas de la nueva ola, es muy útil el estudio de Antoine de Baecque *La nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*, que hace referencia en su título al clásico texto de Giroud. Aunque sí lo es en el mundo anglosajón, no es habitual en la crítica francesa un estudio con un enfoque sociocultural acerca de un movimiento cinematográfico como el de la *nouvelle vague* – habitualmente abordado desde una perspectiva histórica y/o estética- por lo que es especialmente interesante además de contextualizar el fenómeno en su época.

avanzadilla⁶³ - intrépidas exploradoras recorriendo un territorio inhóspito- , explican, a grandes rasgos, el contexto social y cultural en el que el grupo de cineastas de la nueva ola empiezan a rodar sus primeras películas. No es, por tanto, en absoluto extraño que, como veremos, la icónica primera heroína de la *nueva ola*, la Patricia Franchini de *Al final de la escapada*, sea un cuerpo juvenil que se presenta como una continuación/variación de sus predecesoras (Cécile, Monika, Juliette...) y que sea interpretada por una estrella americana que había encarnado, justamente, a la Cécile de Sagan. Una heroína que Godard muestra, tal y como afirma Sellier, con una mezcla de “fascination and hostility for the young independent women that Françoise Sagan had brought to life so successfully in 1954”⁶⁴. Como más adelante explicaremos, la utilización de Jean Seberg responde a una estrategia intertextual en la que, en un modo similar a lo que hace con Bardot en *El desprecio*, no es solo una actriz sino también ‘Jean Seberg’, como imagen polisémica, lo que Godard despliega en pantalla.

Aparte de su presencia como cita cinéfila – como un modo directo de referenciar a un autor como Preminger, al que admira -, la participación de Seberg en el primer filme de Godard se podría explicar a partir de las relaciones establecidas entre cinefilia y

⁶³ Es injusto dejar de lado la aportación de intelectuales como Simone de Beauvoir o, incluso, Roland Barthes, a la discusión sobre la hegemonía patriarcal y su dominación sobre las mujeres pero lo que nos interesa en este estudio es, sobre todo, el impacto que tuvieron los medios de comunicación de masas o la *cultura popular* en la, justamente, popularización de nuevos tipos femeninos que eran consumidos masivamente por adolescentes y postadolescentes. Es en este sentido en el que sería interesante estudiar más a fondo la recepción e impacto de los filmes de Bardot o los libros de Sagan, así como éxitos de taquilla concretos de la nouvelle vague como *Al final de la escapada* o *Jules et Jim*.

⁶⁴ SELLIER, G., op. cit., pág. 16.

erotomanía, tal y como explican, con diferentes perspectivas, De Baecque y Sellier. En un artículo titulado “Cinephilic Erotomania, Infantile Malady or Dark Rooms (1944-1963)”, De Baecque habla del “impacto erótico” que tuvieron en los jóvenes cinéfilos y en los críticos de Cahiers y Arts las estrellas femeninas del cine norteamericano de los cuarenta y cincuenta (con Marilyn, de la que Truffaut era un rendido admirador, a la cabeza) y describe la intensa conexión entre cinefilia y erotomanía como el modo en que los jóvenes cinéfilos utilizaban el cine como método de iniciación sexual; para De Baecque: “women, for many cinephiles, is the incarnation of their love for cinema”. Sellier explica los problemas de abordar este tema sin plantearse ni siquiera la concepción eminentemente masculina y heterosexual con la que se define al “cinéfilo” medio, obviando la existencia de mujeres en este ámbito – y que eran una realidad en los cineclubs parisinos de los cincuenta – y la importancia del cine y las imágenes de ciertas estrellas para la construcción de identidades en diversas subculturas, como la homosexual, como describe el estudio de Dyer sobre el impacto de Judy Garland en el público gay en *Heavenly Bodies*.

Más allá de los problemas que pueda suscitar una reevaluación contemporánea de ciertos lugares comunes, lo cierto es que tanto Truffaut como Godard escribieron apasionadas alabanzas de, por un lado, Marilyn, Bardot y Seberg y, por el otro, de Harriet Andersson. En el caso del primero, como ya hemos explicado, el cuerpo sofisticado y voluptuoso de Marilyn fue sustituido en el imaginario erótico *truffautiano* por el cuerpo *real* de Bardot y, después, por el cuerpo andrógino de rostro angelical de Seberg. La Monika de

Andersson pasó desapercibida en su estreno, en 1953, como una “excentricidad nórdica”, uno más de los escandalosos filmes de naturaleza y nudismo que provenían de Suecia⁶⁵ y no será hasta el estreno de *Y Dios...* que Godard reevaluará la película de Bergman como su clara antecesora en la creación de una nueva figuración femenina: “En effet *Monika* c’est déjà *Et Dieu créa la femme*, mais réussit de façon geniale, sans une faute, sans un accroc, d’une lucidité totale tant en ce qui concerne la construction dramatique et morale que sa mise en valeur, autrement dit, la mise en scène des corps”⁶⁶. Aunque volveremos a la influencia del personaje de Monika en la construcción de las heroínas godardianas un poco más adelante, el siguiente comentario de De Baecque ilustra a la perfección esta concepción de la Monika bergmaniana como visión primigenia de la joven moderna en pantalla – siendo Bardot la primera expresión francesa de la misma -: “Monika incarnates the desire to make movies combined with that of being the figuration of a different, modern woman (...). Thanks to Harriet Andersson, who changes the cinephilic gaze on women...this image of the female body, once seen and understood, will become one of the matrices of the New Wave: desire, freedom, nature, provocation, youth”⁶⁷.

La Cécile de *Buenos días tristeza* encarnada por Seberg había sido un paso más en esta nueva figuración femenina, y así lo reconocieron los críticos de Cahiers, revista que le dedicó la portada

⁶⁵ Una de estas exitosas “excentricidades” fue el precedente más claro de *Un verano con Monika*, el filme de 1951 dirigido por Arne Mattson *Un solo verano de felicidad*, en el que dos jóvenes enamorados se enfrentaban a la oposición de los adultos.

⁶⁶ DE BAECQUE, A., op. cit., pág. 35.

⁶⁷ SELLIER, G., op. cit., pág. 33.

de su número de febrero de 1958 a la actriz, en la que aparecía en un fotograma del filme de Preminger, vestida solo con un bañador, con el pelo muy corto y tumbada encima de la cama de su habitación en una pose típica de abandono adolescente. La renovación generacional iniciada en el cine francés y propulsada en el Festival de Cannes de 1959 con el triunfo de *Hiroshima mon amour* y *Los 400 golpes* (que ganó el premio al Mejor Director), haría posible que Godard filmara su primera película, *Al final de la escapada*, en la que el personaje interpretado por Seberg era, según las palabras del propio cineasta, “Cécile, tres años después”. Veremos que, aunque hay claros elementos de continuidad, también los hay de ruptura y evolución entre ambos personajes: fue a través de Patricia, y no de Cécile, que Seberg se convirtió en la encarnación última de la joven mujer moderna, un tipo que, con múltiples variaciones, seguiría encarnando a lo largo de su carrera.

Cuando se rodó *Al final de la escapada*, en París en verano de 1959, con un equipo y presupuesto ínfimo – y un método de rodaje muy diferente al que Seberg estaba acostumbrada⁶⁸ –, la actriz había rodado solamente una película en un año – un vehículo estelar para Peter Sellers rodado en Inglaterra y titulado *Un golpe de gracia* (Jack Arnold, 1959), en el que el cómico interpretaba tres papeles diferentes y Seberg era su interés amoroso. Godard – que Seberg describió tras su primer encuentro como “an incredibly introverted

⁶⁸ En una carta dirigida a su profesor de actuación en Los Angeles, Paton Price, escribía: “I’m in the midst of this French film and it’s a long, absolutely insane experience – no lights, no makeup, no sound! Only one good thing: it’s so un-Hollywood I’ve become completely unselfconscious”. RICHARDS, D., op. cit., pág. 86.

messy-looking young man with glasses, who didn't look me in the eyes when he talked”⁶⁹ - había conseguido que Columbia diera luz verde a la participación de la actriz en el filme enviando un fax de 12 páginas al departamento de casting del estudio en las que describía minuciosamente el proyecto, presupuestado en 90.000 dólares. Les proponía o bien pagar 12.000 dólares como honorarios a Seberg o bien la mitad de los beneficios mundiales de la película. Columbia eligió los 12.000 dólares cometiendo un error: *Al final de la escapada* fue un éxito de público no solo en Francia sino en todos los países en los que se estrenó, el único éxito comercial, de hecho, que tendría Godard en su filmografía.

Cuando el filme se estrenó en París en marzo de 1960 las críticas fueron en su mayoría excelentes, destacando sobre todo dos puntos: en primer lugar, su habilidad para describir, de un modo realista y casi documental, las relaciones amorosas entre los hombres y mujeres jóvenes “de hoy en día”, como afirmaba el crítico de France-Observateur: “*À bout de souffle* is an extraordinary documentary about a boy and a girl today: their love, their fear of love, desire and the fear of loving...But Godard's master stroke was to make the character's behavior, their relationship, the very essence of the film”⁷⁰. Lo que destacaba la crítica en segundo lugar eran sus innovaciones formales, que hacían de *Al final de la escapada* un nuevo emblema, después de *Hiroshima mon amour*, del cine como arte moderno y lo distanciaban del resto de filmes de la nueva ola. Claude Mauriac en Le Figaro Littéraire escribía que la

⁶⁹ RICHARDS, D., op. cit., pág. 84.

⁷⁰ Recogido en SELIER, G., op. cit., pág. 54.

película era un “truly original and revolutionary...writing of an astonishing liberty...Joyfully, we celebrate the birth of the first filmmaker from the young school who brings us the happiness of a rich, violent, poetic work that in no way resembles anything that came before it”⁷¹. La película convirtió en estrellas instantáneas en Francia a sus dos protagonistas: un desconocido, Jean-Paul Belmondo, y Jean Seberg, la joven actriz americana cuyo ascenso al estrellato hollywoodiense había fracasado estrepitosamente tan solo un año antes. La personalidad fílmica de ambos a partir de entonces quedó inmediatamente ligada a los personajes que interpretaban en el filme así como las principales características del mismo. O, lo que es lo mismo, las imágenes estelares de Belmondo y Seberg se construyeron desde ese mismo instante en base a dos elementos fundamentales: naturalidad/espontaneidad y modernidad. Sus rostros y cuerpos se convirtieron en el arquetipo de la moderna juventud francesa, inaugurando, además, un modo *diferente*, más *auténtico*, de concebir la actuación.

Si el de Belmondo es un cuerpo que pertenece íntegramente al catálogo figurativo del cine moderno, el de Seberg es especialmente interesante de analizar, en todos sus aspectos – en su gestualidad, modo de caminar o expresiones faciales, pero también en relación a ese cuerpo como parte de su imagen estelar – por su situación intermedia entre los estertores del clasicismo (los filmes de Preminger) y la más pura modernidad. Como veremos, es su naturaleza como figura transicional entre décadas, continentes y cines nacionales (Hollywood y Francia) lo que explica los altibajos

⁷¹ Recogido en SELLIER, G., op. cit., pág. 54.

de esta primera parte de su carrera que, en solo tres años (1957-1960), asistió a su ascenso y caída en Hollywood y su reaparición como estrella en Francia. Analizaremos más adelante su curioso caso como estrella transnacional (una estrella de Hollywood prematuramente fracasada que entra a formar parte de un nuevo star-system francés), la evolución del arquetipo de “mujer moderna” que mayoritariamente encarnó, así como su importancia como cuerpo transicional entre el clasicismo y la modernidad, no solo desde el punto de vista de su utilización por parte de los cineastas sino de su propia aportación como intérprete.

III.3. Cronotopo 3: 1960-1968. París – Hollywood

El período que va de marzo de 1960, fecha del estreno en París de *Al final de la escapada*, y verano de 1968, fecha en la que rueda *La leyenda de la ciudad sin nombre* (Joshua Logan, 1969), es el período de mayor producción fílmica de Seberg. A lo largo de casi una década, intentó asentar su carrera francesa, con algunos éxitos como *L'amant de cinq jours* (Philippe de Broca, 1961) y rotundos fracasos, como *A escape libre* (1964), en la que Jacques Becker intentaba reproducir el triunfo del filme de Godard emparejando, de nuevo, a Seberg con Belmondo. También llevó a cabo un intento de reconquista de Hollywood, participando en filmes de prestigio, como el testamento fílmico de Robert Rossen, *Lilith* (1964), con Warren Beatty – icono de la nueva generación del cine americano -, la película de la que más orgullosa se sentía y que le reportó su única nominación a los Globos de Oro, así como en grandes

superproducciones, como el western musical *La leyenda de la ciudad sin nombre* y el filme que inauguró el subgénero de catástrofes plagado de estrellas, *Aeropuerto* (George Seaton, 1970). La primera fue un fracaso económico absoluto; la segunda recibió críticas pésimas pero fue el mayor éxito de taquilla de toda la carrera de la actriz y también la última película que haría en EEUU.

En total, entre 1960 y 1968, rodó 18 películas, de las cuales 10 fueron de producción o coproducción francesa mientras que 8 fueron de nacionalidad norteamericana, lo que demuestra la extrema movilidad de Seberg y su naturaleza como estrella transnacional, a pesar de que su residencia, desde 1961 hasta el momento de su muerte en 1979, estuviera fijada de forma permanente en París. En concreto, en un lujoso edificio de apartamentos situado en el número 108 de Rue de Bac, una zona burguesa repleta de tiendas de antigüedades y galerías de arte de la Rive Gauche parisina, no muy lejos del bullicio artístico e intelectual del Boulevard de Saint-Germain-des-Prés. Es ahí donde Seberg se instaló cuando inició su relación con el que sería su segundo marido, el escritor, diplomático y ferviente *gaullista* Romain Gary, 25 años mayor que ella. Gary, judío de procedencia ruso-lituana nacionalizado francés, había combatido como piloto de aviación en la 2ª Guerra Mundial, de donde surgió su eterna admiración y estrecha amistad con el General De Gaulle y tras la guerra inició su carrera diplomática y literaria. Cuando Jean Seberg y su primer marido, François Moureil, lo conocieron en invierno de 1959 en Los Angeles, Gary era el Cónsul General de Francia en esa ciudad, estaba casado con la también escritora Lesley Blanch y ya había ganado su primer

Premio Goncourt – el segundo lo ganaría presentando una obra bajo pseudónimo – en 1956 con *Les Racines du ciel*.

París, Rue de Bac

Gary era miembro de la generación anterior a la *nueva ola* y los *baby-boomers*, un intelectual de la vieja escuela que se codeaba con De Gaulle y Malraux y tenía esculturas de Giacometti en su salón. Su relación amorosa y matrimonial con Seberg coincidió, casual pero significativamente, con el régimen gaullista. El general De Gaulle, considerado como un heroico combatiente durante la 2ª Guerra Mundial – como Churchill o Eisenhower –, se convirtió en Presidente en 1958 instaurando la 5ª República francesa y dando al país un giro brusco a la derecha. La República de De Gaulle es la de la modernización, la eficiencia económica y la aparición de la sociedad de consumo, pero también una Francia basada en la idea de estabilidad, patriotismo, la fortaleza de una nación unida y en un régimen presidencialista basado en los referéndums populares, que arrebató gran parte de su poder al Parlamento. Esta visión de la República, que la convirtió durante diez años en una “*dictadura consentida*”, y su aceptación por gran parte del pueblo francés estuvo provocada por la inseguridad creada por la guerra de independencia de Argelia (1954-1962) así como la crisis de Indochina a mediados de los cincuenta. De Gaulle se convirtió en una figura paterna, protectora pero opresora, que cada vez asumía más poder y cada vez consultaba menos con el Parlamento. Como afirma Hayward, si el inicio de la primera década de la 5ª República coincidió con la muerte de un padre cinematográfico, ese “cinéma

de papa” con el que acabaron los cineastas de la nueva ola, el final de la década coincide con la “muerte” – política – de otra figura paternal, De Gaulle, quién dimitió en 1969 tras los acontecimientos de Mayo del 68: “These two parricides are not unconnected. In the eyes of the younger generation, the sclerotic paternalism of the film industry had stifled creation and experimentation. In the political world, *l’homme providentiel* of 1958 had transformed himself, by the second half of the decade, into an institutionalised monarch whose oppressive psychological and moral paternalism the young and the intellectuals (at least) could no longer bear. De Gaulle, in wanting to save his country, had effectively suffocated the nation. In both instances, repression bred rejection if not contempt”⁷².

Es tentador, teniendo en cuenta la similitud de fechas (Gary y Seberg estuvieron juntos entre 1959 y 1968) establecer una conexión entre De Gaulle/Gary como una figura paternal y Seberg como una joven que, finalmente, consiguió zafarse de esa protección opresiva; lo cierto es que la relación entre ambos se inició a finales de 1959, casi desde el primer momento que se conocieron. Seberg se divorció de Moureil en septiembre de 1960, pero el divorcio de Gary de su esposa se retrasaría más de tres años, lo que provocó una avalancha de artículos de prensa en relación al inusual triángulo. Si 1957 había marcado el momento álgido de su presencia en los medios norteamericanos - desvaneciéndose de los mismos, como por arte de magia, a partir de 1958, después del estreno de *Buenos días, tristeza* -, en Francia el estreno de *Al final*

⁷² HAYWARD, Susan, *French National Cinema*, Routledge, Londres, 2005, págs. 238-239.

de la escapada en marzo de 1960 la convirtió en el tema favorito de periódicos y revistas de todo tipo. Las femeninas, como Elle, la entrevistaban en profundidad y dedicaban artículos completos sobre cómo conseguir “*la coupe Seberg*”, el corte de pelo andrógino que se convirtió en su señal identificativa, como la melena rubia ondulante lo había sido para Bardot. A todo esto se sumaba el *affaire* con Gary, que daba pie a incesantes especulaciones en las revistas sobre si Monsieur Gary se divorciaría finalmente de su esposa para casarse con la joven americana. La relación con Gary, un hombre cultivado, un intelectual que se codeaba con Malraux y De Gaulle, más de dos décadas mayor que ella, incentivó una característica de la imagen pública de Seberg que ya había estado presente desde su “descubrimiento” por parte de Preminger: la de ella como una inexperta joven que debe ser “modelada” y “cultivada” por un hombre mayor. Esta asociación con el mito de Pigmalión-Galatea contrastaba con la personalidad filmica exhibida en *Buenos días tristeza*, *Al final de la escapada* o *L’amant de cinq jours*, en las que su imagen estaba indeliblemente asociada con la de mujer moderna, independiente y liberada sexualmente. Esta es una de las contradicciones más evidentes de la imagen estelar de Seberg en este momento de inicios de la década de los sesenta, uno de los más fructíferos a nivel profesional de su carrera, en el que su personalidad filmica y su personalidad extrafilmica parecen discurrir por senderos no solo distintos sino abiertamente contrarios.

La *nouvelle vague* había aparecido de un modo espectacular en 1959 y se había desvanecido, casi tan rápido como llegó, solo tres años más tarde; de las decenas de jóvenes cineastas que hicieron sus

primeras películas en esta época, solo unos cuantos, como Truffaut o Chabrol siguieron su carrera, entrando rápidamente en el cine comercial. Solo Godard, o Resnais y Varda – aunque sería complicado pensar en estos dos como, esencialmente, miembros de la nouvelle vague – siguieron con sus prácticas experimentales cada vez con mayor radicalidad. A pesar de su prestigio como “ícono de la nueva ola”, Seberg solo volverá a colaborar con Godard en un cortometraje de un filme colectivo (*Le grand escroc*, incluido dentro de *Les plus belles escroqueries du monde*, 1964) y, a pesar de las alabanzas de Truffaut y de los deseos de la actriz de trabajar con él, la colaboración nunca se llevará a cabo. Con Chabrol rodará dos filmes menores, *La ligne de démarcation* (1966) y *La ruta de Corinto* (1967) pero, sobre todo, participará en filmes tardíos de la nueva ola dirigidos por cineastas noveles, y sin demasiada trascendencia, como *La récréation* (dirigido en 1961 por su ya entonces ex marido, François Moureil) o *Les grandes personnes* (Jean Valère, 1961). Estos dos filmes franceses, junto a otro estadounidense, *In the French Style* (Robert Parrish, 1963), rodados entre 1960 y 1962, forman parte de una trilogía no oficial que parece aprovecharse y retomar el personaje interpretado por Seberg en *Al final de la escapada*, eliminando las aristas y la ambigüedad, y convirtiéndolo en un arquetipo, el de la “joven-Americana-inocente-en-el-extranjero”. Esta trilogía de ascendencia *jamesiana* convierte a Seberg en un tipo femenino muy concreto, mutando el nihilismo existencialista y la deriva emocional, sin un rumbo fijo ni explicaciones psicológicas, del filme de Godard, en la lógica de progreso, avance y conocimiento del *Bildungsroman* tradicional. En

La récréation, *Les grandes personnes* y *In the French Style*, Seberg interpreta personajes similares: una americana inocente llega a Europa en busca de pasiones y experiencias y es engañada/decepcionada por uno o varios amantes sin escrúpulos. La americana volverá a casa habiendo conocido la tristeza y la decepción, menos inocente pero también más sabia. Hay dos elementos fundamentales que marcan el cambio del personaje y que son vistos, de este modo, como ritos de paso a la edad adulta: por un lado la adquisición de experiencia sexual y por otro la transformación en mujer evidenciado en un cambio total de aspecto. Tanto *Les grandes personnes* como *In the French Style* contienen secuencias de “transformación” de patito feo a cisne, una convención narrativa presente en los filmes más populares de Audrey Hepburn (*Sabrina*, *Una cara con ángel*, *My Fair Lady*) y que asocia a Seberg - aunque de forma problemática, como veremos - con esa combinación única entre naturalidad americana y sofisticación europea que era uno de los emblemas de Hepburn. La transformación de adolescente a mujer en la trilogía *jamesiana* de Seberg pasaba siempre, eso sí, por el tamiz de una vivencia abierta, aunque dolorosa, de la sexualidad; algo que estaba totalmente ausente – o en fuera de campo, ya que, ¿por qué no elucubrar sobre la vida amorosa en París de Sabrina? - en los filmes hollywoodienses de Hepburn.

Desde la famosa y larguísima secuencia en la habitación de hotel – filmado en localizaciones reales, en el Hotel de Suede en Saint-Germain-des-Prés - en la que Belmondo y Seberg se acarician, se separan, se buscan y se rechazan alrededor de una cama y también

debajo de las sábanas, la sexualidad fue un elemento relacionado con la imagen estelar de Seberg. No del modo directo, evidente, en que se relacionaba con las *sex kittens* anteriores o posteriores (respectivamente, Brigitte Bardot y Jane Fonda, dos estrellas con innegable carga sexual no por casualidad relacionadas personal y profesionalmente con Roger Vadim) de su misma generación, pero sí de un modo tangencial, distanciado, aunque siempre presente. Los personajes de Seberg no se caracterizan por su “disponibilidad” en cuestiones de sexo; más bien, tienen una relación distanciada y anómica con el mismo. Lo usan en determinadas ocasiones pero no le dan una importancia central en sus vidas, *desfetichizándolo*. Es este, tal vez, uno de los elementos más transgresores de la imagen estelar de Seberg, una vuelta de tuerca y un cuestionamiento de la tradicional dualidad en la que se mueve la sexualidad femenina, que debe escoger siempre entre represión o liberación sexual, y que se ha puesto en duda por críticas feministas radicales. Esta posición intermedia – no es una “buena chica” que sigue las normas, tampoco un objeto sexual permanentemente disponible – y conflictiva derivó en figuraciones femeninas que transformaron a la habitual mujer moderna que encarnaba en una feminidad cuyo deseo sexual es visto como una amenaza y un peligro, para sí misma y para los demás. Desde 1964 en adelante, Seberg interpretará a ninfómanas o mujeres con un insaciable e incorrecto apetito sexual en diversas ocasiones: en *Lilith* (Robert Rossen, 1964), en *Un loco maravilloso* (Irvin Kershner, 1966), *Pendulum* (George Schaefer, 1969) o *Los pájaros mueren en Perú* (1968), este último un filme escrito y dirigido por su propio marido, Romain

Gary y que muchos vieron como un ajuste de cuentas en relación a los altibajos de su matrimonio.

Maryland, 1964

Al inesperado triunfo de *Al final de la escapada*, le siguió el también inusual – aunque reducido a unas cuantas salas de arte y ensayo – éxito en EEUU de *L'amant de cinq jours*, la ligera comedia sobre el adulterio dirigida por Philippe de Broca de la que hemos hablado anteriormente y que presentaba ya a Jean Seberg como una sofisticada mujer burguesa, con el pelo moreno y ropa elegante, que era esposa y madre y que vivía con nulo sentimiento de culpa una aventura fuera del matrimonio. Este filme de 1961 recogía, de forma profética, el cambio que se produciría a partir de mitad de la década en el cuerpo estelar de Seberg, lo que incidiría en el tipo de personajes que encarnaría: de ninfa juvenil con aspecto de *gamine* a sofisticada mujer con vestuario y maneras “europeas”. *In the French Style* (1963), la producción americana realizada en base a los filmes franceses que explotaban el arquetipo de “joven americana en París” ya combina, en un mismo filme, ambas facetas: mientras que la Seberg de la primera mitad del filme es una joven ingenua que quiere ser artista y que lleva el pelo recogido en una coleta alta y va vestida de forma infantil – como un trasunto de la Anna Karina de *Banda aparte* -, la de la segunda mitad es una sofisticada joven con una agitada vida sentimental que va de fiesta en fiesta y de amante en amante y cuyo aspecto – trajes elegantes, maquillaje, un peinado cuidado – ya encaja dentro de una visión normalizada de la belleza femenina.

Tras convertirse en una estrella en Francia, Hollywood abrió las puertas, de nuevo, a Jean Seberg. De entre todos los filmes que hizo en EEUU entre 1963 y 1968, *Lilith*, la película-testamento de Robert Rossen, era la favorita de la actriz: “*Lilith* ha sido para mí, la ocasión de intentar, en América, algo en lo que creía profundamente (...): este film me permitía por fin salir de mi personaje habitual, hacer algo distinto a lo que me proponían habitualmente (...). *Lilith* ha sido, pues, la más apasionante de mis experiencias como actriz...”⁷³. *Lilith* es la última película de Rossen, su obra testamentaria y la que podría haber significado un punto de inflexión en su carrera si no hubiera sido por su muerte un par de años más tarde. *Lilith* es una obra hermosa, compleja y lírica, “un magnífico cristal, tan claro y tan puro que no puede sino romperse”⁷⁴, y también un film atípico y desconcertante en el conjunto de la obra de su autor, tanto temática como estilísticamente. La elección de Rossen de una novela de J. R. Salamanca sobre Lilith Arthur (Seberg), una hermosa enferma mental que vive en un centro psiquiátrico para ricos en Maryland, y la fascinación que ejerce sobre Vincent (Warren Beatty), un joven que acaba de entrar a trabajar en el centro es, cuanto menos, curiosa, teniendo en cuenta las temáticas abordadas en sus anteriores films⁷⁵,

⁷³ SEBERG, J., *Lilith et moi*. declaraciones de Seberg, recogidas por Jean-André Fieschi para Cahiers du cinéma en 1966 tras la muerte de Robert Rossen.

⁷⁴ SEBERG, J., “Lilith et moi”, Cahiers du cinéma, nº 177. Traducción de Ramón Font.

⁷⁵ Tras una fulgurante carrera como guionista, en la que trabajó para Walsh o LeRoy, Rossen se pasó a la dirección con películas vinculadas en mayor o menos grado al género negro, y siempre en ambientes y espacios relacionados tradicionalmente con la masculinidad, desde los combates de boxeo en *Cuerpo y alma*, a la carrera política en *El político* o las salas de billar de *El buscavidas*.

y puede ser uno de los motivos del fracaso económico, y en parte crítico⁷⁶, de la película.

Pero si el argumento ya se aleja de las anteriores propuestas de Rossen, el estilo, desvinculado completamente de cualquier código genérico y enmarcado en una modernidad incipiente, es absoluta y radicalmente opuesto a la filmografía previa del director. Nos encontramos en 1964, las nuevas olas europeas ya han roto en las desgastadas orillas de Hollywood y algunos directores norteamericanos empiezan, tímidamente, a mirar al otro lado del Atlántico, formándose una corriente subterránea que desembocará en el llamado New Hollywood que se inicia “históricamente” con *Bonnie and Clyde* (también protagonizada por Warren Beatty), de Arthur Penn en 1967. Ya en 1964, Rossen, en varias entrevistas, admite su admiración y conocimiento por el cine que se está haciendo en Europa, no sólo Godard, Resnais o Rohmer, sino también Antonioni y Rossellini⁷⁷. En una entrevista realizada en 1974, la propia Seberg recordaba de este modo el método de rodaje, con múltiples cámaras y cercano a la improvisación, así como el interés que despertaba en Rossen el modo de filmar de Godard en *Al*

⁷⁶ La película fue rechazada en el Festival de Venecia y se estrenó, finalmente, en el New York Film Festival. Las críticas fueron tibias. Time escribió: “Lilith is an attempt to deliver the same old Hollywood sexology in a fancy wrapper” (RICHARDS, D., op. cit., pág. 146). Las críticas a la actuación de Seberg fueron en general positivas e incluso recibió una nominación – la única de su carrera - a la Mejor Actriz en los Globos de Oro de ese año.

⁷⁷ SÁNCHEZ, S.: *Infierno de cobardes* en CASAS, HURTADO y LOSILA (eds.), *Robert Rossen, su obra y su tiempo*, pág. 32: “En la entrevista que le concedió a Jean-Louis Normes, publicada dos años después de su muerte en Cahiers du cinéma, Rossen no sólo elogia a De Sica, Rossellini, Renoir y Fellini, sino también tiene palabras amables para Antonioni (le gusta *L'avventura* y *La notte*), Godard, Truffaut y Resnais, de quien prefiere *Hiroshima mon amour* a *El año pasado en Marienbad*”.

final de la escapada: “There were moments during the filming that I’d compare in a way to improvisational jazz. It was as if we were moving around one another, and communicating and withdrawing. Rossen was very much impressed, incidentally, by Godard. He pumped my brain constantly about how Godard used the camera”⁷⁸. No es extraño, pues, que su último film presente ciertos rasgos de esa modernidad, ya desde su planteamiento: “*Lilith* se aparta de todas las convenciones narrativas que caracterizan a los filmes protagonizados por personas con problemas psiquiátricos para intentar aproximarse a la locura a través del retrato del mundo mágico, fascinante y peligroso de la protagonista...Más próxima a la reconstrucción lírica que a la práctica del género, *Lilith* introducía a Robert Rossen en la misma modernidad cinematográfica alejada del género convencional”⁷⁹.

Por lo tanto, *Lilith* no es tanto un retrato de la locura desde el punto de vista objetivo y externo de aquellos que están “cuerdos”, sino que Rossen nos introduce, de lleno, y casi desde el principio de la historia, en la conciencia de la protagonista, compartiendo con ella la visión de ese mundo mágico y particular, paralelo a la realidad, en el que habita y por el que Vincent se siente cada vez más atraído (e identificado). Rossen explota conscientemente (como ya lo habían hecho Preminger y Godard) la ambigüedad del rostro de Seberg, seductor y aniñado, perverso e ingenuo a la vez, que evidencia la ambivalencia de un personaje femenino que puede ser

⁷⁸ GOW, Gordon, *Re-Birth. Jean Seberg in an interview*, en *Films & Filming*, junio 1974, pág. 18.

⁷⁹ IGLESIAS, Eulàlia, *Del género a la modernidad* en CASAS, HURTADO y LOSILLA (eds.), op.cit., p. 50.

leído como verdugo tanto como víctima. Construida como un cuento de hadas tenebroso, poblado de fantasmas, *Lilith* se erige sobre oposiciones binarias que remiten a esa dialéctica entre contrarios (exterior-interior, pasado-presente, felicidad-tristeza) que más tarde veremos que dominaba *Buenos días, tristeza*: el binomio Lilith-Vincent se puede equiparar a parejas de opuestos como Locura-Razón, Naturaleza-Civilización, Femenino-Masculino, pero, también, Libertad-Poseción, Mundo mágico-Mundo real y, sobre todo, Creación-Destrucción. El proceso de identificación/vampirización cada vez mayor de Vincent con respecto a Lilith desdibuja las líneas divisorias entre estas oposiciones que dejan de ser categorías cerradas y estables y nos obligan a replantearnos los significados y jerarquías asociados a cada una de ellas. Como dice uno de los internos de Poplar Lodge, el centro psiquiátrico en el que está internada/encerrada Lilith: “¿Qué tiene de maravilloso la realidad?”; cuya continuación podría ser: “¿Qué tiene de maravilloso la cordura?”.

A pesar de las declaraciones de la propia actriz para *Cahiers du cinéma*, en las que afirmaba que éste había sido un personaje totalmente novedoso en su trayectoria, lo cierto es que desde Lilith se puede trazar una línea de continuidad con respecto a sus anteriores personajes, sobre todo en la combinación entre ingenuidad y perversidad, así como por el aura de misterio y ambivalencia que la rodea. Como afirma Sergi Sánchez, Lilith “*combina el aire de una ninfa pastoril con la perversidad de una*

mujer que disfruta dándole un beso en los labios a un niño”⁸⁰. Rossen, sin embargo, va un paso más allá en la composición de este arquetipo de seductora inocente y enigmática que tan bien encarnaba Seberg, un paso más allá en la evolución de esta heroína moderna que tiene que ver con su progresiva descomposición, con su desintegración y su caída en los abismos de la locura. Si Patricia Franchini era una Cécile existencialista y post-edípica, Lilith es la versión desquiciada y oprimida de ambas, una mujer enferma y encerrada, sometida a la dictadura de las convenciones sociales, una heroína temblorosa que prefigura a la actriz que aparecerá en *Les hautes solitudes*, de Garrel. Rossen, en su film testamentario, predijo de manera escalofriante el trágico final de esa “*all-american cheerleader that cracked up*”, como la definió él mismo, y creo un personaje femenino a su medida, de una complejidad abrumadora, y que, en cierto modo, acaba incorporando algunos rasgos de la experiencia vital y profesional de la actriz.

⁸⁰ SÁNCHEZ, Sergi, op.cit., pág. 30.

III.4. Cronotopo 4: 1968-1979. París - Rue de Bac - Rue du Général Appert

Los pájaros mueren en Perú, el primer filme dirigido y escrito Romain Gary y en el que Jean Seberg interpreta a una ninfómana autodestructiva, fue rodado en 1968 y marca el inicio del fin del matrimonio Seberg-Gary. La pareja no se había casado hasta octubre de 1963, tras el divorcio de Gary con su anterior esposa. Más de un año antes, en verano de 1962, había nacido su único hijo, Diego Gary, al que mantuvieron en secreto – se crió durante todo ese tiempo en Barcelona con una nodriza española – durante más de un año. Para la prensa y el público, Diego Gary había nacido a finales de 1963, después de la boda de sus padres. De nuevo, podría verse como una contradicción evidente entre la personalidad filmica que caracterizaba su imagen como estrella en Francia – una mujer moderna, independiente – y su personalidad extrafilmica, mucho más arraigada a su educación religiosa y puritana de un pueblo del Medio Oeste. El matrimonio se separó en septiembre de 1968, meses después de los acontecimientos que habían trastornado París y se habían convertido en un icono de rebelión global, hiriendo de muerte al régimen gaullista. Seberg no había participado activamente en Mayo del 68 pero sí había empezado a desarrollar una conciencia ideológica y política que le había llevado a apoyar económicamente a diferentes grupos de defensa de las minorías en EEUU. Entre los rodajes de *Lilith* y *La leyenda de la ciudad sin nombre* había pasado mucho tiempo en Los Angeles, rodeada de la élite progresista de Hollywood, asistiendo a reuniones, fiestas o cenas benéficas organizadas por personalidades como Marlon

Brando donde pudo conocer, entre otros, a Robert Kennedy, y concienciarse con las demandas de los nativos americanos o posicionarse en contra de la guerra de Vietnam, aunque la causa por la que se movilizó más intensamente es, como veremos, el movimiento de liberación afroamericano liderado por el Partido de los Panteras Negras.

Todo esto le llevó a afirmar en un medio francés, en 1967, que América estaba viviendo una suerte de revolución: “Things are beginning to happen there. Bob Dylan, an authentic poet, has become the symbol of a rising generation looking for new values. As for the Vietnamese war, you’re finding young men who don’t want to fight, some of them from the highly patriotic families of the Midwest I come from. The beatniks are almost respectable. Ginsberg gives lectures in the American universities now. It’s incontestable. America is waking up”⁸¹. Esta etapa de activismo ideológico coincide con el rodaje y estreno de sus dos películas de Hollywood de mayor entidad: el western musical *La leyenda de la ciudad sin nombre*, de Joshua Logan, y una superproducción que inauguró el cine de catástrofes, *Aeropuerto*. En ambas, Jean Seberg aparece con todos los atributos de una estrella de Hollywood; el material promocional de ambos filmes la muestra como una mujer atractiva y sofisticada, que ha sido sometida al proceso de embellecimiento habitual de las estrellas femeninas - maquillaje y peluquería ostentosos, vestuario elegante, como el que viste en *Aeropuerto*, diseñado por Edith Head, o que pronuncia su figura, como el corsé que lleva en *La leyenda de la ciudad sin nombre* -,

⁸¹ RICHARDS, D., op. cit., pág. 167.

nada que ver con la imagen *natural* de sus primeras apariciones juveniles. En ambas, al mismo tiempo, Jean Seberg encarna el prototipo de “mujer moderna” e independiente, con una visión avanzada de la sexualidad y las relaciones amorosas, como correspondía a su relación con el cine europeo. El western de Joshua Logan adapta un famoso musical de Broadway a las ideas de la “flower generation” en relación al amor libre, presentando un inusual “arreglo” sentimental a tres bandas: Lee Marvin es un hosco buscador de oro que se casa con Jean Seberg, una aguerrida mujer que ha abandonado a su esposo. Clint Eastwood es el amigo de Marvin, y tras una ausencia de éste en la que los personajes de Eastwood y Seberg se enamoran, se llega a un acuerdo: un interesado *ménage à trois* en los que todos, al menos durante un tiempo, salen ganando. *La leyenda de la ciudad sin nombre* fue un sonoro fracaso en taquilla y durante años fue recordada como uno de los mayores batacazos de la historia de Hollywood debido a su altísimo coste de producción. Por el contrario, *Aeropuerto*, la última película que Jean Seberg rodaría en EEUU fue un absoluto éxito e inauguró un subgénero, el de catástrofes, que tendría sus obras más significativas a lo largo de la década de los 70. El extenso y estelar reparto del filme estaba encabezado por Burt Lancaster y Dean Martin, y Seberg era la principal estrella femenina; su personaje era la de la fría y resolutiva directora de relaciones públicas del aeropuerto, una mujer trabajadora, independiente y soltera, que tenía una relación adúltera con el director del mismo, Burt Lancaster, un hombre infelizmente casado. Los sofisticados trajes diseñados por Edith Head y el peinado glamuroso de Seberg

fomentaban la naturaleza glacial y distante de un personaje femenino presentado con cierta antipatía, lo que se evidenciaba en la escena en la que se enfrentaba con dureza a una encantadora ancianita – Helen Hayes, quién ganó el Oscar a la Mejor Actriz Secundaria - que confesaba haber estado colándose, como polizón, en numerosos vuelos, viajando gratis durante meses.

1968 es el año en el que Martin Luther King fue asesinado, lo cual provocó enormes disturbios raciales en todo EEUU, y el año en el que Jean Seberg conoció a Hakim Jamal, un líder de los Panteras Negras con el que tuvo una relación sentimental. En los dos años siguientes, la actriz se involucró en el Partido cediéndole fondos, lo cual le convirtió en uno de los objetivos de la guerra sucia del FBI, una serie de actividades ilegales recogidas bajo el acrónimo COINTELPRO (Counter Intelligence Program). Los documentos que se desvelaron a mitad de la década de los 70 demostraron que Seberg había sido víctima de una conspiración por parte de la agencia creada por Hoover. Un memorándum hecho público posteriormente recogía el plan por la cual el FBI se había inventado y circulado entre la prensa la noticia de que el padre de la niña de la que estaba embarazada Seberg no era Romain Gary – aunque estaban separados, la versión oficial por parte de la pareja era que esa niña era fruto de su reconciliación – sino un líder de los Panteras Negras. El memorándum, con fecha de abril de 1970 afirmaba: “Jean Seberg has been a financial supporter of the BPP (Black Panther Party) and should be neutralized” y pedía permiso a la “Boureau authority to forward a letter from a fictitious person to Hollywood gossip columnists to publicize the pregnancy of Jean

Seberg, well-known actress by (nombre tachado) from the BPP to possible cause her embarrassment and tarnish her image with the general public”. La columna de la célebre periodista de cotilleos Joyce Haber en Los Angeles Times se hizo eco del bulo y publicaba, el 19 de mayo de 1970, la información de forma velada: “Let us call her Miss A...She is beautiful and she is blonde. Miss A came to Hollywood some years ago with the tantalizing flavor of a basket of fresh-picked berries. The critics picked at her acting debut, and in time, a handsome European picked her for his wife...And now, Topic A is the baby Miss A is expecting and its father. Papa’s said to be a rather prominent Black Panther”⁸². Meses más tarde, el 17 de agosto de 1970, Newsweek publicó un artículo sobre el asunto nombrando, directamente, a Jean Seberg, sin subterfugios de ningún tipo: “Can a small-town girl from Iowa find happiness in Paris? It seems so, despite the ups and downs of her marriage...Jean Seberg, 31, and French author Romain Gary, 56, are reportedly about to remarry even though the baby Jean expects in October is by another man, a black activist she met in California”⁸³. Esto afectó profundamente a la actriz, ya inestable emocionalmente desde hacía años – había estado entrando y saliendo de clínicas de salud mental de forma continuada-, lo que provocó problemas en el embarazo. El 25 de agosto de 1970 nació Nina, su hija, que murió a los dos días.

A partir de este momento, su carrera inicia un rápido declive. En 9 años sólo rodará diez películas, una de ellas con su ex marido,

⁸² RICHARDS, D., op. cit., págs. 239-240.

⁸³ RICHARDS, D., op. cit., págs. 247-248.

Romain Gary (*Kill!*, 1970), otra con su tercer marido, Dennis Berry (*Le grand delire*, 1975), y ninguna más en Hollywood. La Jean Seberg que, en 1974, aparece en *Les hautes solitudes*, de Philippe Garrel, es una imagen espectral, al borde del colapso físico y mental. El filme de Garrel, como se verá más extensamente en el capítulo 5, parece tomar como modelo a la Seberg/Lilith, una mujer encerrada y desquiciada, al borde de la locura, un personaje fantasmagórico que parece una superviviente, a duras penas, del fracaso de la utopía de los sesenta. La Seberg de *Les hautes solitudes* es, como veremos, una imagen familiar – una superposición de sus anteriores personajes – y, a la vez, extraña, como si consiguiéramos verla de verdad por primera vez; como si se mostrara a sí misma, realmente, en pantalla.

Cinco años después del rodaje del filme de Garrel, el 8 de septiembre de 1979, cuando llevaba casi cuatro años sin rodar una película, Jean Seberg fue hallada muerta por una sobredosis de pastillas en el interior de su coche en la Rue du Général Appert, en París.

1. RASGOS DE UN ESTRELLATO INUSUAL

Entre septiembre de 1956, fecha de la primera audición con Otto Preminger para encarnar a Juana de Arco en *Santa Juana*, y marzo de 1958, mes del estreno estadounidense de *Buenos días, tristeza*, la campaña publicitaria organizada alrededor de su “descubrimiento”, los artículos en prensa y revistas, las entrevistas, las apariciones televisivas, así como, sobre todo, los personajes que encarnó en sus dos primeros filmes y su particular modo de interpretarlos, construyeron una imagen estelar de Jean Seberg que influyó en gran medida en su carrera posterior. Su interpretación de Juana de Arco y Cécile, los complejos personajes femeninos juveniles protagonistas de los dos únicos filmes en los que trabajó con Preminger – considerado su descubridor y “creador” – le granjearon críticas feroces en casi todo el mundo excepto entre la crítica francesa más radical. Esto le llevó a encarnar, en 1959, a Patricia Franchini, la protagonista de *Al final de la escapada*, icono de la *nouvelle vague* y prototipo de la mujer joven, moderna e independiente de los sesenta, un *tipo* social subversivo – en definición de Dyer-, no exento de contradicciones, que Seberg reiteraría, con importantes modificaciones, a lo largo de su carrera.

Según Dyer, la imagen de una estrella es “una totalidad compleja y posee una dimensión cronológica”⁸⁴. O lo que es lo mismo, las imágenes se desarrollan y cambian con el paso del tiempo, dando

⁸⁴ DYER, Richard, *Las estrellas cinematográficas*, Paidós, Barcelona, 2001, pág. 90.

lugar a diferentes – y en ocasiones contradictorios – significados. La trayectoria cronológica de la imagen estelar de Jean Seberg entre 1956 y 1960 podría definirse, en gran medida, en términos de cambio pero, desde la óptica de su encarnación de un nuevo tipo social – la “chica moderna” - y de su valor como figura transicional entre el cine clásico y el cine moderno, también de continuidad. Aunque su experiencia y su valoración pública como actriz cambia radicalmente de *Santa Juana* a *Al final de la escapada*, podríamos afirmar que el componente transgresor de Patricia Franchini como representación de una nueva feminidad así como de Seberg como la encarnación de un nuevo estilo de actriz – o de un nuevo modo, absolutamente moderno, de *habitar* la pantalla - ya estaban presentes, aunque sea tímidamente, en *Santa Juana*.

Hemos hablado de que la imagen de una estrella tiene una dimensión cronológica, es decir, que puede cambiar e incluso contradecirse a sí misma con el tiempo. Pero, según el concepto *dyeriano* de “polisemia estructurada”, las imágenes de las estrellas pueden significar, *a la vez*, en el mismo momento, cosas totalmente distintas que o bien se refuerzan o bien se contradicen entre sí. La contradicción forma parte indisoluble de la imagen estelar de Jean Seberg desde el principio; una contradicción que podemos cifrar en una serie de dicotomías de las que hablaremos a continuación: naturalidad/artificialidad, juventud/melancolía, movilidad/estatismo o inocencia/sensualidad son algunas de las principales. Esta contradicción también está asentada firmemente en su condición de figura transicional, intermedia, entre épocas, cinematografías y continentes. Jean Seberg es, desde el inicio, una estrella en estado

de perpetuo tránsito: entre la adolescencia y la edad adulta, entre el conservadurismo de los cincuenta y la “liberación” de los sesenta, entre EEUU y Francia, entre Hollywood y el cine europeo y, muy importante, entre el cine (post-)clásico y el cine de la modernidad. Su condición de estrella transnacional la acompañará desde el inicio - sus dos primeros filmes serán películas de Hollywood en las que encarnará a sendas heroínas francesas (Juana de Arco y la Cécile de Sagan), mientras que en su primer filme francés interpretará a una estudiante norteamericana -, convirtiendo su *extranjería*, su *otredad*, en una característica importante de su imagen estelar. Una imagen estelar que ya venía marcada por el signo de esa “otredad” que sus personajes desplegaban: chicas adolescentes, jóvenes y móviles, transgresoras e independientes, moviéndose en los márgenes del discurso imperante, expulsadas del mismo por su género y por su edad.

En este capítulo profundizaremos en algunas de las características principales de la imagen estelar de Jean Seberg de la que hemos hablado, fijándonos, sobre todo, en las revistas – de cine, de moda, ilustradas - y periódicos de la época estudiada (1956-1960), así como en alguna entrevista que Seberg concedió a algunas televisiones. Hemos analizado cómo los medios franceses y norteamericanos abordan todas las fases de su trayectoria estelar: su “descubrimiento” y estrellato repentino, sus dos filmes con Preminger, su fracaso y su exitoso resurgimiento de la mano de la *nouvelle vague*. Este análisis, que en capítulos posteriores ampliaremos y profundizaremos con el análisis específico de sus personajes, la puesta en escena de los mismos así como su actuación

en cada uno de los filmes en los que participó, permite ya trazar el relato de un estrellato inusual y de una imagen estelar marcada, como decíamos, por la más pura contradicción.

1.1. El “descubrimiento”: una estrella natural

En su autobiografía, escrita en 1981 con un estilo tan distanciado y, en ocasiones, irónico, como sus propias películas, Otto Preminger explicaba así los motivos que le llevaron a iniciar una búsqueda internacional de una “joven actriz desconocida que pueda convertirse en una excitante Juana de Arco”, como se recogía en el anuncio que se proyectó en cines de todo EEUU entre la primavera y el verano de 1956: “J’avais dû me rendre à l’évidence: Sainte Jeanne n’était plus tout à fait une enfant au moment de sa mort, d’où la difficulté du choix de la comédienne, puisque l’on n’était plus au théâtre où la distance avec les spectateurs permet aux actrices d’un certain âge de créer l’illusion de la jeunesse. Pour le film, mon idée était de trouver une comédienne jeune, douée en même temps d’intelligence, capable d’une grande richesse d’interprétation”⁸⁵.

Contrariamente a lo que había sido habitual en el cine y el teatro hasta el momento, donde la adolescente Juana de Arco había sido interpretada por actrices adultas como Ingrid Bergman, la intención de Preminger era que “su” Juana tuviera prácticamente la misma edad que la santa en el momento de su muerte: conseguir no una

⁸⁵ PREMINGER, Otto, *Autobiographie*, Ramsay Poche Cinema, Paris, 1981, pág. 163.

“ilusión de juventud” sino la juventud misma. Preminger pues, puso en marcha la búsqueda de una actriz adolescente y desconocida que pudiera, literalmente, *convertirse* en uno de los iconos mundiales de la resistencia ante los poderosos, la heroína, guerrera y santa francesa Juana de Arco, la Doncella de Orléans, quemada viva en la hoguera, tras ser traicionada y acusada de herejía, en la localidad de Rouen en 1431. Unas declaraciones del propio Preminger realizadas al New York Times en noviembre de 1962, cinco años después del tremendo batacazo de crítica y público de *Santa Juana* confirman esta visión idealista, que parece beber de la renovación neorrealista⁸⁶, del cineasta vienés de conseguir una intérprete que *fuera* Juana: “I made the mistake of taking a young, inexperienced girl...and wanted her to *be* Saint Joan – which of course she wasn’t. I didn’t help her to understand and act the part, indeed I deliberately prevented her, because I was determined she should be completely unspoilt”⁸⁷.

Estas declaraciones también ponen sobre la mesa la contradicción entre los aparentes deseos y los métodos usados por Preminger: por un lado, esa búsqueda de la más absoluta naturalidad, de alguien

⁸⁶ Como afirma Jacques Aumont en *El rostro en el cine*, el neorrealismo no muestra actores o personajes sino tipos, individuos: “presenta al individuo como ser humano, voluntariamente no dotado de la cualidad artificial de personaje”. Recuerda lo que Bazin afirmaba en relación a *Ladrón de bicicletas*, cómo Vittoria de Sica había seleccionado al niño por su modo de caminar, por su presencia meramente física. *Santa Juana* muestra un injerto imposible, como veremos: un ser físico, presentado en bruto, el de una joven sin experiencia, colocado en mitad de un rodaje de Hollywood.

⁸⁷ FRISCHAUER, Willi, *Behind the Scenes of Otto Preminger: An Unauthorized Biography*, Morrow Books, Nueva York, 1974, pág. 151.

que *fuera* Juana en pantalla de un modo casi espontáneo y, por otro, la manipulación y determinación que manifiestan sus palabras. “I wanted her”, “I deliberately prevented her”, “I was determined”... no son expresiones de alguien que busque un proceso colaborativo o abierto en su trabajo con los intérpretes, sino que refuerzan la leyenda de “Dictador” – el apodo con el que se le conocía en la industria – que tenía el cineasta vienés. Sus ataques de ira cuando no conseguía que los actores hicieran lo que pedía eran legendarios, así como sus contradictorios métodos de dirección de actores, que basculaban entre darles la más absoluta libertad – dejándoles moverse en planos muy abiertos, y “expuestos”, en cierto modo, a sus propios manierismos – o en someterles, en el caso de actrices noveles como Seberg o Kim Novak (con la que rodó *El hombre del brazo de oro*), a interminables repeticiones de una misma escena e indicaciones precisas – gestos, expresiones y entonaciones que él mismo interpretaba – que debían repetir miméticamente.

Paradójicamente, y como veremos más adelante, esta mezcla contradictoria entre naturalidad y artificialidad que se evidencia en la actuación de Seberg en *Santa Juana* dota al personaje de un sentido de inadecuación y de desapego que encaja perfectamente con la visión compleja y ambigua que de la joven mártir tenían Shaw y también Preminger. Esta contradicción está también presente en la dualidad “joven auténtica/estrella construida” que preside la imagen estelar de Seberg durante esta primera etapa. A pesar de la insistencia de Preminger y su equipo de publicistas en propagar la inexperiencia y autenticidad como características principales de su candidata al estrellato, los medios lo aceptaron a

medias, como demuestra el descalabro crítico, dirigido sobre todo a la actriz, provocado tras el fracaso del filme.

Si nos ceñimos a la imagen pública de Seberg en los meses que discurrieron entre su selección como Santa Juana y el estreno del filme, es evidente que todo el esfuerzo del departamento de prensa y publicidad tanto de Universal como de la productora de Preminger se centró en asociarla con las características típicas del personaje que iba a interpretar: naturalidad, pureza, inocencia y relación con la naturaleza. Fiona Handyside defiende en un interesante artículo⁸⁸ sobre el insólito caso de Seberg como estrella transnacional que el propósito de Preminger era replicar lo que había hecho para la trayectoria estelar de Bergman su interpretación de Juana de Arco en 1948 en la película homónima de Victor Fleming. No solo le consiguió una nominación al Oscar sino que fijó definitivamente su imagen estelar en relación a las características del personaje: integridad, autenticidad y naturalidad. Bergman que, desde su llegada a Hollywood había sido promocionada como una actriz “auténtica y espiritual”, “natural y casi sin maquillaje” – sus cejas, anchas y casi sin perfilar, se pusieron de moda entre el público femenino -, se convirtió, finalmente, en “Santa Ingrid”: todo lo opuesto a la “sofisticación” y “falsedad” de las estrellas hollywoodienses más tradicionales. Según Gunnar Iversen⁸⁹ en su análisis de otra estrella nórdica - esta vez noruega aunque adoptada

⁸⁸ HANDYSIDE, Fiona, *Stardom and Nationality: the strange case of Jean Seberg*, *Studies in French Cinema*, 2002, 2:3, págs. 165-176.

⁸⁹ *Charismatic Ordinariness: Ullmann before Bergman*, en SOILA, Tytti, *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*, John Libbey Pub., Londres, 2009, págs. 73-80.

por el cine sueco – caracterizada por esa presencia “natural” y no sofisticada, Liv Ullmann, es esta diferenciación con respecto al resto de estrellas lo que hace de Ingrid Bergman y de Marlon Brando los rostros más populares de la época. No debe ser casualidad que esta vindicación de lo “natural” venga justo después de la 2ª Guerra Mundial, cuyo horror provoca una reivindicación del realismo y una aproximación a lo humano, como afirma Jacques Aumont: “La idea de cine que nace tras la guerra está enteramente centrada en la persona, en lo humano representado como humano”⁹⁰.

El personaje de Juana de Arco sirve para establecer una tenue conexión entre Jean Seberg e Ingrid Bergman. A simple vista, la comparación es forzada: Bergman fue una de las más grandes estrellas de Hollywood durante los años cuarenta y parte de los cincuenta mientras que a Seberg, como veremos, el estrellato hollywoodiense le esquivó constantemente, siendo más reconocida en Europa que en su propio país. Les separa, además, su edad, ya que nacieron con más de dos décadas de diferencia pero, sin embargo, comparten una característica que forma parte indisoluble de la imagen y singularidad estelar de cada una: una belleza *natural*, un rostro armonioso de pómulos pronunciados, típicos de su herencia escandinava – Seberg tenía antepasados suecos- y que comparten con otra actriz, que hemos mencionado anteriormente: Liv Ullmann. Tanto Bergman como Seberg interpretaron a Juana de Arco –con muy distintos resultados -, un personaje femenino belicoso y subversivo, y justo después de encarnarlo rompieron con

⁹⁰ AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 121.

el molde de lo que se esperaba de ellas como estrellas: Seberg a la fuerza, siendo rechazada en EEUU y convirtiéndose en una estrella en Europa y en la musa de un movimiento que se caracterizaba por su ruptura con el cánón clásico; Bergman – de un modo mucho más radical y escandaloso – abandonando su familia y su carrera en Hollywood para embarcarse en una aventura personal y profesional con el cineasta que había dado una de las obras claves del neorrealismo italiano y que, en las películas filmadas con ella, iniciaría el cine moderno, según defiende Bergala en un precioso texto⁹¹. En palabras de Handyside: “While Preminger may have hoped that the casting of his protégée as Joan would establish her in as successful a career as Bergman’s it also worked to create an identification between the two actresses, both of whom rejected the conventions of female stardom as circumscribed by Hollywood and subverted a preconceived ideal”⁹². La relación con Rossellini, con quién tuvo un hijo antes de casarse, generó un escándalo mayúsculo que casi acaba con la carrera en Hollywood de Bergman, como explica James D’Amico en *Ingrid From Lorraine to Stromboli: Analyzing the Public’s Perception of a Film Star*. En este artículo, D’Amico demuestra que el motivo de tal convulsión en la opinión pública estadounidense fue la disociación entre la vida personal y la imagen estelar de la actriz, generada cuidadosamente por el equipo de David O’Selznick en base a conceptos de “naturalidad”, “pureza”, “autenticidad” y “espiritualidad” (incluso “santidad”). El público no podía admitir, sencillamente, que “Santa Ingrid” fuera

⁹¹ BERGALA, Alain, *Roberto Rossellini y la invención del cine moderno*, en ROSSELLINI, Roberto, *El cine revelado*, Paidós, Barcelona, 2000, págs. 11-32.

⁹² HANDYSIDE, F., op. cit., pág. 171.

una mujer adúltera que, llevada por la pasión, abandonara a su familia y tuviera un hijo fuera del matrimonio. En el caso de Seberg el proceso fue mucho más rápido: desde su segundo filme, *Buenos días tristeza*, su imagen ya no presenta esa asociación tan directa con la pureza virginal e incorruptibilidad de su personaje en *Santa Juana*, aunque aún mantenga cierta inocencia no exenta de ambigüedad. A partir de ese momento, y sobre todo de su encarnación de Patricia Franchini, los personajes interpretados por Seberg serán o bien chicas inocentes rápidamente corrompidas por un entorno (europeo) decadente o bien, directamente, y saltándose el primer paso, chicas o mujeres jóvenes ya “corrompidas” que han perdido todo rasgo de inocencia. A esto ayuda también la percepción pública que se tiene de su personalidad extrafílmica: sus dos matrimonios en menos de cinco años, su vida en Europa y su rechazo de Hollywood, su relación con Romain Gary, un hombre casado que le doblaba la edad... Puede resultar estéril, aunque no exento de interés o placer, imaginar cómo debió ser el encuentro entre la gran estrella que había huido de Hollywood por amor y la joven estrella que lo era sin aún haber hecho ninguna película. Ambas se conocieron en invierno de 1956 en París, cuando Bergman ya había roto su relación personal y profesional con Rossellini – un enlace que terminó con, como no podía ser de otra manera, una película que era una interpretación muy personal de Juana de Arco, *Giovanna d’Arco al Rogo* – y, según cuentan diversas biografías de Seberg, la estrella de origen sueco la felicitó por conseguir uno de los “mejores papeles que puede interpretar nunca una actriz”. El primer día de rodaje, además, le envió un

telegrama deseándole buena suerte. Más allá de la anécdota, y de la casualidad de que ambas hayan interpretado un personaje tan icónico como Juana de Arco, lo que es realmente interesante, y lo que analizaremos más adelante, es el modo distinto en el que, con una década de diferencia, Rossellini y Godard utilizan, de manera totalmente autoconsciente, un cuerpo estelar procedente de Hollywood para llevar a cabo sendos manifiestos del cine moderno europeo: *Stromboli* y *Al final de la escapada*.

Naturalidad, inocencia, pureza...fueron las mismas características a través de las cuales el equipo de publicidad y prensa de Preminger y Universal quiso relacionar a la joven estrella emergente con la mártir francesa. Para ello se potenciaron algunos rasgos biográficos de Seberg, ocultando o dejando de lado otros: su edad, 17 años, así como su inexperiencia como actriz se repetían incansablemente para intentar emular la inocencia y falta de experiencia vital de Juana de Arco; su procedencia, la segunda hija de una familia de clase media de un pueblecito del Medio Oeste rodeado de infinitos campos de maíz, se citaba para invocar el origen campesino así como la conexión con los animales y la naturaleza que caracterizaban a la *Doncella de Orléans* y que Shaw capturaba en su texto. La voluntad de relacionar a ambas queda clara en una breve película promocional⁹³, rodada por la propia productora, que sigue a la joven actriz, ya con el pelo muy corto como le exigía el papel, visitando

⁹³ Las imágenes proceden del archivo del Museo Histórico de Marshalltown County, en Iowa. El montaje, realizado por Michael Pieper, un investigador independiente, está disponible en youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=TzeHzMVagyo>) y su última parte, la que corresponde a París, es especialmente interesante en el análisis de la construcción de la estrella.

en París algunos de los monumentos y lugares asociados con Juana de Arco⁹⁴. En una escena, cuidadosamente preparada, un plano muy abierto pone en relación a la joven Seberg con una estatua de la mártir situada en el interior de la catedral de Nôtre Dame (fig. 1 del anexo de imágenes). Le siguen dos planos muy significativos: un plano en contrapicado muestra la estatua de la santa y su contraplano es un plano picado de Seberg, extasiada ante esa visión, como estableciendo algún tipo de conexión mística (fig. 2 y fig. 3). Lo siguiente que vemos es una imagen de perfil de Seberg recortada sobre uno de los imponentes rosetones de la catedral, en pleno arrebató (fig. 5). Esta estrategia publicitaria de conexión entre estrella-personaje se reproduce en algunos artículos de prensa: en julio de 1957, la revista de cine – una revista típica de la época, sobre todo dedicada a las fans femeninas - Screenland⁹⁵ le dedica cuatro páginas, profusamente ilustradas con fotografías del rodaje de *Santa Juana*, en las que aparecen varias imágenes de Seberg con el semblante serio y la mirada perdida (fig. 6). En una está de rodillas, vestida con la armadura, el pelo muy corto (fig. 7, abajo a la izquierda); otra es un hermoso primer plano de su rostro, vestida de campesina, con el pelo largo (fig. 7, abajo a la derecha; la primera presenta el siguiente pie de foto: “Kneeling in the cathedral

⁹⁴ Antes de iniciar el rodaje, Preminger y su equipo organizaron una visita, profusamente publicitada y fotografiada, de Seberg a los lugares de Francia emblemáticos de la biografía de la santa: Domrémy, donde nació, Orléans, lugar de la famosa batalla o Rouen, donde murió, fueron algunos de los espacios clave de este viaje cuya intención era poner en relación directa a la adolescente de Iowa con la mártir de Domrémy.

⁹⁵ *Wunderkind*, artículo de Screenland, julio de 1957, págs. 48-51.

for the climactic coronation scene or meditating off-camera, Jean's face reflects the gravity of her role"⁹⁶.

En esta fase de la trayectoria de Seberg es especialmente interesante analizar la paradoja ordinario/extraordinario que, según Dyer, forma parte de cualquier imagen estelar. Según esta idea, la estrella combina de forma paradójica lo excepcional con lo ordinario, es decir, tiene que ser, al mismo tiempo, *como nosotros*, el público, la gente común, y a la vez un ser *singular* con dotes especiales, diferentes, que le distinga con respecto al resto. La voluntad de describir a Seberg como una adolescente "normal" está presente sobre todo en el modo en el que se insiste, tanto en los materiales promocionales como en las revistas y entrevistas, en su procedencia: la hija de un farmacéutico y de una maestra de un pueblecito de Iowa que, de repente, se ha convertido en una estrella. Las descripciones de algunas revistas se permiten arrebatos líricos como "A kid from the middle-west with hayseeds in her hair and stardust in her eyes"⁹⁷. Sin embargo, una estrella, para ser reconocida como tal, debe tener cualidades que la diferencien y la singularicen; las revistas, entrevistas y declaraciones de conocidos, familiares y compañeros inciden en esta cualidad "distinta" que hace a Seberg "merecedora" del acceso al estrellato. Una revista recoge testimonios de su progenitora afirmando su predestinación: "her mother, Mrs. Dorothy Seberg, an ex-school teacher remember her as different: 'She read a great deal, and holds some sort of record for borrowing books from the public library. She lived a

⁹⁶ *Wunderkind*, artículo de Screenland, julio de 1957, pág. 50.

⁹⁷ *I live in a dream*, artículo de Modern Screen, marzo de 1958, pág. 55.

rather lonely life of her own choice in a world of her vivid imagination. I guess Jean was getting ready all along for something special to happen to her”⁹⁸. Preminger, entrevistado poco después de haberla elegido entre 3.000 candidatas, explica su decisión utilizando el lenguaje abstracto que habitualmente se aplica para hablar de la cualidad intangible que hace de alguien una estrella, tan difícil de definir como el *glamour*: “Preminger explained that his reason for choosing Jean was not so much her acting ability, but her ‘personality. It’s very difficult to describe it in words. She has an *enchancing* personality and she captivated me. That’s the best answer: *she captivated me*”⁹⁹. Un comentario no muy diferente a ese “*She’s got that little something extra*” que James Mason expresa al ver a Judy Garland cantando “The Man Who Got Away” en un maravilloso momento de *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954).

1.2. Una estrella “construida”

La definición de chica “normal” que tiene esa “pequeña cosa extra” la conecta inmediatamente con un relato mítico de Hollywood: el de su descubrimiento, una versión habitual del “mito del éxito” de la sociedad americana, como lo llama Daniel Boorstin. Según Boorstin, “la leyenda de la estrella del cine como un descubrimiento fortuito de una adolescente aficionada a beber refrescos a la que se

⁹⁸ MAUGHAN, Rahna, “*I’m No Cinderella*”, Screenland, septiembre 1957, pág. 64.

⁹⁹ McGEE, Garry, *Jean Seberg. Breathless*, Bear Manor Media, Albany, 2008, pág. 36.

promociona con celeridad hasta alcanzar el estrellato tiene su origen en el otro mito que hace referencia al paso de la choza a la Casa Blanca como *leitmotiv* del folclore democrático americano”¹⁰⁰. La idea de una joven convencional que, de repente, se ve rodeada de lujos, elegantes vestidos y atenciones y que entra a formar parte de la “realidad” de Hollywood, la asocian con otro relato mítico muy relacionado con el anterior: el de Cenicienta.

Como afirma David Richards, puede que el sistema de estudios estuviera herido de muerte, pero “the myths it spawned were more resistant...The newspaper features seem extraordinarily bland today, but they do attest to the country’s voracious appetite for a Cinderella story. Jean’s adventure was a throwback to the Old Hollywood that tapped the goop and the lovely for overnight stardom”¹⁰¹. Los medios de la época hacen continuas referencias al mito de Cenicienta para referirse a ella, ya sea para confirmar o negar su conexión: el primer número de la revista norteamericana *Miss*, publicada en otoño de 1957, y dirigida al público juvenil femenino, le dedica una larga entrevista hablando de su “Cinderella Story”; por su parte, Screenland, en septiembre de 1957 recoge unas declaraciones suyas afirmando “I’m No Cinderella”, explicando que ha llegado dónde está no por azar sino por trabajar duramente (otro de los lugares comunes referidos a la construcción de una estrella: que el trabajo duro y la profesionalidad son necesarios para el estrellato). Parte de la imagen de Cenicienta en su versión hollywoodiense tiene que ver con “cumplir el sueño” de convertirse

¹⁰⁰ DYER, R., op. cit., 2001, pág. 61.

¹⁰¹ RICHARDS, D., op. cit., pág. 38

en estrella, otro de los temas recurrentes: *Modern Screen* titula su artículo dedicado a ella en marzo de 1958 con el motivo del estreno de *Buenos días, tristeza*, “I live in a dream” y lo inicia con la frase: “Jean Seberg, a shy child in wonderland”. Este relato del triunfo personal y profesional de Seberg no dudará mucho: los fracasos seguidos de *Santa Juana* y *Buenos días tristeza* hicieron que Preminger vendiera su contrato a Columbia por lo que su futuro como actriz a mediados de 1958 era, cuanto menos, dudoso. De hecho, un análisis exhaustivo de las revistas de fans demuestran que, a partir de 1958, Jean Seberg ya no es una estrella de interés y, simplemente, desaparece de las páginas de las mismas.

En una entrevista dada algunos años después del calvario al que las críticas de *Santa Juana* y *Buenos días, tristeza* le sometieron, Seberg afirmaba: “I think the critics were punishing me for allowing Otto Preminger to force me down their throats”¹⁰². Lo cierto es que, a pesar de las declaraciones de Preminger en relación a la “naturalidad” y “espontaneidad” que buscaba en la actriz que interpretara a Juana de Arco, todo lo que rodeó a la búsqueda, preparación y presentación pública de esa nueva “estrella natural” estuvo marcado por la más absoluta rigidez, manipulación, cálculo y artificialidad. Es por ello que la afirmación de Seberg pone sobre la mesa una realidad: el contraste entre su supuesta autenticidad y la evidente construcción de ella como estrella; una paradoja que, tras su fracaso, le valió el apelativo de “artificial” o “falsa” por parte de muchos críticos.

¹⁰² FRISCHAUER, Willi, op. cit., pág. 164.

Un breve análisis de las primeras semanas de la vida de Seberg tras ser seleccionada – no olvidemos, en una muy publicitada búsqueda internacional – para interpretar a Juana de Arco, muestra hasta que punto Preminger condujo un tradicional proceso de “*build-up*” estelar tal y como lo concebían los grandes estudios de la era clásica de Hollywood, y tal y como describe excelentemente Janine Basinger en *The Star Machine*. Preminger llevaba como productor independiente cuatro años, y Santa Juana era su quinta película de esta nueva etapa, pero había trabajado en el sistema de estudios, bajo el yugo de Darryl F. Zanuck, durante años; su relación laboral con Seberg siguió el esquema clásico que había aprendido en la 20th Century Fox: contrato en exclusiva, embellecimiento, campaña de prensa controlada y tipificación o búsqueda de roles que la convirtieran en estrella. En menos de una semana, Seberg firmó un contrato con Preminger que permitía utilizarla en exclusiva durante 7 años, con un sueldo semanal que aumentaba año tras año. Se sometió también a una operación estética, y secreta, por la que le quitaron todas las pecas excepto una, situada en el pómulo izquierdo, que se convertiría en su seña de identidad. Preminger la presentó como su “elegida” en el programa más importante de la TV nacional, “The Ed Sullivan Show”, donde repitió, delante de 60 millones de espectadores, la escena de *Santa Juana* que había interpretado en el cásting. A esto le siguió una cuidadosa e intensa campaña de prensa: entrevistas con periodistas de EEUU e Inglaterra, encuentros con algunas de las columnistas de cotilleos más importantes de la época, como Louella Parsons, envíos de fotografías seleccionadas a los medios, películas y viajes

promocionales como hemos visto anteriormente... No es extraño que los propios medios, hartos de que Preminger les “hiciera tragar a la fuerza”, en palabras de la propia Seberg, a su nuevo descubrimiento, estuvieran esperando el más mínimo fallo para dejar en evidencia el montaje.

Porque era visto y explicado públicamente, sin lugar a dudas, como el “descubrimiento” de Preminger. Una enésima versión del mito de Pigmalión y Galatea: el artista que modela a su gusto la imagen de la mujer que desea, hasta que esta cobra vida. En estos primeros años, la gestualidad y las imágenes del “creador” y su “creación” parecen hablar por sí solas: en su aparición en *The Ed Sullivan Show*¹⁰³, Seberg es empujada suavemente hacia el centro del plató por el propio Preminger, quién la tiene cogida del codo. Los medios publican fotografías en las que el voluminoso austríaco, con su característica calva, o bien la está cogiendo de la nuca o el brazo¹⁰⁴ (fig. 8) o bien le está dando instrucciones en una pose intimidatoria (fig. 9). Numerosos artículos hablan del estricto control que Preminger tiene sobre sus amigos, su forma de vestir, lo que come o bebe así como sus horarios – durante un tiempo se elucubró sobre la posibilidad, que todo el mundo ha negado después, de que fueran amantes, algo que Truffaut da por sentado en su crítica de *Buenos*

¹⁰³ Se puede ver el fragmento en el bien documentado documental biográfico *Eternelle Seberg*, dirigido por Anne Andreu en 2013 y producido por la cadena televisiva francesa ARTE.

¹⁰⁴ En el artículo titulado “*I Live in A Dream...*”, aparecido en *Modern Screen* en marzo de 1958 (pág. 37), se muestra una fotografía del rodaje de *Santa Juana* en la que Preminger está cogiendo de la nuca firmemente a su joven estrella. El pie de foto afirma lo siguiente: “The creator and his creation. Producer Otto Preminger found her and molded her into a new Jean Seberg she scarcely knows...”.

días tristeza –, además de los métodos dictatoriales y abusivos que utiliza en los rodajes con ella. Durante los cerca de dos años que dura su relación con Preminger, Seberg es mostrada, una y otra vez, como su “criatura”, por lo que cuando la maquinaria estelar del vienés fracasa, los medios se ensañan con su condición de “estrella sintética”.

En una dura entrevista que Mike Wallace¹⁰⁵, quién conducía uno de los programas televisivos de mayor audiencia de EEUU en la época, le hace entre el fracaso de *Santa Juana* y el estreno de *Buenos días tristeza*, el entrevistador le dice: “You were a ready-made star. You don’t have professional background, you’re a pretty girl but not the prettiest girl on the world. Otto Preminger found you and played God with you, and the first one you came a cropper, and the second one you’re sitting here waiting...”. Sigue acusándole de llegar a la fama “in the quick and the easy way” y le pregunta, directamente, si cree que se merece lo que ha conseguido. La respuesta de Seberg, así como su gestualidad corporal y su entonación, denotan seguridad y apuntan ya una disconformidad que será integral para su *star persona*: “I’m going to have to disagree with you because it’s not been easy at all for me.”. Este “I’m going to have to disagree with you”, aunque está dicho con exquisitas maneras, es un conato espontáneo, natural – en absoluto artificial – de desobediencia y desacato de una joven hacia los ataques y prejuicios de un representante masculino de la generación anterior

¹⁰⁵ La entrevista completa está disponible online, en la web del Harry Ramson Center de la University of Texas en Austin: http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/seberg_jean.html

que, además, parece encarnar los valores del americano medio de los cincuenta. La entrevista, que empieza como un aparente ataque individual a Seberg en la que se le acusa de ser una estrella sintética y una joven altiva que se cree demasiado especial para tener una vida convencional – como las otras buenas chicas de su edad –, pronto se transforma en una enmienda a la totalidad de una generación juvenil a la que los mayores contemplan desconcertados. Una generación en la que Wallace incluye sin dudar a Seberg, calificándola del siguiente modo: “You belong to this category - I quote from the sociologist C. Wright Mills - *the young girl*: everywhere one looks there is *this glossy little animal*. She sells beer and clothes, everynight she is on the TV screen and in the movies there she is too”. Cuando Wallace le pregunta con ironía qué es lo que hay de fascinante en las adolescentes, esas “glossy little animals” – “the Natalie Woods, the Elizabeth Taylors, the Jean Sebergs...” -, que parecen haberse multiplicado por doquier en pocos años, Seberg habla en términos de “autenticidad” y “verdad”: “there is something in that person or at least in the performance they give which is really the influential thing. There is something which strikes true and this is why people identify with them”.

Utiliza términos similares cuando defiende a los “rebeldes cinematográficos” (Brando, Dean) como “inconformistas” que intentan preservar su autenticidad, quienes son realmente: “they try to preserve something, which was basically what they were and which was the personality which made both adults and teenagers like them and identify with them”. A través de su pertenencia a una generación y a un nuevo grupo social, el de la gente joven

encarnado por Brando, Dean o Wood, y que ella asocia con los valores de “autenticidad” y “verdad”, Seberg parece rechazar públicamente, ya en este momento tan temprano, el metódico proceso de “construcción” al que ha sido sometida. Una resistencia a ser calificada como “artificial” o “falsa” – típicamente adolescente, solo hay que recordar que el mayor insulto que Holden Caulfield profiere a los adultos en *El guardián entre el centeno* es, justamente, que son “*phonies*”, es decir, falsos - que revela una indagación acerca de su propia identidad y que se muestra de forma definitiva en las siguientes afirmaciones, hechas en el mismo programa televisivo: “I have to watch myself all the time, because suddenly, very superficial *phony* things start coming out of your mouth...the only thing you have which is going to appeal the people, which is going to make them believe you is if you are a person above all”.

1.3. Juventud y subversión

En *The Star Machine*, Jeanine Basinger habla del “factor humano” como razón principal para el fracaso en la construcción de una estrella o el desvío de su trayectoria: la idea de que las estrellas son también seres humanos que, llevados por sus intereses, estados emocionales o situaciones personales concretas, pueden rebelarse o boicotear el plan prefijado escrupulosamente para ellas. En el caso de Seberg, esto es cierto a medias: no será hasta el fracaso de *Buenos días, tristeza* cuando forzará de forma definitiva la ruptura con su “descubridor” quién, gustosamente por otro lado, venderá su

contrato a un estudio. Hasta el momento, Seberg había cumplido y, lo que es más importante, *colaborado* en su creación como estrella. En las entrevistas en prensa previas al estreno de *Santa Juana* se muestra encantadora, espontánea y algo ingenua, haciendo hincapié en su inexperiencia vital (“Je ne sais rien de cinéma, je joué quelques rôles avec des troupes d’amateurs” o “Vous venez de Paris? J’y suis allé pour première fois pour Noël. C’est amusant la Discothèque”¹⁰⁶) o en su relación mística, intensa, con Juana de Arco (“J’ai été très émué l’autre mois en visitant Domrémy, Vaucouleurs, le Rosaire à Reims et tous ces endroits où l’on peut le mieux évoquer”¹⁰⁷).

Sin embargo, y como hemos comentado en el apartado anterior, leves destellos de rebelión, de disconformidad e inadecuación a las expectativas que se tienen sobre ella ya están presentes en algunas entrevistas o declaraciones, como en la que realiza en el programa de Mike Wallace. Los comentarios públicos que, en años posteriores, Seberg realizará sobre su “etapa Preminger” reforzarán ese sentimiento de disconformidad y de rebelión, no solo contra el cineasta vienés, sus métodos o el proceso de construcción estelar sino sobre Hollywood en general. Lo que es relevante en esta primera fase, además de estos rasgos de rebelión juvenil, es el grado de autoconciencia que una joven de tan solo 18 años tiene de su imagen pública; o, siguiendo a Dyer, de cómo es perfectamente consciente de que su personalidad extrafílmica (*offscreen*

¹⁰⁶ MAGNAN, Henry, *Brève rencontre avec Jeanne d’Arc*, Le Monde, 30 de enero de 1957.

¹⁰⁷ MAGNAN, H., *ídem*.

personality) es, también, una elaboración ficticia, un “personaje”, como los que crea en pantalla. Esto se evidencia en este fragmento de la entrevista con Wallace:

MW: “You said that to protect yourself you had not only to create a public face but also a public private face as well. What did you mean by a public private face?”

JS: “I think that’s true, in the sense that I think you have to guard some little things for yourself and for the people who are closest to you. Certainly you have a private face for the public to the extent that you are married or unmarried, you have so many children, you live in a house or an apartment, you have a dog, but to the extent of what your dreams are and what your hopes, I think you should keep that for people who mean a great deal to you”.

El mero concepto de “public private face” se refiere a ese término dyeriano de la “personalidad extrafílmica” como una construcción ficcional más; a la vez, revela, como decíamos, el grado de reflexión y autoconciencia de sí misma como estrella, como personalidad pública, que tenía Seberg a una edad tan temprana, lo cual pone en entredicho su definición como “criatura” pasiva, fácilmente manipulable. No hay que olvidar, de todos modos, que Seberg solo pudo convertirse en una auténtica estrella en Francia y reivindicarse como actriz cuando consiguió desvincularse definitivamente de su “creador”, rompiendo de paso el molde de lo que se esperaba de ella en Hollywood, y que consistía en esperar pacientemente a recibir ofertas para interpretar al “interés amoroso”

de algún actor de moda, como Peter Sellers en *Un golpe de gracia*, una comedia ligera que rodó justo después de *Buenos días tristeza*. En vez de esto, Seberg se instaló en París, se casó con un abogado francés y tomó una opción arriesgada, aceptando participar en *Al final de la escapada*, una ópera prima de muy bajo presupuesto totalmente alejada de los cánones del cine convencional. La relación Pigmalión-Galatea entre Preminger y Seberg se debería, pues, repensar en base a los términos de *colaboración* y a la reformulación que, justamente, George Bernard Shaw le había dado al mito. En *Pigmalión*, obra de Shaw escrita en 1936 y que después se convirtió – debidamente limadas sus aristas – en *My Fair Lady* (de nuevo, con Audrey Hepburn), el proceso de educación y modelamiento de Eliza Doolittle llevaba a una independencia y autoafirmación de esta como sujeto autónomo. Eliza no acababa casándose con Higgins en la obra de Shaw, sino que usaba los conocimientos adquiridos para alejarse de él, no sin antes haberle puesto en entredicho. Del mismo modo, Seberg tomó su particular revancha a los métodos autoritarios de su “creador” convirtiéndose en una estrella en Europa gracias a, justamente, los filmes rodados junto a él. Galatea se había independizado y ya no necesitaba a Pigmalión.

El “factor humano” del que habla Basinger explica solo en parte el espectacular fracaso de crítica y público, sobre todo en EEUU, de los dos filmes que la actriz hizo con Preminger y, por tanto, el fallido ascenso al estrellato de Seberg en esta primera fase de su trayectoria. La saturación en prensa y el bombardeo promocional había funcionado en la creación de otras estrellas y Preminger venía

de un gran éxito con *El hombre del brazo de oro* (1955), que, junto a *Picnic* (Joshua Logan, 1955), había lanzado al estrellato a Kim Novak. Había, por tanto, algo en Jean Seberg, en su gestualidad, sus movimientos, su entonación y su interpretación que no encajaba con el gusto imperante, que hacía de ella una figura femenina *inadecuada*. El aspecto poco sofisticado así como la belleza andrógina de Seberg también la alejaban del aspecto habitual del resto de estrellas juveniles – Natalie Wood, Elizabeth Taylor - con la que la solían emparentar. Muchas de las fotografías de Seberg tomadas en esta primera época fueron realizadas por un antiguo fotoperiodista, Bob Willoughby, que se estaba especializando en hacer retratos íntimos y espontáneos, capturados en el instante, de muchas estrellas de Hollywood. Willoughby ganó cierta reputación durante los cincuenta y sesenta por esas fotos que parecían “capturar” la verdadera personalidad de los actores y actrices que retrataba, sin artificios, y que se publicaban en revistas como *Life*; Audrey Hepburn, una de las adalides de ese nuevo *look* natural que triunfaba en Hollywood, fue una de las estrellas que el fotógrafo retrató de una forma más sistemática. Las fotos que Willoughby hizo de Seberg antes y durante el rodaje de *Santa Juana* muestran a una chica adolescente y delgada, de aspecto andrógino, con el pelo muy corto y escasamente maquillada, vistiendo ropa masculina o llevando un abrigo varias tallas más grande de lo que le corresponde (figs. 10 a 13). No tiene en absoluto el aspecto esperado en una estrella de cine, ni siquiera en la época en la que triunfaban estrellas de apariencia más “natural” como Audrey Hepburn o Bardot; Seberg no tiene la elegante pose de bailarina de la primera ni la

sensualidad terrenal de la segunda. En el reportaje de Screenland¹⁰⁸ de septiembre de 1957 realizado en Inglaterra tras el rodaje de *Santa Juana*, las fotos de Bob Willoughby la muestran en un jardín haciendo muecas y cómicos gestos vestida con un pantalón de pitillo, unos zapatos plano y un abrigo enorme, que le cae hasta las rodillas (figs. 14 a 16). Su pelo corto está oculto bajo una boina oscura. Es la viva imagen de cierta juventud americana de finales de los cincuenta: la que leía a los *beatniks* o *El guardián entre el centeno* y escuchaba jazz incansablemente mientras fumaba cigarrillo tras cigarrillo; ella es, efectivamente, ese “*glossy little animal*” que tan desconcertado tenía al periodista Mike Wallace y al resto de miembros de su generación.

En el artículo de Screenland mencionado arriba, el periodista parece reconocer en ella alguna cualidad “distinta”, diferenciando su “*girlish quality*” de la imagen sofisticada o abiertamente sexual de la mayoría de estrellas femeninas: “She’s the first to admit that on her a Dior creation looks pretentious – Preminger gave her two originals as a Christmas present. Or for her to strike sexy, cheesecake poses in a bikini would be as ludicrous and wasteful as a middy blouse and pleated skirt on Jayne Mansfield”. Este rechazo a los vestidos de alta costura o al despliegue fetichista de su cuerpo tiene que ver con esa visión de la adolescencia femenina como una etapa “beligerantemente anti-adulta”, en la que la joven se resiste a participar en cierto tipo de rituales que la convertirán, definitivamente, en “mujer”. La imagen estelar de Seberg es ambivalente y contradictoria a este respecto: como veremos en el

¹⁰⁸ MAUGHAN, Rahna, op. cit.

apartado siguiente, la chica masculina que se resiste a probarse ropa de alta costura, se convertirá, momentáneamente, antes del estreno de *Buenos días tristeza*, en una joven sofisticada que posará con modelos de un diseñador francés para Paris Match. Tanto en este filme como en *Al final de la escapada*, Seberg combinará ambas imágenes: la casi adolescente vestida de forma informal y masculina aparecerá en ciertos momentos como una joven sofisticada llevando vestidos de diseño. La diferencia con otras “transformaciones” cinematográficas similares, como veremos, es que, en el caso de estos dos filmes, estas no son tratadas como tal, es decir, como algo definitivo ni, necesariamente, positivo. En ninguna de las dos películas se les otorga demasiada relevancia – esa aparente “transformación” no es central en el desarrollo del relato -, y si en *Buenos días tristeza*, al contrario de lo que sucede en *Al final de la escapada*, sí revela un cambio sustancial en el personaje, este no es en absoluto positivo sino todo lo contrario.

Lo que sí podemos concebir en términos de continuidad en la imagen estelar de Seberg es la sustitución del cuerpo por el rostro femenino como depósito del *sex appeal* intrínseco a toda estrella; una recuperación del rostro como espacio de la atracción física en una etapa, los cincuenta, ocupada por la presencia de cuerpos femeninos rotundos. Seberg no es Jayne Mansfield, ni Marilyn Monroe, sino su contrario; su rostro, sin embargo, no es presentado con las características y embellecimientos artificiales habituales en las estrellas clásicas. Ya en los filmes de Preminger – aunque la presencia de ese “rostro real” será definitiva en Godard - y en los reportajes en prensa generados alrededor de los mismos, el rostro de

Seberg es, mayoritariamente, presentado de forma natural, casi sin maquillaje y con poses poco sofisticadas. Lo que salta a la vista, en algunas de las imágenes de Bob Willoughby que comentábamos anteriormente, y en las que aparece con el pelo muy corto, mirando fijamente a cámara con semblante serio, ojos muy abiertos y expresión inescrutable (como en la fig. 11 o en la fig. 17), es que ése “*tipo de sex appeal que nunca antes se había visto en pantalla*”¹⁰⁹ del que hablaba Truffaut en su crítica de *Buenos días tristeza*, está presente ya desde el inicio. Situada a medio camino entre la adolescencia y la edad adulta, Seberg lograba combinar, pues, de un modo inusual, inocencia y sensualidad, a la vez que naturalidad y una cualidad andrógina, distante y fría, que hacía del suyo un rostro bello a la vez que algo perturbador, con un punto de transgresión.

Aparte de su aspecto, otra de las causas del fracaso de sus dos primeros filmes, así como de su inadecuación a los estándares de la época, podía ser la naturaleza combativa de sus dos personajes, Juana de Arco y Cécile, quienes, aunque muy diferentes entre sí, encarnaban una visión conflictiva de la juventud. Una juventud insolente y “beligerantemente no-adulta”, en estado de perpetuo desasosiego, que además, en el caso de Seberg, tomaba un rostro de mujer, algo inusual en una época en la que imperaban los rebeldes juveniles en las pantallas americanas pero no su contrapartida

¹⁰⁹ En su artículo *Heroes: Otto Preminger*, Tag Gallagher recoge las exaltadas palabras de Truffaut dedicó en Arts a la Jean Seberg de *Buenos días tristeza*: “*The shape of her head, her silhouette, her walk, everything is perfect: this kind of sex appeal hasn't been seen on the screen*”. GALLAGHER, Tag, *Heroes: Otto Preminger*, Film International, 2004, 7, pág. 37.

femenina (para ello habrá que esperar a la aparición de la “nueva mujer” a finales de los sesenta, como Faye Dunaway, Jane Fonda, Vanessa Redgrave o Julie Christie). Este estado de desapego y desarraigo, típico del carácter adolescente, está presente en una temprana entrevista, hecha a inicios de 1957, para la revista norteamericana *McCall's*, en la que admite sobre Marshalltown: “I’ve never felt as if I belonged here...I know my parents love me but I always felt as if I didn’t fit in...I’d look at all the people in this town who just get up in the morning and go to work and go home to bed and I’d think, if that’s all there is to life, I don’t want it”¹¹⁰. La extrañeza y la disconformidad ante el mundo adulto que les rodea serán las marcas identificativas de las Joan y Cécile interpretadas por Seberg. Unos personajes juveniles femeninos caracterizados por su ambigüedad moral, su androginia extrañamente sexualizada, su melancolía y su relación conflictiva con el mundo adulto, y que Seberg interpreta con una mezcla única – e inusual – de espontaneidad y distanciamiento, de naturalidad y autoconsciencia. Los personajes que encarna Seberg en el cine norteamericano de finales de los cincuenta se alejan de las *good girls* que interpretaban habitualmente las actrices de su generación - Natalie Wood, Audrey Hepburn o Liz Taylor -, acercándose a sus contrapartidas transgresoras, esas feminidades juveniles que, desde sus posiciones secundarias en el relato, representaban “la amenaza del caos” en el ordenado mundo del melodrama.

Situada en el interludio entre décadas y transitando entre continentes y cinematografías distintas, Seberg avanza, antes de

¹¹⁰ RICHARDS, D., op. cit., pág. 40

tiempo, la nueva mujer de los sesenta, encarnando tipos femeninos subversivos en los que la juventud es promotora del cambio. Ese “I’ve never felt as I belonged here” puede verse como un grito de angustia vital típicamente adolescente pero también puede definir el sentimiento de desarraigo de una estrella que, como veremos a continuación, fue siempre una expatriada, en una posición de exilio y extranjería permanente, tanto en Europa como en Hollywood. Esta posición intermedia, a caballo entre décadas, entre los distintos valores defendidos por Europa y Norteamérica y también entre cinematografías diferentes, le permiten encarnar personajes que personifican las contradicciones de la época acerca de los procesos de cambio social que tenían a las mujeres como protagonistas: por un lado, aún viviendo dentro de unas estructuras legales y políticas que las impulsaban a permanecer en el ámbito doméstico; por otro, inoculadas con una ansiedad de cambio y de libertad que les instaba a ocupar espacios laborales y públicos, y que tiene su reflejo más elocuente en todas esas chicas jóvenes que - como Cécile en *Buenos días tristeza* y Patricia en *Al final de la escapada*- deambulaban libremente por los cafés, calles, redacciones de periódicos y clubs de París en los filmes de la *nouvelle vague* y en las novelas de Sagan. Desarrollaremos esta visión de Seberg como figura “proto-feminista” un poco más adelante, pero unas declaraciones suyas en el programa de Mike Wallace pueden servir como avance y reivindicación de esta idea. Cuando el presentador le pregunta qué va a hacer cuando tenga que escoger entre su carrera o su familia, ella contesta sin dudar: “I don’t really know because the question hasn’t arisen. I don’t know what will happen. I hope I don’t have to

do it, I hope I'll find someone who is understanding and will let me have a career”.

1.4. Una estrella transnacional

La carrera de Jean Seberg compone un curioso caso de estrellato transnacional; convertida en estrella por Preminger y rechazada por la crítica y público norteamericanos por “prefabricada”, es en el ámbito del cine europeo y, más concretamente, del cine francés en el que se asienta realmente como estrella internacional. Su estatuto de estrella transnacional se inicia por tanto con el éxito conseguido en Francia tan interpretar a Patricia Franchini en *Al final de la escapada*, un rol construido por Godard poniendo de relieve, justamente, su americanidad, algo que estaba ausente en los filmes de Preminger en los que interpretaba, paradójicamente, a dos jóvenes francesas. Como afirma Vincendeau, las estrellas de Hollywood no son vistas habitualmente como “estrellas nacionales”, como sí lo son las del resto de cinematografías: “while American stars tend towards the universal by virtue of the world exposure and designs of Hollywood, French stars are de facto more national because they operate within a smaller domestic market. Correspondingly, outside France they carry the ‘burden’ of national identity, being constantly defined by their ‘Frenchness’”¹¹¹.

A partir de *Al final de la escapada*, la carrera de Seberg fuera de Hollywood estará mediatizada por una “carga” similar relacionada

¹¹¹ VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 31.

con su identidad nacional, siendo definida en muchos de sus filmes en Francia por su Americanidad o su condición de extranjera. En *La Récréation* y *Les grandes personnes*, dos operas primas generadas al amparo de la *nouvelle vague*, Seberg interpreta a una joven estudiante norteamericana en París; en *L'amant de cinq jours* y *A escape libre*, a una esposa adúltera inglesa y a una criminal – y femme fatale - de procedencia sueca, respectivamente. Lo más curioso es que, en esta primera etapa de su periplo internacional, hasta interpretar el papel protagonista en *Lilith*, los filmes que rodó en Hollywood tampoco escaparon de esta visión: *In the French Style*, un filme producido por Columbia y dirigido por Robert Parrish parece una continuación de la historia y el rol desarrollado por la actriz en *La Récréation* o *Les grandes personnes*: una joven americana de paso por París quién, como las ingenuas heroínas de Henry James, es puesta en contacto con la degradación del Viejo Mundo, transformándose y volviendo decepcionada a su hogar.

Esta concepción de “joven norteamericana fuera de EEUU” o “adolescente extranjera de paso por Europa” se diluyó a mediados de la década de los sesenta, justo cuando su aspecto de ninfa juvenil se iba desvaneciendo, aunque nunca llegó a desaparecer del todo de su imagen estelar. En sus filmes rodados en Francia, su acento americano siempre recordaba su “otredad”, subrayada más o menos dependiendo del filme. En los filmes rodados en EEUU, su imagen se relacionó con el atrevimiento y vanguardia del cine europeo a la hora de abordar cuestiones de sexualidad o género; en sus películas americanas más conocidas de los años sesenta, Seberg interpretó o bien el prototipo de mujer moderna “a la europea”, sofisticada, fría

e independiente (*Aeropuerto*), o bien una mujer sensual cuya visión no convencional de la sexualidad es fuente de conflicto (en *Lilith* es una ninfómana bisexual, en *La leyenda de la ciudad sin nombre* se embarca en una relación triangular con Lee Marvin y Clint Eastwood).

Analizaremos a continuación cómo se construyó y se reflejó en los medios franceses, sobre todo, aunque también en alguno americano, su condición de “norteamericana en Europa”, sobre todo a partir de su interpretación de Cécile en *Buenos días, tristeza*. Una condición de “extranjería”, de “americanidad”, que será explotada en *Al final de la escapada*, como veremos posteriormente, y que condicionará su imagen estelar posterior.

Los medios franceses comenzaron a hablar de Jean Seberg a finales de 1956, cuando se inició la campaña internacional de presentación de la nueva estrella antes del rodaje de *Santa Juana*. La “Jeanne d’Arc de Chicago” como la bautizó France Soir¹¹², fue definida continuamente como una “petite Américaine” nacida en Iowa, a medio camino entre Brigitte Bardot y Audrey Hepburn, una suerte de premonición de su carácter transnacional como estrella, siempre a medio camino entre Hollywood y Francia. La insistencia en su procedencia – “une jeune inconnue, fille d’un pharmacien de Marshalltown, Iowa”¹¹³ – no es muy diferente a la que habían desplegado medios norteamericanos e ingleses, y en la prensa

¹¹² “La Jeanne d’Arc de Chicago fait voeu d’épouser un Français”, France Soir, 23 de noviembre de 1956. En el texto se afirma: “Elle a des yeux verts. Elle ressemble pour moitié à B.B. (Brigitte Bardot), pour moitié à Audrey Hepburn”.

¹¹³ SAUVAGE, Leo, “Cette jeune Américaine sera la ‘Jeanne’ de Preminger”. Le Figaro, 22 de octubre de 1956.

francesa se hace similar hincapié en su conexión con Juana de Arco por su aspecto inocente, su juventud y sus raíces comunes al haber crecido en un pequeño pueblo (fig. 18 y 19). Donde sí podemos encontrar una ligera diferencia es en la extensa cobertura que hacen de la visita a Francia de la actriz: Paris Match dedica un extenso reportaje en enero de 1957¹¹⁴ al viaje de Jean Seberg por los lugares donde vivió y murió la mártir francesa. Tanto las imágenes como el texto refuerzan esa idea de conexión de la actriz norteamericana con Juana de Arco de la que ya hemos hablado con anterioridad: en una de ellas, Seberg se encuentra dentro de la torre en la que mantuvieron a Juana de Arco presa (fig. 20); en otra, se sitúa bajo un retrato de Maria Falconetti, la protagonista del filme de Dreyer, colgado en el museo de Rouen, compartiendo con ella similar expresión y postura (fig. 21). Sin embargo, a lo largo del artículo quedan claras las diferentes nacionalidades de Jean y Jeanne d'Arc, como demuestran las continuas referencias a la “jeune américaine” o el propio título de la pieza: “La collégienne émue de l'Iowa refait le chemin de Jeanne”. Desde el inicio, por tanto, se establece la conexión de Seberg con Francia – en el artículo se recoge su asombro ante la belleza del paisaje francés – a la vez que se ratifica su condición de joven extranjera, de “colegiala” americana o “no francesa”, de paso por Europa.

El anuncio oficial de su elección para encarnar a Cécile en *Buenos días tristeza*, otra heroína popular de la cultura francesa, se llevó a cabo a finales de febrero de 1957, tres meses antes del estreno de

¹¹⁴ “La collégienne émue de l'Iowa refait le chemin de Jeanne”, Paris Match, 19 de enero de 1957.

Santa Juana. Su cobertura en los medios franceses ratifica el discurso ambivalente del que hablábamos con anterioridad: la conexión privilegiada de Seberg con Francia a la vez que su condición de eterna extranjera. Esta conexión se hace, de nuevo, estableciendo una relación entre la actriz y el personaje que interpretará en el filme, una joven parisina amorosa y melancólica, a la vez que frívola y desprejuiciada en cuanto a las relaciones con los hombres. Si los medios americanos, como veremos un poco más adelante, mostraban a Seberg en sus artículos *aspirando a* convertirse en Françoise Sagan o Juliette Greco - modelos de comportamiento femenino absolutamente ajenos a la moral norteamericana -, pero sin conseguir plenamente ser como ellas, los medios franceses la mostraron como la quintaesencial heroína saganiana pero con un toque netamente americano, lo que le otorgaba cierta ambivalencia. La portada de Paris Match en marzo de 1957¹¹⁵ así lo certifica (fig. 22). En ella, Jean Seberg, con el pelo muy corto, su reconocible peca en la mejilla izquierda y una sofisticada camisa abotonada hasta el cuello, muerde lo que parece ser el tallo de una flor mientras mira fijamente a cámara, con una mirada entre seductora y amenazante, absolutamente impenetrable. El significado ambivalente que desprende esta imagen que, por un lado, presenta una feminidad desafiante de belleza inusual, andrógina, y, por otro, espectaculariza y exhibe el rostro femenino como imagen “a la que mirar”¹¹⁶, se repetirá en los primeros planos

¹¹⁵ Paris Match nº 415, 23 de marzo de 1957.

¹¹⁶ Adopto aquí el concepto utilizado por Laura Mulvey para hablar de la condición pasiva de la mujer en el cine narrativo convencional. Según su famoso ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), el papel de las mujeres en

que le dedica Preminger en *Buenos días, tristeza*, así como en algunos de los planos más icónicos de Seberg – el que cierra el filme, por ejemplo – en *Al final de la escapada*. En esta portada de Paris Match, meses antes del inicio del rodaje de *Buenos días, tristeza*, Jean Seberg incorpora ya, con esta pose y esta mirada, la ambigüedad de las filles fatales que encarnará con Preminger y Godard; chicas jóvenes de rostro inmaculado cuya superficie brillante esconde “insondables abismos interiores”. El texto que lo acompaña define a esta chica sofisticada de mirada intensa como “l’héroïne de *Bonjour tristesse... C’est Jean Seberg, 17 ans. Elle était, il y a sept mois, étudiant dans l’Iowa*”; esto genera una imagen poliédrica, basada en el contraste: una chica norteamericana se convertirá en la heroína parisina de un escandaloso best-seller francés o, lo que es lo mismo, una estudiante de un pueblecito de Iowa de solo 17 años encarnará a la amenazante y seductora feminidad que la portada de Paris Match refleja.

A lo largo de 1957 y 1958, la conexión de Seberg con Francia se afianzará por varios motivos: el estreno de *Buenos días, tristeza*, su relación con diseñadores de moda como Hubert de Givenchy y su boda con François Moureil. Su enlace con la moda francesa se lleva a cabo a partir del lujoso preestreno de *Santa Juana* en la Opera de París y su aparición con un vestido diseñado por Givenchy (fig. 23). Esto precederá a su aparición como sofisticada y desencantada *socialité* parisina, vestida con un elegante vestido negro – también

el cine tradicional es el de “ser miradas”; lo que caracteriza, por tanto, a la figura femenina es su “to-be-looked-atness”, que Santos Zunzunegui traduce como “ser-mirada-idad”.

de Givenchy – en las escenas del “presente” de *Buenos días tristeza* (fig. 24). Es interesante, como hemos apuntado anteriormente, analizar cómo su relación con la moda, tal y como aparece reflejado en diversos medios de la prensa francesa, cambia radicalmente de su época como “Juana de Arco” a su etapa como “Cécile”, por lo que se intuye el peso de la estrategia de comunicación y prensa del equipo de Preminger en este desplazamiento: de chica masculina escasamente interesada en vestidos y accesorios – como la propia Joan – a joven de belleza andrógina pero con un punto de sofisticación. El cambio se lleva a cabo en cuestión de pocos meses: el 14 de marzo de 1957, un artículo en *La Presse*¹¹⁷ explica la visita de Jean Seberg y Otto Preminger al estudio de Givenchy para que ella escoja el vestido que llevará a la premiere de *Santa Juana*. El artículo afirma del siguiente modo el desinterés y la actitud aññada de la actriz hacia esa actividad netamente “femenina”, a la vez que vuelve a recordar su procedencia norteamericana, relacionada en esta ocasión con su naturalidad algo “salvaje”, no sofisticada: “Cette délicieuse *petite sauvageonne de l’Iowa* n’est pas du tout coquette mais il lui fallait bien choisir une robe de soir pour le gala du 12 avril à l’Opera...Ce choix fut difficile à faire car Jean s’intéressait à tout autre chose qu’au défile des mannequins. Avec des rires et des grimaces d’enfant elle passa un long moment devant une glace à poser d’étranges petits chapeaux sur son crâne de garçonnet”. Esta “pequeña salvaje de Iowa” que no está interesada en el desfile de modelos y que hace extrañas muecas mientras se prueba estafalarios sombreros delante de un espejo (fig. 25) es la

¹¹⁷ “Jean Seberg: Chapeau fou – Robe sage”, *La Presse*, 14 de marzo de 1957.

misma chica sofisticada que mira desafiante, solo una semana después (23 de marzo de 1957) desde la portada de Paris Match. En agosto de ese mismo año, la revista femenina Marie France publicará un extensísimo reportaje fotográfico titulado “Jean Seberg joue les mannequins parisiens”¹¹⁸, en el que la joven actriz posa con los diferentes modelos de alta costura – de nuevo, Givenchy – que ella misma ha adquirido y que, supuestamente, forman parte de su guardarropa (figs. 26 y 27). De nuevo, el artículo incidirá en su procedencia – empieza con “Jean Seberg est une petite Americaine de Marshalltown (Iowa)” -, pero su proceso de “afrancesamiento” ya está en marcha a través de su contacto con la historia del país – por su encarnación de Juana de Arco – y con la alta costura parisina – que en los cincuenta no era solo un símbolo de identidad nacional sino una de las mayores industrias exportadoras del país -: “De son sejour en France, elle a remporté le souvenir inoubliable des ceremonies religieuses dans la cathedrale rouennaise et une garde-robe complete de vedette que lui a “impossé” Hubert de Givenchy”. Jean Seberg, la “pequeña salvaje de Iowa” es menos salvaje y más sofisticada tras su contacto con Francia, parece decir el artículo de Marie France; y, sin embargo, mantiene ese carácter netamente americano – es aún la “petite Americaine de Marshalltown”- que la individualiza.

Durante el rodaje de *Buenos días, tristeza*, en verano de 1957, diversos artículos y fotografías aparecidos en Cinémonde – la revista de cine más popular de Francia en ese momento – combinan ambas características: algunas fotos de rodaje filtradas a la prensa la

¹¹⁸ Marie France, agosto de 1957

muestran con su elegante vestido negro de Givenchy y el pelo muy corto, adaptando a la perfección el aspecto de una chic *socialité* parisina (fig. 24); en otras aparece como la Cécile aniñada e informal, “salvaje”, de los flashbacks del filme que transcurren en la Riviera, con una toalla en el pelo y sentada en el suelo (fig. 28), o con gafas de sol y camisa masculina mientras desayuna en la terraza de la villa (fig. 29). En una de las imágenes, aparecida en una breve pieza en Cinémonde el 29 de agosto de 1957, Seberg aparece rodando en localizaciones reales del barrio de Saint-Germain-des-Prés, conocido por su intensa actividad artística y bohemia, y no muy lejos de donde fijaría su residencia pocos años más tarde: en esta fotografía, que corresponde a una de las secuencias iniciales del filme en las que Cécile abandona aburrida la exposición de un joven artista, Seberg ya tiene el aspecto de Patricia Franchini. Pelo muy corto, pantalon negro ajustado a la altura de los tobillos, camiseta informal y manoleínas (fig. 30): una premonición del icónico aspecto que más tarde adoptaría en su paseo por los Campos Elíseos en *Al final de la escapada*.

El relato de “Cenicienta” que, como decíamos anteriormente, es vital en la transformación de jóvenes desconocidas en estrellas presenta, en el caso específico de Seberg, un añadido especial que tiene que ver con su relación primigenia con Francia. El estrellato transnacional de Jean Seberg parece estar construido siguiendo el modelo ficcional de las heroínas encarnadas por Audrey Hepburn en *Sabrina* (Billy Wilder, 1954) y, más adelante, en *Una cara con ángel* (Stanley Donen, 1957); en ambos filmes, como en la evolución de la imagen estelar de Seberg que medios americanos y

franceses promueven, el proceso de “maduración” de una adolescente norteamericana, su paso de niña desgarbada a hermosa jovencita, corre paralelo a un viaje a París y a un extremo cambio de aspecto, un proceso de *sofisticación* que hace de la moda francesa el indicador definitivo del paso a la edad adulta para una joven. Como veremos más adelante, esta ‘transformación’ genera una evidente analogía entre la formación de la identidad femenina y su construcción como imagen hermosa “para ser mirada”; el paso a la edad adulta, es decir, la formación de una individualidad y una conciencia propias, corre paralelo a un proceso de embellecimiento que convierte a la mujer, a la vez, en consumidora (de ropa, maquillaje, cremas) y objeto de consumo. Ninguna otra figura sintetiza de forma más clara y radical esta analogía que la estrella cinematográfica femenina: el “build-up” estelar, sobre todo en su fase de la conversión del aspecto físico de una chica normal en el de una estrella, sería el paroxismo de esta idea; lo que convertiría estos filmes de Audrey Hepburn en una suerte de despliegues autorreferenciales de su propia construcción como estrella. A pesar de este componente autorreferencial, las películas de Hepburn no incluyen ninguna reflexión que permita desmontar este mecanismo, sino que propagan y apoyan esta construcción sin fisuras. Como veremos, tanto *Buenos días tristeza* como, sobre todo, *Al final de la escapada*, presentan unas protagonistas femeninas que se adaptan de una forma mucho más problemática a esta construcción de sí mismas como objetos hermosos exhibidos, pasivamente, para la contemplación masculina. *Al final de la escapada* incluirá, además,

una revisión reflexiva, paródica y autoconsciente de este proceso de “construcción” de la estrella.

Hemos hablado de la influencia de América en Francia, y del proceso de americanización del país galo tras la 2ª Guerra Mundial, con la puesta en marcha del Plan Marshall, entre otros fenómenos, pero la influencia también sigue el camino inverso. Francia y, sobre todo, París, aparecerá en diversos filmes hollywoodienses a lo largo de la década de los cincuenta¹¹⁹, como el epítome de la sofisticación y el glamour por su posición como “cuna de la moda”; pero también como un refinado y avanzado centro de cultura, en el que se mezclan las tendencias artísticas y literarias más novedosas. Para los norteamericanos de los cincuenta, París es, también, la capital del existencialismo, de Sartre, de Simone de Beauvoir, de Juliette Greco y de Brigitte Bardot. En *Una cara con ángel* se mezclan ambas visiones: Audrey Hepburn es una apocada empleada de librería neoyorquina que es escogida por una revista de moda americana como “El rostro de la época”; viaja a París, acompañada de la directora de la revista y de su fotógrafo estrella y allí posa como modelo de las creaciones de alta costura más arriesgadas a la vez que descubre los locales de reunión de “existencialistas” y “beatniks” que proliferaban en Montparnasse. El número musical en el que Hepburn baila en uno de estos locales vestida con el uniforme de existencialista “oficial” (pantalón negro ajustado,

¹¹⁹ Sobre todo en musicales, una tendencia iniciada por el éxito de *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951), con Gene Kelly y Leslie Caron, actriz francesa adoptada en Hollywood y que entra dentro de la categoría de *gamines* encarnada por Hepburn o Seberg. Caron también interpretaría a la protagonista de *Gigi*, otro musical de 1958 de Minnelli, ambientado en el París de finales del siglo XIX.

jersey negro de cuello vuelto, zapato plano abierto) transcurre en un espacio similar al del club nocturno en el que Seberg baila con dos de sus pretendientes para después despreciar fríamente a ambos en *Buenos días tristeza*, filme rodado prácticamente a la vez que el de Donen; lo que en este brillante musical era todo parodia y ligereza – con Hepburn llevando a cabo un estafalario y cómico baile “moderno” – se convierte en el gélido drama de Preminger en un intento de reflejar verdadero vacío y angst existencial de la juventud parisina a través del rostro impasible y distante de Seberg. Las diferencias entre el componente europeo o, más específicamente, parisino, de la imagen estelar de Hepburn en comparación con el de la de Seberg se podría resumir del siguiente modo: se podría afirmar que Hepburn fue una actriz de origen europeo injertada exitosamente en Hollywood debido a que su componente de *sofisticación* se incluyó de forma no problemática con su imagen general de vulnerabilidad; su pose elegante y fría, relacionada con su condición de “extranjera”, era compensada, en cierto modo, por su fragilidad y encanto natural. En el caso de Hepburn, su elegancia se consideraba algo consustancial a su origen europeo pero, en ningún caso, era vista como una amenaza: su pose aristocrática y, en ocasiones, algo excéntrica y altiva – que en ocasiones recordaba a la de otra Hepburn, Katherine – era convenientemente aplacada por su relación con los actores terrenales, los “all-American men” con la que la solían emparejar: Bogart en *Sabrina*, Astaire en *Una cara con ángel*, George Peppard en *Desayuno con diamantes*...por poner solo algunos ejemplos. El caso de Seberg, como estamos explicando, fue bien distinto: una actriz norteamericana *expatriada*,

asociada desde sus primeros filmes con la cultura y la historia francesa y cuya asociación con el cine europeo vino por un difícil encaje en los mecanismos hollywoodienses. Siempre a medio camino entre Hollywood y Europa, su imagen no pudo conciliar las tensiones inherentes a esa relación – como sí lo hizo Hepburn -, condenándola a un estatus de “expatriada” permanente: mientras que sus mayores éxitos en Francia fueron justamente aquellos en los que se ponía de relieve su condición de “extranjera”, en EEUU se le vio siempre como una exiliada, viviendo una vida alternativa en París, con maridos franceses y separada de Hollywood y, por extensión, de EEUU. En una entrevista concedida a la televisión francesa en 1962¹²⁰, una Seberg sofisticada que ya había abandonado el aspecto de *gamine* juvenil y cuyo aspecto parecía el de una parisina de clase alta, afirmaba esta situación dual: ante la pregunta del entrevistador de si se consideraba una actriz americana o europea, ella, después de dudar, contestaba “No sé...supongo que soy una actriz americana que hace películas en Europa”.

La situación intermedia que Seberg, en estos momentos, ocupaba entre EEUU y Europa se evidencia el día de su boda con François Moureil. Ésta se celebró en el pequeño pueblo de Iowa de donde es originaria, pero con un inusual punto de sofisticación europea: la joven estrella se casó llevando un vestido de alta costura de Guy Laroche y los novios hicieron su primer brindis con una pieza de

¹²⁰ Disponible online en la página web del Institut national de l’audiovisuel: <http://www.ina.fr/video/VDD10007797/jean-seberg-video.html>

coleccionismo, una copa de plata de época renacentista. Esto se adapta a la perfección a la idea de Dyer del consumo ostentoso como un fenómeno asociado a la vida de las estrellas, reflejado además continuamente en las revistas ilustradas. Según Ginette Vincendeau, tanto *Cinémonde*, como *Paris Match* o *Point de Vue* eran publicaciones muy populares en Francia entre las décadas de los treinta a los sesenta que propagaban una visión idealizada del mundo en general y del universo de las estrellas en particular: “This type of publication was particularly well suited to the cinema, offering ‘another vision of the world, a much more romantic one; they appealed to the imagination more than to the reflection’”. Estas revistas “projected images of French stars, like their Hollywood models, as simultaneously extraordinary and ordinary, mixing the allure of a glamorous life with intimate details of domesticity”¹²¹.

La boda es en septiembre de 1958 pero *Paris Match* dedica un amplio reportaje a la “historia de amor” entre François y Jean con meses de antelación, en mayo de 1958¹²². La boda, en sí, ocupa también una extensa porción de *Paris Match*¹²³ y *Point de Vue*¹²⁴, y el título del reportaje de la primera parece afianzar la identificación entre Jean y Francia a través de los personajes que había encarnado: “Jeanne d’Arc épouse François”. Una semana más tarde, *Point de*

¹²¹ VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 15.

¹²² DUPLAIX, Michel, “Jean Seberg. Bonjour Amour”, *Paris Match*, 10 de mayo de 1958.

¹²³ DUPLAIX, Michel, “Jeanne d’Arc épouse François”, *Paris Match*, 13 de septiembre de 1958.

¹²⁴ “Pour Jean Seberg, a l’autre bout du monde...c’est aussi la robe blanche de bonheur”, *Point de Vue*, 12 de septiembre de 1958.

Vue¹²⁵ aborda la llegada de la pareja de recién casados a su apartamento en París, en el que iniciarán su vida en común. La “adopción” de Jean Seberg por Francia en estos momentos parecía haberse oficializado definitivamente, adquiriendo la forma de “matrimonio”; aunque esto, curiosamente, no influyó en su carrera profesional. A lo largo de un año completo, y bajo contrato de Columbia, solo participó en un filme – *Un golpe de gracia* – y no recibió ninguna oferta de la industria tradicional francesa. Deberá ser un joven director que se movía fuera de los circuitos convencionales quien le proponga su primer filme francés.

1.5. Éxito y fracaso

En 1962, un artículo de una revista norteamericana, *Horizon*, resumía así la convulsa trayectoria de Jean Seberg desde su “descubrimiento” en 1956: “Seldom has an artificially young celebrity been extinguished so utterly and rekindled so luminously. Never has an American actress been so nearly destroyed by Hollywood and so fondly embraced by Europe”¹²⁶. Ese mismo año, la actriz ofreció una entrevista en la televisión estatal francesa¹²⁷ en la que subrayaba lo agradecida que se sentía por haber sido “adoptada” por el cine francés así como de su desconfianza hacia Hollywood. Seberg hablaba con amargura de su etapa con

¹²⁵ “Passant par Paris, Jean Seberg et son mari visitent leur appartement”, *Point de Vue*, 19 de septiembre de 1958.

¹²⁶ Recogido en McGEE, Garry, op. cit., pág. 77.

¹²⁷ Mencionada anteriormente. Disponible online en la página web del Institut national de l’audiovisuel: <http://www.ina.fr/video/VDD10007797/jean-seberg-video.html>

Preminger – “Creo que era mejor actriz antes de trabajar con Otto Preminger que después” – y relataba, paso a paso, el proceso que le llevó a su éxito europeo: hablaba del artículo de Truffaut en *Arts* sobre *Bonjour tristesse* – “me defendió cuando ningún crítico lo hacía” - y de cómo este artículo le proporcionó el personaje de Patricia Franchini y le ayudó a salir del enorme batacazo profesional y emocional que supusieron sus dos colaboraciones con Preminger: “Tras hacer *Buenos días tristeza*, me encontraba en un gran agujero negro y fue la *nouvelle vague* la que me sacó de ahí...Fueron Truffaut y Godard los que pensaron en mí para hacer *Al final de la escapada* con Belmondo, que se convirtió en un gran éxito”.

Es inusual que el relato de la construcción de una estrella, sobre todo en sus inicios, se desarrolle en relación al concepto de *fracaso* pero fue así en el caso de Jean Seberg. El término “fracaso” está muy presente en la mayor parte de las entrevistas realizadas a la joven actriz en esta primera fase de su carrera, tanto en los medios americanos como en los franceses. La entrevista con Mike Wallace, realizada entre el estreno de *Santa Juana* y *Buenos días tristeza*, y de la que ya hemos hablado anteriormente, se inicia con una pregunta muy directa del entrevistador en la que pregunta a Seberg, que solo tiene 18 años, si la pésima recepción de *Santa Juana* no le hace pensar en abandonar su carrera como actriz. Ella admite, de forma totalmente consciente, el gran fracaso del filme, del que habla en términos de “flop” y “failure”. Tras el estreno de *Buenos días, tristeza*, medios franceses como Cinémonde o La Presse explican las malas críticas que, en general, ha tenido el filme y, en particular,

las recibidas por la actuación de su estrella principal, a la que acusan de *amateurismo* y falta de profesionalidad. Varios medios afirman la necesidad de que se forme como actriz y aplauden su decisión de “volver a la escuela” para estudiar arte dramático; el titular de Cinémonde¹²⁸ es claro al respecto: “Durement secouée par la critique américaine, Jean (of Arc) Seberg retourne a l'école”. El de Paris Presse está en la misma línea: “Jean Seberg a eu de la chance, maintenant elle va travailler”¹²⁹.

La percepción pública de la actriz va a cambiar a partir de *Al final de la escapada*, como veremos a continuación, pero el relato del fracaso va a acompañar la imagen estelar de Jean Seberg a lo largo de toda su carrera. Este gran fracaso inicial que, como afirmaba ella en diversas entrevistas posteriores, fue acompañado de una gran crisis personal y emocional que le condujo a una depresión, siempre se citará, en artículos de prensa y biografías, como la causa primigenia de una vida tormentosa, con complicadas relaciones personales, continuas entradas y salidas de sanatorios, problemas con la bebida y un ansia constante por ser considerada *seriamente* como una actriz. Su suicidio, con solo 40 años, afianzará para la posteridad esta idea de una joven delicada y sensible cuya confianza fue “aplastada” irrevocablemente cuando solo tenía 17 años por la cruel maquinaria de Hollywood. Para Dyer, esto forma parte del mismo mito del éxito del que hablábamos anteriormente, un mito que es equivalente al del “Sueño Americano” y del que el

¹²⁸ “Durement secouée par la critique américaine, Jean (of Arc) Seberg retourne a l'école”, Cinémonde, 13 de febrero de 1958.

¹²⁹ GIANNOLI, Paul, “Jean Seberg a eu de la chance, maintenant elle va travailler”, Paris Presse, 11 de marzo de 1958.

fracaso, las drogas, la bebida o una tormentosa vida amorosa forma parte de su reverso, de un sueño vuelto pesadilla: “La imagen generalizada del estrellato puede verse como una versión del Sueño Americano, organizada alrededor de los asuntos de consumo, éxito y notoriedad. A pesar de esto, en todas partes se puede distinguir una resaca, el sueño ‘amargo’”¹³⁰. Como en el caso de Marilyn Monroe, Natalie Wood o Judy Garland, también desaparecidas de forma prematura, la imagen estelar de Jean Seberg tiene una vertiente patética y trágica que la convierte en una víctima de la falta de escrúpulos de Hollywood, una faceta subrayada por algunas de sus propias declaraciones, como la siguiente: “Preminger me utilizó como si fuera un pañuelo de papel; me usó y, cuando ya no le servía, me tiró”. Esta imagen de víctima alcanzará enormes proporciones al hacerse público, tras su muerte, que había sido un objetivo de la guerra sucia del FBI por su apoyo a los Panteras Negras. Jean será, en el imaginario colectivo, a partir de ese momento, una Juana de Arco inusual, “quemada” en la hoguera de forma prematura, primero por Preminger-Hollywood y después por el FBI.

Las ideas de fracaso, inestabilidad emocional y su necesidad de ser reconocida como actriz asociadas a su personalidad extrafílmica y, por tanto, a su imagen estelar, están presentes, incluso, en algunas entrevistas posteriores al enorme fenómeno que supuso *Al final de la escapada*. En la entrevista mencionada anteriormente para el programa de la televisión francesa Cinépanorama, y realizada tras el estreno de la opera prima de Godard, la periodista le pregunta qué

¹³⁰ DYER, R., op. cit., 2001, pág. 56.

se siente al ser destrozada por los críticos y ella habla, de nuevo muy conscientemente, en términos de “fracaso” (“échec”). Su ansiedad por ser una “actriz” se evidencia al reconocer que tras los filmes de Preminger se dio cuenta de que tenía que estudiar arte dramático, y la frase que dice a continuación en relación a los rodajes de sus dos primeros filmes es tan perturbadora como elocuente: “I was camera-shy, *to me the camera was like a gun*. Every time they yelled ‘Action!’ I thought I’d be shot”.

El estreno de *Al final de la escapada* en París en marzo de 1960 lo cambió todo. El filme se convirtió en la obra de la que todo el mundo hablaba, tuvo un importante éxito de público – el mayor de la carrera de Godard, junto con *El desprecio* - e intelectuales como Sartre o Cocteau lo calificaron de “obra maestra”. Godard se convirtió en uno de los estandartes de la nueva ola, Belmondo se transformó en una estrella y Seberg, finalmente, fue reconocida como una auténtica actriz y un icono de la época: su corte de pelo, ampliamente imitado por las jóvenes francesas, se convirtió en protagonista de varios artículos en revistas ilustradas y de moda. La propia actriz mostraba su sorpresa ante el enorme eco mediático y social de la película, en general, y de su personaje, en particular, en una entrevista relizada años después: “I still don’t know why I should have meant anything to the French. This strange awkward creature with rather bad teen-age skin and extremely short hair – what could she possibly have symbolized? But it was a triumph in

the funny old Hollywood style. Really, like a bad movie, only it was good”¹³¹.

Como veremos a continuación, Patricia Franchini se convirtió en el epítome de la “nueva mujer” encarnada por las “nuevas estrellas” – como Seberg – impulsadas al espacio público por el auge de la nueva ola. Las nociones de juventud, movilidad, libertad y transgresión que se habían intuido ya en Cécile, su personaje en *Buenos días tristeza*, fueron propulsadas por el éxito del filme de Godard y asociadas, además, a su radical innovación formal. Como afirma David Richards: “On the one hand, there was the Sagan mystique, born of *Bonjour tristesse* and its depiction of a disillusioned teenager living for amoral pleasures. On the other, there was *Breathless* and its view of a couple of nonconformists ricocheting through society with little concern for its values. The two visions came together in the person of Jean, who seemed to *embody an intoxicating liberty*”¹³². Si los intentos de Preminger de *convertir* a Jean Seberg primero en Juana de Arco y después, en Cécile, habían fracasado, Godard, apoyándose en estas imágenes previas y añadiendo un elemento *real*, su americanidad, había conseguido una ósmosis perfecta entre actriz y personaje. Durante años, para el público francés, y como muestran sus filmes inmediatamente posteriores, Patricia sería Jean y Jean sería Patricia, una chica americana en París, libre e independiente, moderna y móvil, aunque no exenta de cierta melancolía.

¹³¹ GOW, Gordon, op. cit., pág. 16.

¹³² RICHARDS, D., op. cit., pág. 96.

1.6. Una estrella moderna

Muchas de las críticas que Seberg recibió por su interpretación en *Al final de la escapada* se centraban en la corrección, por parte del crítico, de su anterior percepción negativa de las cualidades interpretativas de la actriz. El crítico de *Libération* escribió: “J.S., qui jusqu’ici m’avait paru dénuée d’intérêt, réussit à être l’image la plus exquisite en même temps que la plus perfide de la féminité”¹³³. Otros afirman que en este filme, al fin, se revela como una auténtica actriz, como en *Le Monde*: “Quant à Jean Seberg qui fut une si piétre Jeanne d’Arc, elle se revele une comedienne au talent délicat et sensible”¹³⁴. Otros, como *Cahiers du cinéma*, siguen la estela de las alabanzas dedicadas por Truffaut tras su interpretación de Cécile y, sobre todo, hablan de su físico y su atractivo andrógino, poco convencional. Luc Moullet escribe: “l’association Godard-Seberg donna des résultats magnifiques...Elle est d’autant plus feminine que par sa façon de vivre, par ses cheveux à la garçonne, elle affecte d’être masculine. C’est bien connu, une femme est beaucoup plus sexy en pantalon et en cheveux courts, car cela lui permet d’épurer sa féminité de tout ce qu’elle a de superficiel”¹³⁵.

No solo encontramos defensas a ultranza de la joven actriz en Francia sino también entre influyentes críticos norteamericanos, como Pauline Kael, que la compara con las heroínas de Henry James: “As Jean Seberg plays her – and that’s exquisitely – Patricia

¹³³ Recogido en ALEXANDRE, Jean-Lou, *Une actrice sur la Vague*, Cinémaction, n° 104, tercer trimestre 2002, pág. 61.

¹³⁴ Ídem.

¹³⁵ Ídem.

is the most terrifyingly simple muse-goddess-bitch of modern movies...Patricia, a naïve, assured, bland and boyish creature, is like a new Daisy Miller, but not quite as envisioned by Henry James. She has the independence, but not the moral qualms or the Puritan conscience or the high aspirations that James saw as the special qualities of the American girl...she is so free that she has no sense of responsibility or guilt”¹³⁶.

Jean Seberg, la “pequeña salvaje de Iowa” a la que le convenía “volver a la escuela” para seguir estudiando; la blanda ninfa que, según *The New Yorker*, en su crítica de *Buenos días, tristeza*, se “merecía unos buenos azotes”, era, de repente, la carismática protagonista de un filme radical, moderno y escandaloso. Un filme que recibía excelentes críticas allá donde se estrenaba y del que el crítico de *The New Yorker* afirmaba que era “una obra maestra”: “It is far and away the most brilliant, most intelligent and most exciting movie I have encountered this season”¹³⁷. Un filme recibido en Norteamérica por los críticos más tradicionales como “sórdido” y “amoral” a la vez que “fascinante”, netamente europeo, tal y como afirma Bolsey Crowther en su crítica de la época en el *New York Times*: “As sordid as is the French film, "Breathless" ("A Bout de Souffle"),—and sordid is really a mild word for its pile-up of gross indecencies—it is withal a fascinating communication of the savage ways and moods of some of the rootless young people of Europe (and America) today... It is emphatically, unrestrainedly vicious,

¹³⁶ Recogido en RICHARDS, D., op. cit., pág. 96.

¹³⁷ McGEE, Garry, op. cit., pág. 83.

completely devoid of moral tone, concerned mainly with eroticism and the restless drives of a cruel young punk to get along”¹³⁸.

La imagen de Seberg quedó indeleblemente asociada, a partir de *Al final de la escapada* – aunque impulsada de forma sustancial por sus anteriores interpretaciones - a ese prototipo de joven moderna que empezaba a poblar el cine europeo, en general, y el nuevo cine francés en particular. Patricia Franchini es, con su potente acento norteamericano, una de las pioneras de ese nuevo tipo de heroínas europeas que Haskell describe como contrapartida femenina del rebelde masculino del cine americano de los cincuenta: “*Wandering heroines, unburdened by either ennui or angst, young women without ties – or values – to shed. They are the counterpart of the American male protagonist who “hits the road” in search of himself, is generally cast adrift in an urban setting that suggests the impersonal nature of modern civilization*”¹³⁹.

La *nouvelle vague*, en su revisión transversal y radical de aquello que conformaba la sustancia del cine tradicional, “de calidad”, sustituyó las estrellas clásicas por nuevas estrellas. Vincendeau recoge una frase de Truffaut que, en su extremismo, es toda una declaración de intenciones: “Personally, I will systematically refuse to make films with five stars: Fernandel, Michèle Morgan, Jean Gabin, Gérard Philippe and Pierre Fresnay. These artists are too dangerous...They influence mise-en-scène and demand close-ups;

¹³⁸ CROWTHER, Bosley, “Sordid View of French Life: Breathless’ in Debut at the Fine Arts”, *The New York Times*, 8 de febrero de 1961.

¹³⁹ HASKELL, M., op. cit., pág. 296.

they sacrifice the best interest of a film to their status and they are, in my opinion, to blame for many failures”¹⁴⁰. Este rechazo a utilizar estrellas “clásicas” se puede entender por dos motivos: en primer lugar, por la defensa de la política de los autores, por la que es el director – y no el productor, o la estrella – el último y único responsable de la obra; en segundo lugar, porque la revisión general de los métodos de producción de un filme – escaso presupuesto, localizaciones reales, pocos personajes, historias cercanas, narración deslavazada o anecdótica – también incluían una revisión de lo que era considerado una “buena actuación”. Los directores de la *nouvelle vague* promocionaban la “improvisación” y las actuaciones espontáneas y una directriz clara: los actores no debían aparentar que estuvieran, realmente, “actuando”.

Es en este sentido que se puede entender la aparición continuada en filmes de la *nouvelle vague* de numerosos actores y actrices que no procedían de escuelas de interpretación, sino de otros ambientes: Jean-Pierre Léaud era solo un niño sin ninguna formación previa cuando protagonizó *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959), Anna Karina era modelo antes de empezar a trabajar con Godard en *El soldadito* (1963) y la única formación que tenía Brigitte Bardot era como bailarina, aunque su caso es particular – como el de Seberg – al ser una estrella “independiente” de la *nouvelle vague*, no manufacturada por ella, como es el caso de Karina. Según Vincendeau, los autores de la nueva ola eligieron a actores no profesionales o con escasa experiencia por su maleabilidad, y porque encajaban en esta idea del autor como máximo representante

¹⁴⁰ VINCEDEAU, G., op. cit., pág. 110.

de la obra. Como afirma Bernadette Lafont, “descubierta” por Truffaut y habitual de los filmes de Chabrol: “I had no training. I was malleable terrain”¹⁴¹. Por supuesto, había numerosas excepciones: por poner solo un par de ejemplos, Jeanne Moureau o Jean-Pierre Belmondo, las dos estrellas más importantes y conocidas surgidas de la nueva ola, tenían formación teatral, aunque, al menos en el caso de Belmondo, su experiencia en cine era casi nula.

Los cineastas de la *nouvelle vague* buscaban, por tanto, más que una interpretación profesional, una gestualidad y unos movimientos peculiares, un aspecto o una apariencia atípicos, que encajaran con los nuevos modelos de hombres y mujeres (en general, muy jóvenes) que representaban en pantalla y que podían verse como una extensión de sí mismos, así como de sus amigos, sus amigas, sus novias o amantes. Estos cineastas, casi todos hombres, privilegian en sus filmes una mirada masculina al colocar como protagonistas de los mismos a jóvenes que pueden verse como sus propios alter egos. Sellier afirma que el proyecto central de la nueva ola del cine francés es “to construct the point of view of a wounded masculine subjectivity”, argumentando que las películas con una protagonista femenina son una minoría y que el típico protagonista de las mismas es “a vulnerable young man who echoes the young male director, positioned as a romantic/modernist artist”¹⁴². Según Sellier, y siguiendo a Mulvey y MacCabe, los personajes femeninos son presentados, generalmente, o bien como fascinantes objetos de

¹⁴¹ VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 117.

¹⁴² VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 112.

deseo – muchas veces convertidos en peligrosas femme fatales (*Al final de la escapada*, *Jules et Jim*, *Ascensor para el cadalso*) – o bien como los sujetos de una investigación pseudo-sociológica por parte del cineasta (*Vivir su vida* o *Una mujer casada* serían ejemplos prototípicos). A pesar de que un análisis de los guiones de las películas podría llevar a esta conclusión, también es indiscutible que el poder estelar y el carisma desplegado por muchas de las nuevas estrellas femeninas de la nueva ola hacen que sus personajes trasciendan este intento de encajonarlas en una u otra categoría. Como afirma Vincendeau: “Whether they are phantasmic male projections or under the glare of the camera-as-microscope, *women come to the fore visually in New Wave cinema*, as they do in European art cinema of the 1950’s and 1960’s in films with strong cinéophile appeal”¹⁴³. Dicho de otro modo, y como más tarde desarrollaremos, los cineastas de la modernidad, al menos los que presentan unas propuestas más radicales (Bergman, Antonioni, Godard), saben que el mayor grado de novedad humana que se halla en el centro de las mismas se concreta en sus personajes femeninos y no en los masculinos; esta novedad vendría tanto por la descripción de un nuevo modelo de feminidad, como por un nuevo modo de representación de la misma en pantalla.

Desde 1956 y tras el éxito de *Y Dios creó a la mujer*, la generación de la “nueva ola” se había relacionado en los medios con el surgimiento de una nueva concepción de la mujer: la novedad, como decíamos, debía venir por un nuevo concepto de lo femenino.

¹⁴³ VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 113.

Como recoge Sellier¹⁴⁴, el cineasta André Cayatte publicó en el diario L'Express un artículo en octubre de 1958 en el que pedía ayuda a los lectores para “desarrollar un guión sobre la juventud de hoy”. Cayatte recibió centenares de cartas y, con ellas, compuso un “retrato” de su joven heroína, a la que llamó “Mademoiselle Nouvelle Vague”: “She remains very serious, but very childlike, at the same time, very young. She has her own ideals (sexual equality, freedom in love), a taste for work and for pleasure, for play: movies, records, reading, going out in the evening. She likes to dress elegantly, but prefers being relaxed and sober, with a certain casualness. Above all, she despises patriotism such as it was conceived in the past. What she expects is modern life and she values everything that is new. On the other hand, Mademoiselle Nouvelle Vague is frequently afraid. She is extremely anxious about living, missing out on things, getting old, ruining her life, not being loved or not being considered”¹⁴⁵.

Este retrato de Cayatte compone una visión compleja de la feminidad juvenil francesa de finales de los cincuenta e inicios de los sesenta que encajaría en muchos de los personajes femeninos de las películas de la *nouvelle vague*. En este retrato se recogen algunos de los ideales y valores de las mujeres jóvenes del momento, opuestos a los de sus generaciones anteriores: ese “rechazo al patriotismo” puede leerse como un rechazo a los valores políticos surgidos después de la guerra y a la política de De Gaulle; se subraya también la reivindicación de una vivencia igualitaria de

¹⁴⁴ SELLIER, G., op. cit., pág. 145.

¹⁴⁵ Ídem.

la sexualidad y de la libertad amorosa. Se habla de un modelo de mujer móvil – que trabaja, a la que le gusta salir por la noche, así como vestir ropa tanto informal como sofisticada -, relacionada con su entorno y con la cultura moderna – le gustan las películas, los discos, los libros, “todo lo que es nuevo” – y joven, a medio camino entre la infancia y la edad adulta – “infantil y muy seria al mismo tiempo”. También habla de una mujer melancólica y angustiada o, lo que es lo mismo, autoconsciente de las contradicciones de esa “vida moderna”. Otra periodista de L’Express publicó un artículo en octubre de 1960 que continuaba el trabajo de Cayatte y al que tituló “The Truth About Girls”; se componía de una encuesta hecha a chicas de entre 15 y 20 años y las conclusiones eran, más o menos, las que recogía el cineasta en ese retrato hecho a golpe de intuición: “Girls today have no armor. They speak our language, know what a salary is, know about illness, solitude, a man who forgets and who becomes, in turn, forgettable, work, disgust, impotence...In other words, the ingenue, the silly little goose, has disappeared”¹⁴⁶.

La *gamine* absolutamente ingenua y no amenazante del Hollywood de los cincuenta se transforma, a través de los personajes femeninos de la *nouvelle vague* y las estrellas que los encarnan, en un reflejo de esta nueva figura, que Cayatte llamó “Mademoiselle Nouvelle Vague” y que es mucho menos ingenua, más consciente de su situación y, por tanto, mucho más desafiante y problemática. Como veremos en el caso de *Al final de la escapada* y de algunos de los filmes de Godard con Karina, estas nuevas figuraciones femeninas que parecen seguir al pie de la letra ese retrato de Cayatte, son

¹⁴⁶ SELLIER, G., op. cit., pág. 147.

mostrados de forma contradictoria por el cineasta: como objetos de deseo idealizado por el protagonista masculino a la vez que traidoras que lo llevarán a su propia destrucción. Como veremos, la figura de la joven moderna como “traidora” puede ser el reflejo una cierta ansiedad masculina por unos modelos de feminidad que empiezan a reivindicar su independencia y una cierta igualdad con el género opuesto, aunque, de momento, solo sea en cuestión de libertades sexuales. En el caso de *Al final de la escapada*, sin embargo, con su descripción ambigua del personaje masculino y, sobre todo, con su utilización de una estrella norteamericana como era Seberg para representar a esta “traidora”, las analogías y paralelismos se vuelven mucho más complejos y el discurso más ambivalente.

A pesar del protagonismo masculino mayoritario de los filmes de la *nouvelle vague*, o del hecho de que los personajes femeninos ocupen un papel secundario en muchos de los mismos o sean representadas en la mayoría de ocasiones, a nivel narrativo, bien como “objetos de deseo” bien como “traidoras”, lo que es necesario subrayar es el hecho de que estas “nuevas estrellas” femeninas compusieron un nuevo modelo de feminidad que conectaba con las características mismas de los filmes: nueva, moderna, seductora y diferente. Estas “Mademoiselles Nouvelle Vague” eran también “Madames Nouvelle Vague”; Vincendeau define dos tipos diferentes de “nuevas mujeres” en los filmes de la nueva ola. Por un lado, las jóvenes *gamines* como Karina, Seberg o Lafont, que eran el “visual embodiment of the youthful values of the New Wave”. Por otro, mujeres más maduras y sofisticadas que reflejaban “the

intellectual mood of the films”, representadas por Moureau, Riva o Delphine Seyrig. En palabras de Vincendeau, ambas tipologías “echoed the ideology of the New Wave: authenticity, modernity and sensuality”¹⁴⁷.

Jean Seberg, esa “awkward creature with bad teen-age skin”, sintetizaba a la perfección esa mezcla de autenticidad y sensualidad, de modernidad y juventud, que caracterizaba a la “Mademoiselle Nouvelle Vague”. Poseía no solo el aspecto – natural, de una belleza inusual, andrógina – sino también la falta de entrenamiento interpretativo que los cineastas de la *nouvelle vague* buscaban y que la distinguían con respecto a las estrellas tradicionales. Su Americanidad, como veremos, aportaba capas de extrañeza, fascinación y complejidad a un personaje, el de Patricia Franchini, que parecía vampirizar a la actriz que la encarnaba, la propia Seberg. Puede que Seberg no fuera la primera estrella asociada a la *nouvelle vague* - antes de ella, podemos encontrar a Brigitte Bardot, la auténtica pionera, a Emmanuelle Riva en *Hiroshima mon amour* o a la Jeanne Moureau de *Les Amants* (Louis Malle, 1958) -, pero su poder icónico, que permanece aún hoy día, hace que así lo parezca. Su influencia, algo increíble si pensamos que fue un único filme la que la generó, es evidente en ciertas figuraciones femeninas posteriores del movimiento pero también en la asociación directa de estos filmes con la emergencia de un nuevo tipo de mujer. Patricia Franchini, su corte de pelo, su indiferencia, su independencia, su movilidad y su melancolía quedaron firmemente asociadas a las representaciones femeninas de la *nouvelle vague* y a la propia

¹⁴⁷ VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 117.

imagen estelar de Jean Seberg. Como afirmaba una joven actriz del momento que la conoció: “For my generation, Jean Seberg was a reference point. As much as Brigitte Bardot was the woman as object, Jean stood for the woman as free spirit. It really was the first stirring of feminism in France”¹⁴⁸.

A pesar de su condición de “icono de la nueva ola”, Jean Seberg no encaja completamente en esta categoría de “nuevas estrellas”. Seberg era ya una estrella – aunque marcada por el fracaso - antes de hacer *Al final de la escapada*. Como Brigitte Bardot cuando rodó *El desprecio*, era una actriz independiente y autónoma, desarrollada al margen de la nueva ola, no *manufacturada* o *moldeada* por ningún cineasta-autor de la misma. De hecho, tanto una como otra relatan cómo su participación fue crucial para conseguir financiar el proyecto¹⁴⁹, ocupando, por tanto, una supuesta posición de poder – o de igualdad – similar al que podría haber ocupado la estrella clásica, algo que, como hemos visto, aterrorizaba a Truffaut. Las tensiones en el rodaje entre Godard y Seberg son conocidas; en diversas ocasiones, la actriz abandonó el mismo, disgustada con los métodos del cineasta. También se resistió a que a su personaje, Patricia, se le “desprestigiara” aún más de lo que ya estaba, por lo que se negó a que ésta le robara la cartera a Michel, su amante, al que acaba de traicionar, cuando estaba moribundo y tendido en el

¹⁴⁸ RICHARDS, D., op. cit., pág. 96.

¹⁴⁹ Según uno de los biógrafos de la actriz, cuando se le ofreció el papel: “Jean hesitated. She had no script to study since none existed; the budget was almost nonexistent; there was not even a full production crew....she also realized she was Godard’s last chance to get *Breathless* on film. He had little money, the producer was going bankrupt, and as Jean said ‘I was Godard’s last trump card’”. MCGEE, G., op. cit., pág. 71.

suelo al final del filme. Raoul Coutard, el emblemático director de fotografía de la película, lo recuerda del siguiente modo: “She didn’t let herself be pushed around, but she did cooperate. After all, she was an American professional”¹⁵⁰. Es esta autonomía y esta resistencia a ser completamente “degradada” la que, finalmente, y a pesar de que el relato la presente como una traidora *fille fatale*, trasciende en su encarnación de Patricia Franchini. Algo parece quedar de la tensión entre estrella y director en la relación ambivalente de Patricia con Michel; el hueco entre actriz y personaje, entre “modelo” y “sujeto” se desdibuja: no debemos preguntarnos, pues, exclusivamente, qué le debe Jean Seberg a Patricia Franchini, sino lo contrario, es decir, qué aporta el poder estelar de Seberg a la presencia rotunda y carismática de la joven estudiante norteamericana que vende periódicos por los Campos Elíseos.

A partir de su segundo filme, *El soldadito*, Godard contará con su propia estrella, una joven modelo danesa, Anna Karina, que será su esposa y con la que hará siete películas entre 1961 y 1966. Karina, con su rostro aniñado y su gestualidad juguetona, casi infantil, encarnará a la perfección a esa “nueva estrella” de la *nouvelle vague*, una joven natural, fresca, auténtica y seductoramente moderna, pero cuyo estatus como “creación” del director-autor le restará autonomía. En las películas que hicieron juntos se puede rastrear tanto su propio devenir como pareja así como la relación establecida entre ellos - prototípica en otros cineastas de la modernidad -, que parece replicar el mito de Pígalión y Galatea.

¹⁵⁰ McGEE, G., op. cit., pág. 74.

Los filmes-Karina dirigidos por Godard mostrarán, como pocos otros, el proceso de vampirización que se desarrolla entre autor-musa, artista-modelo o cineasta/marido-actriz/esposa; estas obras se erigen en una obsesiva indagación, por parte de Godard, del rostro de la amada, en primeros planos que convierten la cámara en un instrumento de tortura y el encuadre en un espacio asfixiante.

Esto no sucede, al menos no del mismo modo, en los filmes de esta primera etapa (1960-1968) en los que Godard cuenta con una estrella autónoma, independiente de él – no la ha “creado” y tampoco es la mujer que ama -. El estatus estelar de Seberg, su condición de “estrella de Hollywood”, pero también su estatuto de norteamericana, su “americanidad”, aporta a Patricia una posición distanciada que hacen de ella un personaje en perpetuo estado de extrañeza o indiferencia ante lo que le rodea; una extrañeza impulsada también, como veremos, por la desconexión provocada por el idioma y que le permitirá mostrar resistencia a ser catalogada, cosificada y, finalmente, degradada. No debe ser casual que, tal y como afirma Sellier, los dos filmes dirigidos por Godard en esta etapa y protagonizados por dos estrellas “independientes”, creadas al margen de la *nouvelle vague* – Seberg en *Al final de la escapada*, Bardot en *El desprecio* – sean los que ofrezcan, como afirma Sellier, “more complex representations of gender relations, and a real acknowledgment, even if episodic, of the autonomy of the female character, as if the director, respectful of the actress’s

stature, accorded the character a larger space than when he is dealing with his creature”¹⁵¹.

Icono instantáneo de la *nouvelle vague* a la vez que cuerpo estelar *ajeno* a la misma; esta es la situación ambivalente en la que se moverá Jean Seberg en los años siguientes y que producirá una serie de evidentes contradicciones. Entre 1960 y 1962 se convertirá en una de las estrellas mejor pagadas de Francia y Truffaut dirá de ella que es “la mejor actriz de Europa”. Sin embargo, nunca trabajará con Truffaut, solo una vez más con Godard – en el cortometraje *Le grand escroc*, escasamente visto, realizado para el filme colectivo *Les plus belles escroqueries du monde* (1964) – y su relación con los cineastas de la *nouvelle vague*, como decíamos en el capítulo anterior, se limitarán a un par de operas primas – *La récréation*, *Les grandes personnes* -, un filme con Philippe de Broca (*L’amant de cinq jours*), otro con Jean Becker (*A escape libre*) que la emparejará de nuevo con Belmondo y dos filmes menores con Chabrol (*La ligne de la demarcation* y *La ruta de Corinto*).

Situada a medio camino entre Hollywood y Europa, entre EEUU y Francia, entre el cine clásico y el cine de la modernidad y entre la juventud y la madurez, la ambivalencia de la figura de Jean Seberg se muestra en una entrevista hecha para “Person to Person”, un programa del canal de televisión norteamericano CBS conducido

¹⁵¹ SELLIER, G., op. cit., págs. 163-164.

por Charles Collingwood, en agosto de 1960¹⁵². Una independiente – ya divorciada de su primer marido – Jean Seberg muestra a las cámaras americanas su apartamento parisino. La voz en off insiste en el relato de Cenicienta – “The Cinderella story can come true; Jean Seberg, the girl from the Middle West is now an elegant bachelor girl in Paris” – y Seberg parece por un momento apoyarlo mostrando la decoración de su casa y hablando tópicamente del ambiente bohemio y artístico en el que se mueve en París. De repente, el presentador, en off – supuestamente se encuentra en el plató de televisión, en EEUU, mientras ella le contesta desde su apartamento en París - le pregunta sobre “la película que ha hecho en Francia” y le pide que la describa; el que sigue es un momento de absoluto desencaje entre dos lenguajes, ámbitos y sensibilidades radicalmente distintos. Por un lado, el de la televisión en su versión más popular, como medio de comunicación de masas, – lo que les interesa a los espectadores de ese programa, como sabe el presentador, es indagar en la “vida ordinaria” de la estrella, cómo vive, qué come, con quién sale, cómo es su casa -; por otro, el de una actriz que es totalmente *consciente* de que ha participado en una obra innovadora, y que pretende llevar a cabo, también a través de la televisión, utilizándola como herramienta didáctica, una explicación destinada al público norteamericano de qué es la *nouvelle vague* y dónde reside su novedad: “It’s difficult to define. It’s a group of radical young film critics who resented very

¹⁵² Disponible online en el montaje de material muy diverso mencionado anteriormente y realizado por el investigador independiente Michael Pieper. Entre los minutos 4:30 y 16:38 del siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=TzeHzMVagyo>.

conventional filmmaking and decided to take cameras in their hands, to take unknown actors, to hide the cameras behind trees or whatever they wish and shoot low-budget movies which they thought they had more life in them, a bit like the Italian school when Rossellini or De Sica were doing early neorealism movies”. Puede parecer una respuesta algo simplificadora, pero el efecto chirriante que provoca debido al entorno en el que sucede es muy relevante; el presentador pronto cambia de tema – le pide que enseñe a los espectadores su dormitorio, y luego le pregunta sobre “la diferencia entre los hombres franceses y los norteamericanos” – pero el momento de desencaje, de extrañeza, ya se ha producido. Jean Seberg es una actriz y estrella norteamericana haciendo películas en Europa pero también una estrella europea, aupada por el cine de la modernidad, que, sin embargo, mantiene una identidad netamente norteamericana; un poco más adelante, en esta misma entrevista, afirma: “I’m an American, and I would hate to have anyone think I was and exile or an ex-patriate or anything else because I feel totally that I’m an American”. Una situación intermedia que forma parte de su imagen estelar y que también permitirá tomarla y analizarla como figura icónica de la transición y de las conexiones que se producen, en este momento, entre el cine de Europa y el de Hollywood, entre EEUU y Francia y entre el cine clásico y el cine de la modernidad.

2. JEAN ES JOAN. SANTA JUANA.

Aunque fue *Buenos días, tristeza* la película que, según afirma Fiona Handyside, estableció la imagen estelar de Seberg que más tarde explotó Jean-Luc Godard en *Al final de la escapada*, *Santa Juana* contiene ya algunas características (juventud, movilidad, modernidad y transgresión) que estarán asociadas a la personalidad o imagen estelar de Seberg a partir del estreno de la opera prima de Godard.

Antes de comentar algunas de estas características en relación al filme de Preminger, sería interesante apuntar que sus dos primeras películas con el cineasta vienés ya permiten atisbar el arquetipo de “joven americana en Francia” que más tarde Godard, y ella misma, explotarán en sus filmes rodados en Europa. Tanto en *Santa Juana* como en *Buenos días, tristeza*, Seberg encarna a dos iconos, una histórico y otro literario, de Francia, pero con acento, pose y personalidad típicamente norteamericanas – no en vano, ambos filmes están producidos, respectivamente, por Universal y Columbia. Este hecho, la americanización de sendos personajes populares de la cultura y la historia francesa, será uno de los argumentos recurrentes de airados críticos de ambos lados del Atlántico¹⁵³ para desestimar la actuación de Seberg, tanto en *Santa Juana* como en *Buenos días, tristeza*; pero, a su vez, este aparente

¹⁵³ Los críticos franceses se mofan de que un personaje del peso de Juana de Arco sea interpretado por una “American schoolteacher” o una “girl-scout”. La crítica de la revista norteamericana *Time* es absolutamente cruel: “Actress Seberg is drastically miscast. Shaw’s Joan is a chunk of hard bread, dipped in the red wine of battle and devoured by the ravenous angels. Actress Seberg, by physique and disposition, is the sort of hony bun that drugstore desperadoes like to nibble with their milkshakes”. Recogido en RICHARDS, D., op. cit., pág. 58.

fallo de casting permite convertir a las películas en un interesante reflejo o comentario sobre la americanización *real* de la cultura, el cine y, en general, la sociedad francesa de los años cincuenta, como hemos explicado al inicio. La asociación de la imagen de Seberg a este extraño cruce de nacionalidades que tiene como fondo la americanización de la cultura francesa – sobre todo en su vertiente juvenil, con su mitología sobre los jóvenes rebeldes, la música jazz o los coches descapotables-, será utilizado de forma totalmente autoconsciente por Godard en *Al final de la escapada*. Patricia Franchini/Jean Seberg encarnará, como veremos más adelante y siguiendo a Handyside, “the flux of ideas that characterized the French experience of the 1950’s Americanization/modernization process, in such a way that she came to be those very tensions”¹⁵⁴. Tensiones y contradicciones que ya están presentes, aunque sea de forma implícita, en los filmes rodados con Preminger.

Transgresión, movilidad, modernidad... si atendemos exclusivamente a las declaraciones de prensa y entrevistas de Preminger durante la promoción de *Santa Juana*, estas características no parecían ser las que ocupaban una posición principal en su visión del personaje, definido más bien por las de naturalidad, inocencia o pureza. Una frase de diálogo, exclamada por uno de los inquisidores de Joan, parecía resumir la visión pública que tenía Preminger acerca de la mártir francesa: “Es terrible ver como una inocente y joven criatura es devorada por la Iglesia y el Estado”. En una entrevista promocional a *Le Monde* en enero de 1957, se apropia de la interpretación que Shaw hace del

¹⁵⁴ HANDYSIDE, Fiona, op. cit., pág. 166.

personaje explicando la visión del dramaturgo de este modo: “Shaw ne dit trouver en elle ni une hysterique ni une visionnaire, mais une créature ordinaire, douée d’un solide bon sens paysan, simple et saine, voyant les choses comme elles sont...George Bernard Shaw ne découvre là d’autre “prodige” que celui de l’exaltation de la vie naturelle par la volonté et la foi”¹⁵⁵.

Esta visión de Joan como una “criatura ordinaria, simple y sana” es criticada duramente por Penelope Houston en su texto sobre el filme en *Sight & Sound*, donde recrimina a Preminger haber convertido a una rebelde insolente en una pobre víctima indefensa: “A Saint Joan who is merely or little more than a childish innocent is not Shaw’s heroine, and the crushing of a fore-doomed victim between the impersonal forces of Church and State is not the play’s whole theme... (In Shaw’s play) Joan is not merely a victim and a martyr but *an intolerable nuisance to the orderly structure of the world around her*”¹⁵⁶. Houston culpa de esta malinterpretación – o, tal vez, se pregunta, ¿Preminger esté probando una interpretación novedosa de la obra de Shaw?- al casting erróneo de una “dócil” Jean Seberg en el papel de la santa y a la simplificación del guión de Graham Greene, que elimina gran parte de las reflexiones políticas e históricas de la obra shaviana.

Houston tiene en parte razón: para Shaw, Joan se convierte en una víctima porque es, justamente, una “molestia intolerable” para las rígidas estructuras que la rodean. Lo que no percibe es, en primer

¹⁵⁵ MAGNAN, Henry, op. cit.

¹⁵⁶ HOUSTON, Penelope, *Saint Joan*, *Sight & Sound*, verano de 1957, pág. 38.

lugar, la ambigüedad moral de la obra de Shaw – una obra “sin héroes ni villanos” - que está presente en el filme de Preminger a través de su distanciada puesta en escena; y, en segundo lugar, la carga transgresora que Seberg aporta a través de su inadecuada actuación y de una imagen estelar en construcción, cargada de contradicciones irresueltas, que la convierte en esa “molestia intolerable” de la que ella misma habla.

Otto Preminger se había formado en el teatro junto a Max Reinhardt en su Viena natal y combinó, a lo largo de toda su carrera, producciones cinematográficas y teatrales. Era un apasionado y gran conocedor de la obra de George Bernard Shaw, escrita en 1924, no por casualidad pocos años después de la canonización de Juana de Arco. Basada en los registros escritos del juicio a la joven mártir, era una pieza de casi tres horas de alto nivel intelectual, con numerosas muestras de los complejos y rítmicos monólogos típicos del autor y personajes enzarzados en brillantes batallas dialécticas. Era también un texto que, tras su canonización, pretendía revisar el mito de la Doncella de Orléans lanzando una mirada objetiva y realista a un personaje histórico casi siempre envuelto en trascendencia, mística religiosa y heroísmo: para Shaw, Juana no era una heroína y sus inquisidores tampoco eran villanos. Anticipándose al Renoir de *La regla del juego*, la obra de Shaw parece afirmar que lo realmente terrible es que todo el mundo tiene sus razones; una reflexión que encaja con el estado de ánimo desencantado de ciertos intelectuales durante el conflictivo período de la Europa de entreguerras. *Santa Juana* era un análisis riguroso y explicativo del sistema feudal y del papel que ejercía la Iglesia y la

religión en la Edad Media no solo sobre el pueblo sino también sobre la política, sobre los poderosos. Teniendo en cuenta el funcionamiento interno de esa sociedad, parecía decir Shaw, el comportamiento de obispos, nobles e inquisidores hacia Joan entraba dentro de lo esperable: no estaban actuando movidos por la crueldad sino por una lógica que les llevaba a defender sus intereses. Como comenta en un momento revelador el conde de Warwick, principal promotor del ajusticiamiento de Joan: “no es nada personal, prefiero definirlo como una necesidad histórica”. Esta visión distanciada queda patente en el prólogo de la obra, en el que Shaw afirmaba: “Crime, like disease, is not interesting...It is what men do at their best, with good intentions, and what normal men find that they *must* do...that really concerns us”.

En el mismo prólogo, Shaw habla de Joan, con un irresistible deje de ironía, como la “most notable warrior saint in the Christian calendar, and queerest fish among the eccentric worthies of the Middle Ages”¹⁵⁷. El diario francés cristiano *La Croix* centró su crítica de la película no tanto en el trabajo de Preminger como en la obra original de Shaw para quién, afirmaban, el término Santa debía ser puesto entre comillas. La crítica de *La Croix* recoge otro fragmento del prólogo de la obra, en el que Shaw califica a Joan como una combinación de “jeunesse inepte, ignorance academique, courage, impulsivité et dévouement qui fait d’elle une phénomène historique et humain croyable”¹⁵⁸. La Joan de Shaw era una joven campesina, sencilla, pura e ignorante, aunque de notable valor y

¹⁵⁷ HOUSTON, Penelope, op. cit., pág. 38.

¹⁵⁸ ROCHEREAU, Jean, *Sainte Jeanne*, en *La Croix*, 6 de junio de 1957.

fortaleza, que nunca acabó de entender el conflicto religioso y político del que fue protagonista ni tampoco por qué acabó muriendo en la hoguera. Sus visiones y milagros eran puestos en duda, más que reales parecían el resultado de una viva imaginación y de una ferviente exaltación religiosa.

La puesta en escena de Preminger replica con exactitud la ambigüedad moral de la obra de Shaw, su visión distanciada, sin héroes ni villanos, cuyo *leitmotiv* parece ser que todo el mundo tiene sus razones. Esto no es nada novedoso en el autor de *El hombre del brazo de oro*, *Laura* o *Anatomía de un asesinato*; desde *Laura*, su estilo estuvo asociado a los adjetivos “objetivo”, “frío” y “distanciado”. Efectivamente, y como bien indica Rosenbaum, el cine de Preminger, hijo de un fiscal general del Imperio Austríaco y licenciado en Derecho, es un cine-interrogatorio que plantea cuestiones, no las resuelve, y que, desde luego, no transmite el punto de vista del director¹⁵⁹: “*When his camera starts to move, one feels that his characters are being not so much shown as observed, juxtaposed, interrogated; when it remains stationary, we might more readily confuse a specific statement or stance with Preminger’s point of view, but then a subsequent shot or scene will usually come along to undermine that impression*”¹⁶⁰. Esta objetividad, sin embargo, no pretende alcanzar ningún tipo de verdad absoluta sino, todo lo contrario, a través de la multiplicidad

¹⁵⁹ De ahí, tal vez, la querencia por las famosas secuencias judiciales que tanto se repiten en su cine, de *Cara de ángel* a *Anatomía de un asesinato*, en las que cada uno de los implicados expone su punto de vista sin que el director muestra la más mínima inclinación por uno u otro.

¹⁶⁰ ROSENBAUM, J., *Essential cinema: on the necessity of film canons*, John Hopkins University Press, Londres-Baltimore, 2004, pág. 327.

de los puntos de vista, transmitir la certeza de que es imposible lograr un conocimiento real del mundo: “*Preminger presents himself through his works as someone essentially detached, impersonal and objective. In his impassive long takes, different ideologies and points of view battle for dominance; his films emphasise pragmatism but gravitate towards irony, doubt and enigma*”¹⁶¹.

La multiplicidad de puntos de vista, así como el enigma y la duda, vitales en el estilo premingeriano – cuyo “cine cubista”, en palabras de Rivette, aunque firmemente asentado en el clasicismo avanza ciertas características de la modernidad, tal como veremos en el siguiente capítulo – son evidentes en la larga secuencia final del filme, la que corresponde, como no, al juicio de Joan. El proceso a la mártir francesa – como todas las secuencias de juicios que se repiten en el cine de Preminger – supone la ocasión ideal para desplegar el procedimiento habitual del cineasta viénes. Planos generales y tomas de larga duración¹⁶² que muestran el estilo premingeriano que Truffaut, en su crítica de *Río sin retorno*, llamó “acuático”; estas largas tomas se realizaban con una grúa que se movía a ras de suelo y que permitía alejarse o acercarse a los intérpretes así como mostrar la secuencia completa, casi sin recurrir

¹⁶¹ FUJIWARA, Chris, *Otto Preminger*, en “Senses of cinema”

¹⁶² Todo lo contrario que el dispositivo organizado por Dreyer en *La pasión de Juana de Arco*, que presenta, por un lado, el rostro de Juana (René Falconetti), en primerísimos primeros planos que captan cada gesto, lágrima y mirada, y, por otro, planos conjuntos o primeros planos, muchas veces en contrapicado, de sus inquisidores y jueces. El montaje no corresponde al habitual lenguaje del plano-contraplano, sino que, mediante el mismo, se pretende reforzar esa idea de acoso al que someten los jueces a Juana. A través de esos planos cerrados del rostro doliente de Falconetti y su oposición con sus acusadores, el espectador acaba empatizando con el sufrimiento de la joven.

al montaje, tal y como deseaba Preminger. Esta pureza formal – que los cahieristas adoraban – y este rechazo al montaje dejaba la mirada del espectador “libre”, permitiéndole extraer sus propias conclusiones ante lo que estaba viendo¹⁶³. En la secuencia del proceso a Joan, el dispositivo premingeriano permite escuchar todos los puntos de vista, sin posicionarse a favor de ninguno: Preminger muestra con la misma impassibilidad distante las arengas y súplicas de Joan, al implacable inquisidor inglés que quiere condenarla a la hoguera después de imputarle 64 cargos diferentes o al compasivo sacerdote que duda (“¿Es una hereje o una joven ingenua?”).

La duda está, por tanto, siempre presente, así como el enigma, que parece sustanciado en los contados primeros planos que el cineasta dedica a su estrella. Es cierto que, siendo fiel a su estilo, los primeros planos en *Santa Juana* escasean y los pocos que hay se dedican casi totalmente a Jean Seberg. Pero, siendo un filme que pretende hacer “nacer” a una nueva estrella, llama la atención el escaso cuidado con el que el cineasta ilumina y encuadra el rostro de Seberg, un hecho que no puede ser – dada la fama de obsesivo detallista de Preminger – motivado por un error, sino intencionado. La primera secuencia, que se desarrolla en la habitación de un ya anciano rey de Francia, es la excepción y muestra la habilidad de Preminger para filmar del modo más atractivo posible un rostro

¹⁶³ En una entrevista que le realizó Miguel Marías al final de su carrera, Preminger defendía tanto la multiplicidad de puntos de vista como esta “libertad” del espectador: “Si usted escribe un drama o hace un film, que es parte del arte dramático, debe mostrar los dos lados de los conflictos y de las personas, las dos posturas...en eso consiste el drama...y dejar que la gente, el público, decida qué es lo que siente, lo que piensa de los actores y los personajes”. PRATLEY, Gerald, *Otto Preminger*, Ediciones JC, 1971, pág. 167.

femenino: la aparición del fantasma de Joan, a la que primero vemos en penumbra, está construida para hacer emerger el rostro de una nueva estrella. Joan/Seberg surge de las sombras, se acerca hasta el borde de la cama entrando en la zona iluminada, la cámara se aproxima y un meticuloso encuadre la sitúa al lado del ya decrepito rey (Richard Widmark), enmarcando su hermoso rostro y mostrando sus rasgos idiosincráticos: pómulos altos, ojos grandes y claros y una peca en la mejilla izquierda (figs. 31 a 34). Desde este seductor primer momento, los primeros planos dedicados a Seberg estarán menos dirigidos a “construir” la personalidad estelar de Seberg que a incidir en la ambigüedad del personaje, tal y como afirma Carlos Losilla: *“Juana es a la vez una santa y una farsante...Sólo hay que ver sus rasgos impolutos, sus ojos enormes vueltos al cielo, más allá del encuadre, más allá de la ficción, para enfrentarse de nuevo al enigma del rostro impenetrable”*¹⁶⁴. Un rostro impenetrable al que observamos, extrañados, mientras afirma oír campanas celestiales y voces de santos que le guían y que ni nosotros, ni ninguno de los demás personajes, podemos escuchar. Esto es patente en la secuencia en la que se enfrenta al capitán francés que después le llevará a la corte; cuando ella afirma que escucha voces divinas, el capitán le responde escuetamente con una frase que parece reproducir nuestros pensamientos como espectadores: “Oyes voces que solo están en tu imaginación”. El enigma y la duda no hacen más que aumentar con la última escena

¹⁶⁴ LOSILLA, Carlos: *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Paidós, Barcelona, 2003, pág. 157.

del filme, incluida en el epílogo de corte fantástico que actúa como cierre de la primera secuencia de la película. El fantasma de Joan acaba de enterarse de que ha sido canonizada, por lo que comenta a los presentes que, ahora que es santa, podría hacer un milagro y “resucitar”. Ninguno de los que se hallan junto a ella, entre los que se encuentran el rey, el conde de Warwick pero también el soldado que le entregó una cruz de madera cuando estaba sobre la hoguera, se lo recomiendan, afirmando que la tierra no es lugar para gente como ella. El filme finaliza con Joan/Seberg subiendo unas escaleras en dirección a la cámara, con el rostro vuelto hacia el cielo y preguntando, extasiada: “¿Cuándo estará este mundo listo para recibir a los santos, cuándo?”. Es un final ambiguo: narrativamente expresa la petición desesperada de comprensión y aceptación por parte de una joven cuyas creencias la han conducido a la muerte; pero tal y como Preminger filma este momento, ayudado por la actuación distanciada de Seberg, las motivaciones que se ocultan detrás de ese grito aparecen como mucho más esquivas: ¿es la frase de una joven ingenua auténticamente “enamorada de la religión” o de una fanática con delirios de grandeza que cree que ha sido elegida por Dios?. El rostro de Seberg se muestra, en este momento, de un modo diferente al de su aparición inicial: en primer lugar, la iluminación oculta parte del mismo, endureciéndolo; en segundo lugar, la joven no aparece de entre las sombras para mostrarse a plena luz sino que, al contrario, su figura acaba desvaneciéndose y, para terminar, ya no se le muestra acompañada sino que está rodeada del más absoluto vacío (figs. 35 a 37). El rostro de Seberg ya no es seductor, ni su presencia juvenil aparece como contraste

positivo en relación al aspecto envejecido y decrepito del Delfín, como al inicio, sino que es extrañamente inexpresivo, opaco, a la vez que muestra a Juana como una figura aislada, condenada a la soledad.

La ambigüedad y el distanciamiento que planean sobre el filme debido a la rigurosa puesta en escena de Preminger y su fidelidad al texto shaviano – es una película intensamente “hablada”, repleta de largos monólogos extraídos directamente del texto teatral – también se traducen en la dirección de actores y, sobre todo, en la interpretación de Jean Seberg. Preminger, en su publicitada búsqueda internacional de la actriz que pudiera *ser* Juana de Arco, había hablado repetidamente de su intención de conseguir a alguien fresca, natural, no corrompida por los vicios de la actuación: una joven “*unspoiled*” (pura, inmaculada), como solía decir a la prensa. Aparentemente, no buscaba a alguien que pudiera interpretar de un modo *naturalista* – como era lo habitual en el cine o teatro tradicional – a la doncella de Orléans, sino a alguien que tuviera su sinceridad, coraje e inocencia y que, por tanto, fuera capaz de *convertirse en ella*. Esta concepción heterodoxa de la actuación, que parecía beber de ciertas tendencias cinematográficas vanguardistas que tenían lo real como base de creación, entraba en colisión con el método de trabajo impuesto por Preminger. En su artículo *L’ère des ottomanes*, Michel Mardore recuerda que no se puede entender el cine de Preminger sin tener en cuenta su enorme experiencia y bagaje en el teatro antes de llegar a Hollywood: “Il impose les répétitions trois semaines avant tournage, faisant répéter même les larmes, car ‘l’emotion ne s’use pas’. Il n’hésite jamais à faire trente

prises du même plan, non pour “voler” quelque chose d’ineffable aux comédiens, mais par entêtement au travail: il croit à la perfection du geste, du déplacement, de l’intonation, et se bat jusqu’à obtenir ce qu’il a conçu”¹⁶⁵.

Esta búsqueda del “gesto perfecto” a base de repeticiones, esa idea cerebral de conseguir la emoción través del ensayo mecánico, que funcionaría con seguridad con actores y actrices profesionales, generó, en el caso de Seberg – elegida, justamente, por su vivacidad e inexperiencia –, una interpretación inusual que combinaba naturalidad con artificialidad y espontaneidad con autoconciencia. De este modo lo narra el biógrafo de la actriz, David Richards: “On the set, Preminger continued to bear down hard. “You’re not thinking the part!” he ranted one day. What she was supposed to be thinking was increasingly mysterious to her. Forced to repeat some takes ten or twenty times, she felt the spontaneity draining from her. Her face froze and her body stiffened”¹⁶⁶.

Sea cual sea el proceso seguido, la aportación fundamental de la actuación de Seberg a la película y al personaje es una sensación de *inadecuación* perpetua, que procede en gran parte de esa mezcla de naturalidad y artificialidad que estuvo impulsada, además, por la contradicción implícita en su imagen estelar (joven normal del Medio Oeste/estrella sintética). Desde el principio, el filme parece erigirse en un *documento* sobre el calvario de Jean Seberg, actriz amateur, durante el rodaje de *Santa Juana*. La naturalidad procede

¹⁶⁵ LEGRAND, Gerard, LOURCELLES, Jacques y MARDORE, Michel: *Otto Preminger, Yellow Now/ Cinémathèque Française*, 1993, pág. 13.

¹⁶⁶ RICHARDS, D., op. cit., pág. 49.

del componente auténtico de aquello que vemos en pantalla: una actriz novel luchando con un papel complicado y, por el camino, *llamando la atención sobre su propia interpretación* debido a la rigidez, tensión y artificiosidad de sus movimientos, sus gestos y su entonación. Seberg no interpreta al personaje con la estudiada naturalidad y la apariencia de realismo – interpretar una emoción *como si* fuera real, ya sea a través de la mimesis o de la interiorización - que reinaban en las corrientes interpretativas tradicionales sino que evidencia la falsedad de ese dispositivo al hacer visible su actuación. Esto podría extenderse, aunque en menor grado, al resto del cásting, que también recibió críticas airadas. En un artículo que indaga en los posibles motivos del ataque crítico recibido por *Santa Juana* en su estreno, Daryl Chin¹⁶⁷ explica que uno de ellos es el enorme catálogo de estilos actorales, totalmente divergentes entre sí, que el filme presenta; según Chin, esta es otra de las consecuencias del estilo objetivo de Preminger. El cineasta no intenta crear un espacio común que uniformice la diversidad de estilos, acercando los manierismos de Richard Widmark a la pulcra interpretación teatral de John Gielgud. Al contrario, Chin defiende que Preminger se mantiene pasivo con respecto a esta disparidad de técnicas interpretativas como un modo de que cada actor “se acuse” a sí mismo, evidenciando que todo – la acusación, el proceso, la muerte de Joan - es una representación; evidenciando, en cierto modo, que cada personaje está “interpretando” papeles diferentes en el drama de Santa Juana.

¹⁶⁷ CHIN, Daryl, *Theories of Cultural Relativity*, Performing Arts Journal, vol. 16 nº 1, Enero 1994.

La *inadecuación* que caracteriza la actuación de Seberg se hace patente, sobre todo, en los planos generales, cuando podría entrar a formar parte de lo que V. F. Perkins llamaba en la revista *Movie* el “catálogo de sonámbulas” que conforman las heroínas de Preminger. La primera escena del rodaje en Londres fue aquella en la que Joan entra en la corte del Delfín por primera vez, rodeada de nobles y representantes de la Iglesia. Preminger la filma en un plano general que permite observar el cuerpo diminuto y frágil de Jean Seberg cruzando el encuadre, empequeñecido por las figuras masculinas que la envuelven, y caminando entre las mismas con una pose rígida y tensa. De nuevo, la artificialidad de sus movimientos llama la atención sobre su actuación y la escena se acaba convirtiendo en un documental sobre el cuerpo de la actriz; un cuerpo *real* que parece habitar el encuadre de forma dolorosamente autoconsciente. No será la última vez que Preminger filme el cuerpo de Seberg en movimiento, cruzando el encuadre, una imagen recurrente en su siguiente película, *Buenos días, tristeza* y que parece motivada por el mero placer de *verle caminar*.

No es extraño que, ante esta afrenta a los mecanismos ilusionistas del cine clásico, la mayor parte de la crítica internacional atacara sin piedad la actuación de Seberg, evidenciando su rigidez y su patente *inadecuación* como un auténtico sacrilegio: “Too often Jean Seberg looks as though she’d be more comfortable on a soda fountain stool”¹⁶⁸. Como tampoco es extraño que la crítica de Jacques Rivette en *Cahiers du cinéma* fuera tremendamente positiva, destacando esa cualidad inusual de la actuación de Seberg que

¹⁶⁸ HIRSCH, F., op.cit., pág. 261

dejaba *ver*, a la vez, al personaje y a la actriz y que él resume, con claridad, en una escena y un gesto concreto; aquel que hace la joven al taparse la cara con las manos mientras está en la hoguera: “*Voilà une Jeanne; et qui faillit bien être brûlée, elle aussi; ce seul plan où, devant la flamme jailissante, Jean Seberg se couvre le visage de ses mans, suffirait à authentifier tout le reste; car voilà bien le geste même que l’autre Jeanne dut avoir à Rouen en 1431*”¹⁶⁹.

Rostro inexpresivo, rigidez corporal, modo sonámbulo de caminar, entonación monótona... todos estos signos interpretativos forman parte de la idiosincrasia actoral de Seberg en esta primera etapa, y constituyen la base fundamental con la que se construyen esas ambiguas heroínas femeninas premingerianas que precederán a las heroínas modernas de la *nouvelle vague*. La inadecuación que caracteriza su actuación hace de ella una “molestia intolerable” en diversos niveles: como actriz, es una presencia transgresora en el relato, que amenaza con romper la “ilusión” de la representación; como personaje, su Joan se construye a partir de ciertas características, como movilidad, modernidad o androginia, ligadas a su imagen estelar. En Santa Juana, tanto su modo de actuar, como su personaje así como la incipiente imagen estelar que refleja, están marcadas por la subversión y la ambigüedad. En cierto modo, Seberg proporciona al filme de Preminger aquello que Penelope

¹⁶⁹ RIVETTE, J., *En attendant les Godons* en Cahiers du cinéma, nº 73, julio 1957. Efectivamente, la naturalidad de ése gesto llama la atención pero tiene una explicación, y es que Seberg estuvo a punto de quemarse, realmente, en la hoguera. Un problema en el dispositivo hizo que el fuego se encendiera antes de tiempo y Seberg sufrió ese accidente sin más consecuencias que un gran susto. Preminger decidió mantener en el montaje final del film esas milésimas de segundo del principio del accidente, en las que ella suelta la cruz que lleva en los brazos y se tapa las manos con la cara, desesperada.

Houston echaba de menos en el *Sight & Sound*: un personaje femenino que representa una “molestia intolerable” en su ordenado entorno. Ya sea éste el codificado cine de Hollywood o la corte francesa del siglo XV.

Veamos, por partes, como se reflejan, a nivel de personaje, estas características que estarán presentes, en mayor o menor medida, en sus dos personajes siguientes. Como Cécile y, en menor medida, Patricia, la Joan de Seberg será un cuerpo femenino a medio camino entre la adolescencia y la madurez; un cuerpo frágil, casi infantil y “a medio hacer” opuesto a la fisionomía habitual de una mujer adulta. Este cuerpo, habitual del prototipo de *gamine* que apareció en el cine norteamericano de los cincuenta, no supone según Molly Haskell una amenaza para la mirada masculina, quien lo asocia inmediatamente a características como “inocencia, virginidad y pureza”, en oposición a los cuerpos espectaculares y excesivos de diosas sexuales como Marilyn o Jayne Mansfield. La Juana de Seberg irá un paso más allá de esa aparente virginidad jugando, con su ropa masculina y su pelo cortísimo, directamente con una androginia no exenta de cierta sensualidad. Es la ambigua mezcla entre inocencia y atractivo sexual que emana del personaje interpretado por Seberg así como su participación en un curioso intercambio de roles de género lo que hace que podamos hablar de ella en términos de transgresión. La primera vez que vemos al Delfín, el aspirante al trono francés, está en mitad de la corte ayudando a una noble a hilar lana, una tarea habitualmente asociada a la mujer; la feminización de este personaje, uno de los principales, está impulsada por la actuación exageradamente amanerada y

grotesca de Richard Widmark, que construye un Delfín débil, cobarde y corto de luces. Juana, por el contrario, se resiste a vestir ropas femeninas, evita cualquier avance amoroso y lidera al ejército francés en su batalla contra los ingleses en Orléans. El intercambio de roles es evidente, pero Seberg dota al personaje de un elemento más, que está incluido en la definición de Foster Hirsch de Juana como “*a religious naïf whose girlishness is graced with a budding sensuality*”¹⁷⁰. Efectivamente, Seberg ya adelanta aquí algo de esa dualidad entre inocencia y sensualidad que eclosionará en *Buenos días, tristeza*. Su apariencia inocente y natural – que hemos comentado al principio-, así como su voz dulce, muy suave y emotiva cuando recuerda los campos y el ganado que solía cuidar, contrastan con una evidente capacidad de seducción y manipulación que se demuestra, por ejemplo, en el primer encuentro con el Delfín. En este momento del filme, Joan se queda a solas con el Delfín en la corte y consigue convencerle de que abandone su pasividad y lidere un ataque contra los ingleses, liberando Orléans y coronándose rey. La joven utiliza diversos argumentos y recursos para hacer cambiar de opinión al rey: le halaga y le seduce, le intenta avergonzar y le eleva la autoestima. Es una suerte de Lady Macbeth con voz temblorosa y cantarina y cuerpo adolescente; las características tomas largas de Preminger y sus movimientos de grúa hechos a ras de suelo, a la altura de los ojos de los personajes, encuadran y reencuadran incesantemente los rostros de Seberg y Widmark, permitiéndonos darnos cuenta de que estamos asistiendo a una representación dentro de la representación, o lo que es lo

¹⁷⁰ HIRSCH, F., op.cit., pág. 263

mismo, que tenemos ante nuestros ojos a una actriz que interpreta a un personaje que actúa. Lo que la ausencia de técnica interpretativa y control gestual y expresivo de Seberg no nos permiten saber – ayudado, además, por la puesta en escena, distante y objetiva, de Preminger – es quién es la verdadera Juana: ¿es, como parece, una aguerrida virgen guerrera que *interpreta a la perfección* el papel de joven seductora? ¿O, al contrario, es en realidad una joven adolescente manipuladora que se está ocultando detrás de su personaje de andrógino soldado con armadura?. De nuevo, nos encontramos ante el desconocimiento de la personalidad y las motivaciones profundas del personaje, una más de las heroínas premingerianas de rostro tan hermoso como impenetrable.

La androginia juega un papel importante de transgresión en cuanto a que sugiere redefiniciones de la sexualidad. Como sugiere Dyer en relación a Jane Fonda, su imagen de mujer “masculina” (él utiliza el término “ruda”) durante los años setenta no genera en sí una amenaza demasiado evidente (“la mujer hombruna retiene algo de la inmadurez del chico, desde el momento en que no constituye ninguna amenaza para el hombre maduro”¹⁷¹), pero cuando esta imagen posee, además, como en el caso de Fonda, una importante carga sexual, las cosas se complican. Para Dyer, estas imágenes provocan la redefinición y el cuestionamiento de la rigidez de las categorías sexuales al generar una atracción “homosexual” tanto en los hombres como en las mujeres heterosexuales, además de, evidentemente “levantar pasiones entre el público gay”. El caso de Seberg no es tan evidente como el de Fonda – cuya definición como

¹⁷¹ DYER, R., op. cit., 2001, pág. 113.

sex kitten fue popular a lo largo de los sesenta, tras su asociación con Vadim -, pero su Joan juega, abiertamente, en la frontera entre géneros e identidades sexuales, generando confusión. Tras la coronación del Rey, Joan conversa, melancólica, tras haber sido apartada del ejército y de la Corte, con Jack, un capitán francés con el que mantiene un estrecho lazo de amistad. Su aspecto masculino (pelo corto, armadura de gala con una larga capa), contrasta con la voz suave y soñadora con la que le dice: “Me gustaría que fueras un recién nacido para poder acunarte en mis brazos”. Jack, convencido de que, finalmente, ha nacido el impulso pasional en ella, se acerca para besarle diciendo “Ah, eres una mujer después de todo”, pero Joan lo rechaza abruptamente afirmando: “No soy una mujer, soy un soldado”. Lo interesante, o transgresor, de la androginia de la Joan de Seberg no es tanto el hecho puntual de que se vista como un hombre sino esa habilidad para sugerir confusión, demostrando que las categorías sexuales no son naturales ni fijas, sino construcciones sociales y, por tanto, móviles y fluctuantes. Seberg va a jugar a lo largo de su carrera, conscientemente, con esta belleza andrógina que avanzará el look unisex de los setenta y que le reportará calificativos de “ambigua”, “fría” o “distante”, además de comentarios tan directos como este de Claude Chabrol: “It was almost as if you became a queer by looking at her”¹⁷².

Además de “ambigüedad”, ese aspecto andrógino la asoció directamente con los términos de “modernidad”, “juventud” y, como consecuencia de estos dos, “movilidad”. Joan, como Cécile o Patricia, no habitan los espacios privados, domésticos, destinados

¹⁷² RICHARDS, D., op. cit., pág. 95.

tradicionalmente a la mujer sino que ocupan entornos reservados habitualmente a los hombres: campos de batalla, cortes reales, despachos donde se toman decisiones políticas, espacios urbanos, calles, cafés, *boîtes*, casinos... Joan se presenta, además, como contraria no a convertirse en una mujer, sino en el arquetipo femenino de mujer de los cincuenta – época de rodaje del filme –, caracterizado por el consumo y la ostentación. Cuando le dice a Jack “Soy un soldado. No quiero que me vean como una mujer. No voy vestida como una mujer y no me preocupo de ciertas cosas como el resto de mujeres. Sueñan con maridos y dinero. Yo sueño con estar al mando de una compañía y grandes armas”, parece llevar a cabo una declaración de intenciones en contra de la imagen de la femineidad propagada por los medios de comunicación de masas (revistas femeninas, televisión, magazines ilustrados) y la publicidad en la década de los cincuenta. Una mujer descrita exclusivamente en términos de esposa o madre (“maridos”) o consumidora (el “dinero” que permite comprar los electrodomésticos, los vestidos o los productos de belleza que aparecen en los anuncios). Joan es, al contrario, la representación en clave medieval de una chica “moderna” que ocupa espacios masculinos, habla de tú a tú a reyes y cardenales y quiere estar “al mando”. Como afirma Handyside, el final de Joan, quien prefiere ir a la hoguera que ser condenada a cadena perpetua, reafirma este rechazo a un tipo de feminidad pasiva: “For Dreyer’s Joan, go to the stake is a guarantee of her authenticity and purity as martyr and saint; but for Preminger’s Joan, it is a denial of gender norms. To be condemned to life imprisonment would be condemnes to a life of

feminine passivity...Joan dies because she could not bear to be separated from her way of life, a way of life that embraces movement, mobility and physicality. Preminger's Joan not only subverts normative representations of femininity; she will go to the stake to defend her choice to live actively"¹⁷³.

En este caso, la modernidad, movilidad y transgresión vienen de la mano de la juventud. Una juventud que es vista como idealista e insolente, en conflicto permanente con el mundo adulto, mostrado como cínico y desencantado. Numerosas secuencias presentan este choque entre idealismo y cinismo, o inocencia y experiencia. Cuando tras la coronación – que ha sido posible por su gran victoria sobre los ingleses en Orléans - Joan se entristece ante el desprecio del Rey y el Arzobispo hacia ella y pregunta a Jack, candorosamente, “¿Por qué todos me odian?”, éste le replica: “¿De verdad creías que te iban a querer después de haber puesto en evidencia cómo son en realidad?”. De forma más reveladora, hay que recordar el encuentro anteriormente comentado entre Joan y Warwick, el conde inglés que la capturó y mandó ejecutarla; a la fría excusa de éste afirmando que su muerte “fue un asunto político, nada personal”, ella responde, apasionada, que fue “voluntad del Señor”. El gesto irónico de Warwick ante esta profesión de fe adelanta su respuesta: “Ah, sí... yo prefiero definirlo como una necesidad histórica”. Las ingeniosas réplicas son prototípicos ejemplos de la ironía de Shaw y de su afilada visión acerca de la sociedad, el poder y la religión, como cuando el propio arzobispo afirma que “los milagros son fenómenos que crean fe, ese es su

¹⁷³ HANDYSIDE, F., op. cit., págs. 170-171.

objetivo; sorprenden a los que los ven y son fáciles para los que los ejecutan”. Como ya hemos comentado, la mirada del dramaturgo y del propio Preminger hacia la figura de Joan no está exenta de ambigüedad y contradicción, y el filme está repleto de ejemplos en los que, al mismo tiempo que aparenta dar la razón a la joven mártir, se la muestra también como una “molestia intolerable” cuyas razones para actuar no están del todo claras. En la secuencia que sigue a la de la coronación Preminger dispone al ya rey, rodeado de nobles y de representantes del poder eclesiástico, en el patio de palacio dedicado a labores ociosas como la jardinería o a juegos infantiles como la rayuela. La llegada a esa suerte de patio de recreo de Joan/Seberg, que insta al rey a seguir avanzando en la lucha con los ingleses, es presentada como una molesta voz de la conciencia a la que es necesario acallar; de nuevo, los roles parecen invertirse: la juventud de Joan es, paradójicamente, la portadora de una visión responsable y comprometida con la situación histórica del país – una voz “madura” -, mientras que la actitud de los adultos que la rodean es de una infantilidad carente de toda conciencia o compromiso. La secuencia, filmada en las habituales tomas largas distanciadas de Preminger, finaliza con un indagatorio primer plano de ella; un plano de exploración de un rostro asaltado por una repentina melancolía tras ser abandonado por todos. Joan/Seberg afirma, con lágrimas en los ojos, que hará “de su soledad, una fortaleza”, una afirmación que parece prefigurar el final de Cécile en *Buenos días, tristeza* (“y aquí estoy, rodeada por un muro de recuerdos”) o la famosa declaración de Patricia (“no sé si estoy triste porque no soy libre, o si no soy libre porque estoy triste), y

que indica una vez más el juego de contradicciones sobre el que trabaja la imagen estelar de Seberg en esta primera época: no solo movilidad o juventud/estatismo o melancolía – una dualidad muy presente en la construcción de los personajes de la novela de adolescencia - sino también, como hemos visto antes, inocencia/seducción y naturalidad/artificialidad.

3. JEAN ES CÉCILE. BUENOS DÍAS TRISTEZA.

A pesar de que ya hemos hablado de características como movilidad, subversión o modernidad en relación al personaje de *Santa Juana*, y a pesar de que la actuación de Seberg en esta primera película ya apunta esa sensación de *inadecuación* y una incipiente autoconciencia, no será hasta su encarnación de Cécile, la joven heroína de *Buenos días, tristeza*, que la imagen estelar de Seberg no quede definitivamente enlazada al tipo subversivo de chica moderna que Godard explotará más tarde. En ello tuvo mucho que ver la escandalosa novela en la que Preminger basó su filme, *Buenos días tristeza*.

3.1. Cécile, una heroína saganiana

Buenos días, tristeza era la primera novela de una joven escritora francesa de solo 18 años, Françoise Sagan, un libro escueto escrito en un estilo directo y conciso que se había convertido en inmediato y sorprendente best-seller mundial en 1954. Solo en EEUU se habían vendido millones de ejemplares, confirmando la potencia de la nueva clase juvenil como fuerza de consumo. *Buenos días, tristeza* narra la historia de Cécile, una adolescente francesa que rememoraba el último verano pasado en la Riviera con su padre viudo, Raymond, un publicista rico, superficial, frívolo y mujeriego. La historia tenía un componente edípico evidente: Cécile y su padre conformaban un mundo propio, aislado del resto, en el que el “aquí y ahora”, la diversión y la frivolidad imperaban sobre los deberes del mundo adulto. Su reino privado se tambaleaba ante la llegada de

Anne, una vieja amiga de la madre de Cécile, que iniciaba una relación amorosa “seria” con Raymond y amenazaba con imponer reglas y obligaciones, quebrando la feliz y amoral entente creada entre hija y progenitor. Cécile se erigía entonces como una maquiavélica conspiradora que, utilizando engaños y mentiras, conseguía alejar a Anne de Raymond, con trágicas consecuencias; tras presenciar un encuentro clandestino entre Raymond y una antigua y joven amante, propiciado por Cécile, Anne huía en su descapotable a toda velocidad dejándose la vida en la curva de una de las peligrosas carreteras de la Riviera.

Tanto el estilo como el contenido de la novela de Sagan generó adhesiones así como odios extremos. Por un lado, presentaba una heroína juvenil con un comportamiento amoral (bebía, fumaba, hacía el amor despreocupadamente...), sin un rumbo ni meta fija y cuyas acciones no parecían comportarle remordimientos ni ningún tipo de enseñanza vital o de crecimiento personal. Sagan introducía en su libro algunos mitos de la cultura juvenil del momento, muy influenciada por EEUU, como ya hemos dicho: en *Buenos días, tristeza* hay descapotables surcando veloces las carreteras de la Riviera, fiestas hasta altas horas de la noche a ritmo de jazz, mucho *whisky*, tabaco, *angst* existencial y deseo de libertad. Por otro lado, su estilo fluido colocaba al lector (y, sobre todo, a las lectoras) directamente en el interior de la conciencia de una joven de 17 años que rememoraba acontecimientos de su vida con una visión distanciada y fría, sin un ápice de culpa; Cécile, como otros héroes y heroínas de la novela de adolescencia norteamericana (Frankie de *Frankie y la boda*, de McCullers, o Holden Caulfield de *El*

guardián entre el centeno de Salinger), ocupaba el centro narrativo del relato, convirtiéndose en el único punto de vista del mismo y, por tanto, erigiéndose en un nuevo ejemplo de los “narradores no fiables” que abundaban en la literatura moderna (como el protagonista de *The Good Soldier*, de Ford Maddox Ford, el Humbert Humbert de *Lolita*, y tantos otros). Con una característica propia: en este caso, como en el de McCullers, el relato se contaba desde el punto de vista de una joven adolescente. Un personaje habitualmente relegado a los márgenes de la narración por su edad y género, o lo que es lo mismo, por su doble condición de mujer y joven no-adulta.

Genevieve Sellier afirma que la novela de Sagan forma parte de una tendencia de la literatura francesa de los cincuenta que incluyó la obra de otras jóvenes autoras que narraban relatos similares, todos protagonizados por heroínas juveniles “that recount with an unprecedented freedom the love affairs and sexual adventures of their young heroines”¹⁷⁴. Algunas de las novelas que comenta son: *Les Remparts de Béguines* (1951), de Françoise Mallet-Joris, que narra la iniciación a la homosexualidad de una chica muy joven, o *Le Repos du guerrier*, de Christiane Rochefort (1958), que asocia el descubrimiento del placer físico de su heroína con una humillante dependencia sexual de la que es totalmente consciente. El hecho de que estas escandalosas obras vean la luz en una época de represión del cuerpo femenino, el cual, tras la guerra, se intenta confinar de nuevo al ámbito doméstico, evidencia las contradicciones ideológicas y sociales de esta etapa de modernización en Francia

¹⁷⁴ SELLIER, G., op. cit., pág. 14.

que predice los movimientos que surgirán a finales de los sesenta. Sellier coloca estas novelas en una tendencia cultural general de la que habla como la “emergencia de la mujer en la cultura de masas” y que tiene que ver con los hábitos de consumo popular de la generación de la “nueva ola” de la que hemos hablado en uno de los capítulos iniciales: “The New Wave brought together the emergence of a new generation and the era of the mass media. Nothing shows this more clearly than the success of the 1954 paperback novel *Bonjour tristesse* and the “B.B. phenomenon”, that resulted in the wake of the 1956 release of *Et Dieu créa la femme*. Several years later, the triumph of 45 rpm recordings of “yéyé” songs made female idols out of young singers like Sylvie Vartan or Françoise Hardy”¹⁷⁵.

Los medios de masas (películas, prensa popular, libros de bolsillo, discos, televisión...) generaron, por tanto, la emergencia de nuevas figuras femeninas cuya popularidad y cantidad no tenían precedente en la cultura francesa. Bardot, Sagan o Juliette Greco se convirtieron en estrellas populares, cuyos filmes, novelas y discos eran consumidos por las chicas pertenecientes a esa generación juvenil bautizada como la “nueva ola”; estas nuevas estrellas femeninas populares se caracterizaban, en su mayoría, por su mensaje transgresor en relación a la sexualidad y las relaciones de género. Como afirma Sellier: “These figures actualize a demand for liberty that scandalized the earlier generation, because it questioned the bourgeois morality that imposes on “well-brought-up” girls the

¹⁷⁵ SELLIER, G., op. cit., pág. 14.

qualities of reserve, docility and virginity until marriage”¹⁷⁶. Los mismos medios de masas que, a través de la publicidad y la revistas femeninas, imponían una visión de la femineidad basada en la domesticidad y la belleza, también habían dotado a las mujeres jóvenes de la nueva generación – deseosas de libertades pero aún constreñidas en sus ámbitos y espacios de acción – de nuevos ídolos y referentes morales. Como hablábamos en el caso de Bardot, las protagonistas y escritoras de estas novelas, así como estrellas de la canción como Juliette Greco, debían ser vistas para la mayor parte de las chicas francesas, más que como una realidad, como figuras aspiracionales de avance y libertad en una época mayoritariamente represiva – recordemos que, aunque las mujeres habían conseguido el voto después de la guerra, las cuestiones relacionadas con el control de su cuerpo y su sexualidad, como la legalización de la píldora o el aborto, se retrasaron hasta inicios de los 70-. Esto está presente en la imagen estelar de Bardot – con su doble naturaleza como objeto y sujeto de su propia sexualidad – pero también en estas novelas de adolescencia de las que hablábamos anteriormente: “these three novels...describe in a lucid and often raw manner the contradictions of sexual and amorous emancipation for ‘modern’ young women who are nevertheless strongly marked by ancestral mechanisms of domination. They also make clear, through heroines completely free of any feeling of guilt, the unbridgeable divide that separates the generations”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ SELLIER, G., op. cit., pág. 14.

¹⁷⁷ Ídem

Esa completa falta de cualquier sentimiento de culpa del personaje principal, así como esa “separación insalvable” entre generaciones, caracterizan a *Buenos días tristeza* y la enlazan con la novela de adolescencia. Como decíamos anteriormente, en contraste con el Bildungsroman tradicional, cuyo objetivo es siempre la evolución positiva y lineal del o la protagonista (su paso exitoso a la edad adulta, adquiriendo valiosos conocimientos durante el viaje), en la novela de adolescencia el trayecto no tiene por qué ser ascendente y evolutivo, sino oscilante o incluso circular. En muchas novelas de adolescencia, por tanto, la meta – el crecimiento, la “construcción” de una identidad adulta - no es alcanzada sino que es, incluso, a veces, conscientemente rechazada: “*Many adolescent protagonists fail even to gain the knowledge or undergo the change of character required in the initiation story with its much looser definition*”¹⁷⁸.

Al final de la novela de Sagan, Cécile ha vivido una experiencia traumática que le ha hecho conocer la tristeza, pero no parece haber aprendido demasiado de ella, rechazando, además, toda responsabilidad personal sobre lo sucedido:

“Paso rápido por ese período porque temo, si ahondo demasiado, revivir recuerdos que me abruman...Me noto tan cerca de lo que la gente llama remordimientos que me veo obligada a recurrir a gestos: encender un cigarrillo, poner un disco o telefonar a un amigo. Poco a poco, pienso en otra cosa”¹⁷⁹.

¹⁷⁸ WHITE, Barbara A., op. cit., pág. 13.

¹⁷⁹ SAGAN, Françoise, *Buenos días, tristeza*, Tusquets, Barcelona, 1997, pág. 234.

El rechazo al mundo adulto, característico de los personajes de la novela de adolescencia, se traduce en Cécile en un odio visceral dirigido a Anne, la madre subrogada, representante del orden que pretende acabar con el “idilio” entre la adolescente y su padre:

“Seguí cavilando a mi pesar: cavilando que Anne era funesta y peligrosa, y que había que apartarla de nuestro camino...Mi padre empezaba ya distanciarse de mí. Esa expresión apurada, huidiza, que le había visto en la mesa me obsesionaba, me torturaba. Recordaba con ganas de llorar nuestras antiguas complicidades, nuestras risas cuando regresábamos de madrugada en coche por las calles de París”¹⁸⁰.

Las maquinaciones de esta joven intrigante, representante de lo que en el siguiente apartado definiremos como *filles fatales*, no tienen motivaciones económicas o pasionales, sino que lo que pretenden es mantener el *status quo* de la niñez y la adolescencia, vivir en un eterno presente, en el gozoso “aquí y ahora”, sin responsabilidades adultas y sin que nada cambie:

“Nos reíamos, deslumbrados, perezosos, agradecidos. Teníamos el sol y el mar, la risa y el amor. ¿Volveríamos a vivirlos alguna vez como en aquel verano, con aquel esplendor, aquella intensidad...?”¹⁸¹.

Como veremos en el siguiente apartado, otra de las características de estas *filles fatales* modernas es la absoluta inconsciencia con la que llevan a cabo sus acciones; el desconocimiento y

¹⁸⁰ Op. cit., pág. 103-104.

¹⁸¹ Op. cit., pág. 188.

desapasionamiento con el que llevan a cabo sus intrigas, muchas veces motivadas por sensaciones pasajeras o por pura indolencia:

“Y así puse en marcha la comedia. A mi pesar, por indolencia y curiosidad. A ratos, preferiría haberlo hecho voluntariamente con odio y violencia. Para poder ser yo la culpable, y no la pereza, el sol o los besos de Cyril”¹⁸².

Esto las convierte en feminidades belicosas y, a la vez, tremendamente ambiguas, contradictorias e imprevisibles. *Filles fatales* de cuerpo adolescente – en un momento del libro su padre dice a Cécile: “¿Por qué eres tan desgarbada, mi amor? Pareces un gatito salvaje, me gustaría tener una hija guapa y rubia, un poco llenita, con ojos de porcelana”¹⁸³ - y mentes maquiavélicas, son las auténticas portadoras del relato, contradiciéndose en muchas ocasiones a sí mismas a lo largo del mismo. Esto es motivado por el “punto de vista limitado” con el que están escritas la mayor parte de estas novelas que, por un lado, permiten adentrarse en la conciencia adolescente y, por otro, enfrentan al lector a un narrador no fiable, que parece contar la historia desde una perspectiva totalmente autoconsciente, sabiendo que hay un lector al otro lado. Por ejemplo, Cécile es capaz de afirmar, tras hacer el amor por primera vez con su amante veraniego, Cyril: “le amaba más que a mí misma, habría dado la vida por él”, para, al final de la novela admitir: “nunca lo había querido. Lo había encontrado bueno y atractivo. Me

¹⁸² Op. cit., pág. 150.

¹⁸³ Op. cit., pág. 15.

había gustado el placer que me proporcionaba. Pero no lo necesitaba. Me marcharía”¹⁸⁴.

Estas afirmaciones contradictorias dotan a estos personajes femeninos, como Cécile, de una frialdad y un distanciamiento que las convierten en misterios insondables, personajes con los que es difícil cualquier empatía. A la vez, invocan una feminidad independiente, que se mueve al ritmo de sus propios deseos, de la que está ausente cualquier ideal romántico acerca del matrimonio o el amor:

“Ese concepto de las cosas me seducía: amores rápidos, violentos y pasajeros. A mi edad no seduce mucho la fidelidad”¹⁸⁵.

La contradicción y la frialdad están también presentes en los dos últimos párrafos de la novela, que invocan sentimientos tan contrarios como los de “felicidad” y “tristeza”. Tras la muerte de Anne, y tras un breve período de luto de un mes, Raymond y Cécile vuelven a su vida. Solo de vez en cuando algo similar a la tristeza – que no la culpabilidad o los remordimientos – sale a su paso:

“La vida volvió a ser como antes, como estaba previsto que volviera a ser. Cuando nos vemos, mi padre y yo nos reímos, hablamos de nuestras conquistas....Somos felices. El invierno toca a su fin, no alquilaremos la misma casa sino otra, cerca de JuanlesPins...Pero cuando estoy en la cama, al amanecer, sin más ruidos que el tráfico de París, a veces me traiciona la memoria: vuelve el verano con todos sus recuerdos. Entonces algo sube por

¹⁸⁴ Op. cit., pág. 256.

¹⁸⁵ Op. cit., pág. 18.

mi interior y lo recibo llamándolo por su nombre, con los ojos cerrados: Buenos días, tristeza.”¹⁸⁶.

Esta tristeza es equiparable a una angustia existencial, típica de la edad adolescente que, al inicio de la novela, Cécile describe como algo que “me envuelve como una seda, inquietante y duele, separándome de los demás”¹⁸⁷. Este anti-heroína moderna, móvil, y amoral, está rodeada de un *angst* vital que el tono libre y directo de Sagan asocia casi siempre con sensaciones físicas, como el calor del verano, la humedad asfixiante del Mediterráneo, el aburrimiento de la hora de la siesta, el desasosiego de los días que pasan, unos idénticos a los otros:

“Hacía mucho calor. Mi habitación estaba en penumbra, los postigos cerrados, pero aún así el aire era insoportablemente pesado y húmedo. Me quedé en la cama, la cabeza echada hacia atrás, los ojos fijos en el techo, moviéndome apenas para encontrar un trozo de sábana fresca. No dormía, ponía en el tocadiscos, instalado al pie de la cama, discos lentos, sin melodía, todo ritmo. Fumaba mucho, me encontraba decadente y eso me gustaba. Pero ese juego no bastaba para engañarme: me encontraba triste, desorientada”¹⁸⁸.

La melancolía, por tanto, está presente a lo largo de toda la novela – melancolía típica de una edad pasajera, en tránsito – y contrasta con la extrema movilidad del personaje, una de sus características principales. Como hablábamos anteriormente acerca de Joan, el

¹⁸⁶ Op. cit., pág. 263.

¹⁸⁷ Op. cit., pág. 4.

¹⁸⁸ Op. cit., pág. 123.

personaje de Cécile se caracteriza por la movilidad, la modernidad, la juventud y la subversión. Una movilidad que, como en este párrafo, está paradójica y contradictoriamente – también como en el caso de Joan - asociada al estatismo último, al de la muerte:

“Anne nos llevó en su coche, que me encantaba: era un descapotable americano que cuadraba más con sus imperativos publicitarios que con sus gustos. Con los míos sí que cuadraba aquel coche lleno de objetos brillantes, silencioso y distante, que se inclinaba en las curvas...Los tres delante, con los codos apretados, sometidos al mismo placer de la velocidad y del viento, acaso a una misma muerte”¹⁸⁹.

Esta pasión por los coches americanos es típico de Sagan y del estilo cercano al *pulp* de sus novelas, en las que incluye explícitos pasajes hablando de sexo, siempre desde el punto de vista del placer femenino. Sagan se convirtió tras la publicación de *Buenos días, tristeza* en una estrella mediática asociada al escándalo, el libertinaje, la velocidad y el peligro, sobre todo después de un grave accidente de coche que tuvo en 1954, justo en las carreteras de la Riviera. Sus entrevistas siempre proporcionaban frases epatantes que sus críticos aireaban para desprestigiarla, y *Buenos días, tristeza* está repleto de ellas:

“Sin compartir con mi padre esa aversión por la fealdad que nos llevaba con frecuencia a alternar con gente estúpida, yo experimentaba frente a las personas carentes de todo encanto físico

¹⁸⁹ Op. cit., pág. 196.

una especie de apuro, de vacío; esa resignación de algunos a no agradar se me antojaba una tara deshonrosa”¹⁹⁰.

“Comprendí que estaba más dotada para besar a un chico al sol que para estudiar una carrera”¹⁹¹.

Las afirmaciones escandalosas, el estilo directo, las referencias *pulp* y a los mitos juveniles y el modo franco en el que se instalaba en la conciencia de una amoral y frívola adolescente, le valieron muchas críticas desde la prensa cultural tradicional. Pero también la crítica radical mostró pronto hacia esta literatura femenina, que tenía a Sagan por bandera, un sentimiento profundo de desprecio debido a sus influencias populares y su modo desprejuiciado de situarse entre la alta cultura y la cultura de masas. Truffaut, uno de los adalides del cine como expresión artística, pronto comenzó a hablar de Sagan y lo que él llamaba *saganismo* – la perniciosa influencia de este tipo de literatura en ciertos filmes de la *nouvelle vague* - en estos términos: “The linear aspect of these New Wave films was found to coincide with a literary genre that greatly annoys high-minded critics and the educated public as well, a genre that we could call “Saganism”: sports car, bottle of scotch, short-lived loves, etc. The intentional lightness of these films looks like frivolity, sometimes rightly, sometimes wrongly. Where it becomes confusing is that the qualities of the new cinema: grace, lightness,

¹⁹⁰ Op. cit., pág. 10.

¹⁹¹ Op. cit., pág. 149.

reserve, elegance, rapidity, lead in the same direction as its faults: frivolity, lack of awareness, naiveté”¹⁹².

A pesar del desprecio de los críticos de la alta cultura y del temor de los críticos radicales a que los filmes que ellos amparaban fueran comparados con esa literatura “frívola”, lo cierto es que Sagan y las demás autoras de su generación, del mismo modo que Brigitte Bardot o Juliette Greco, se convirtieron en estrellas mediáticas e iconos de una nueva feminidad, joven, desprejuiciada, moderna, móvil e independiente. La propia Jean Seberg habla en varias entrevistas, antes y después del rodaje de *Buenos días, tristeza*, de la admiración hacia Sagan, defendiendo además el personaje de Cécile no como una “amoral sin conciencia” sino una “chica moderna”. En la entrevista con Mike Wallace de la que hemos hablado anteriormente, el presentador y Seberg tienen el siguiente intercambio de diálogo:

MW: *Bonjour tristesse* is a story about an amoral schoolgirl who drinks too much, sleeps too little and probably knows too much about life for a 17-year-old'. Director Otto Preminger told us this. He said this girl is characteristic of the wishful thinking of many young people of our generation. What you think about that commentary upon your generation?

JS: I don't think is the winking at immorality, or possibly a little bit, or the drinking so much or possibly having the love affair, which is what makes her characteristic of wishful

¹⁹² SELLIER, G., op. cit., pág. 20-21.

thinking. I think it's because *this girl is first of all what we would consider a modern girl. But mainly because everything that she experiences in the book, young girls go through.* There's always a always a period when a girl admires an older woman who is very chic and dresses beautifully, such is Anne in *Bonjour Tristesse*. There's a period when every young girl has a crush on her father. And I think girls go through periods of jealousy, in which they want terribly to protect the things they have and they love and if a girl is going to lose the only thing she loves, which is her father, she's going to fight for it and I think that's admirable.

MW: Would you act as Cécile does?

JS: Not now, because I'm two years older than her, but if you would have asked me when I was 17 and I'd have been brave, I'd have answered yes; or at least I'd have told you that I dreamed with acting as Cécile does.

Esta es una entrevista que, como hemos dicho anteriormente, Jean Seberg realiza tras el rodaje de *Buenos días, tristeza*, justo antes de su estreno. Ya ha pasado el calvario de las críticas que siguieron al estreno de *Santa Juana* y se muestra más segura, capaz de rebatir los argumentos del entrevistador y dar su propia opinión. Sus respuestas asocian su imagen estelar, una vez más, con el personaje que había interpretado – como ya había sucedido en *Santa Juana* – pero esta vez las características que marcarían su personalidad estelar en los siguientes años (modernidad, transgresión, movilidad,

juventud) son más evidentes que nunca. Con sus declaraciones sobre Cécile como una “chica moderna” se está instalando, ella misma, en esa categoría. Y con su afirmación acerca de la “valentía” de Cécile, está emitiendo un retrato subversivo de sí misma como una joven independiente, experimentada y desprejuiciada. Es interesante también cómo integra la experiencia del personaje saganiano en la experiencia vital de toda una generación. Con su “*everything that she experiences in the book, young girls go through*” convierte a Sagan, a través de Cécile, en una suerte de “voz” privilegiada de las chicas de una edad determinada, en un momento histórico concreto.

Otras declaraciones a prensa y artículos en las revistas de fans de esta época corroboran esta asociación de la imagen estelar de Seberg con las chicas modernas francesas que estaban escandalizando a medio mundo con su estilo de vida. El artículo de Modern Screen titulado *I live in a dream*, mencionado anteriormente, está escrito con un estilo de novela romántica, poniéndose supuestamente en la mente de la protagonista. Algunos de los pasajes subrayan la asociación de Seberg, a través de Cécile, con Greco o Sagan:

“She thought, ‘it must be exciting to be a femme fatale like Juliette Greco, for instance’ – Juliette sings the main theme of *Bonjour tristesse* and her personal life is always making romantic headlines. ‘I am sad’, La Greco had said when Jean had met her in Paris, ‘when men fall in love with me. Because with me, love does not last. Two years, perhaps, at the very most. Then I must hurt

them and I do not wish to hurt them so I tell them, in the beginning ‘Please do not love me’ but always refuse to listen.”

“Françoise Sagan – who wrote *Bonjour tristesse* when she was just the age Jean is now, 18 – stopped to say hello to Jean, then wandered on to her own table followed by her admirers. Going her own way, tolerating her admirers, liking no one, really, not caring what anyone thought so long as their thoughts did not intrude on her freedom. ‘No wonder the French teenagers selected her to be their idol’ Jean sighed. ‘I think she’s wonderful too. She’s not at all the way people say she is – wild and unconventional and all. In fact she is just the way I’d like to be’¹⁹³.

Es difícil no ver en esta inclusión en el reportaje de Greco y Sagan – las dos populares estrellas francesas que colaboran o son el germen del filme – una directa estrategia promocional del equipo de Preminger. Del mismo modo que lo es la incidencia en los aspectos más escandalosos de su personalidad – multitud de amantes, alergia al compromiso, desinterés por todo y todos...- y su modo de relacionarlo con la imagen estelar de Seberg, que aparece como alguien que “aspira” a ser como ellas. Sin embargo, como afirma Rivette en la crítica de *Buenos días, tristeza*, titulada, justamente *Saint Cécile*, Joan era ya Cécile; Seberg, en *Santa Juana*, había iniciado ya la construcción de una imagen estelar potencial cuyas características coincidían con algunos de los aspectos más transgresores de estos iconos juveniles franceses, la versión femenina de los *rebeldes* americanos. Esto iba a potenciarse

¹⁹³ *I live in a dream*, artículo de Modern Screen, marzo de 1958, págs. 64-65.

muchísimo tras su interpretación de Cécile en *Buenos días, tristeza*. El otro factor que marca su imagen estelar en esta época, el de su *americanidad* – que nunca perdió, aunque interpretara, como decíamos, a sendos iconos de la cultura francesa – será estudiado y analizado en el capítulo dedicado a su etapa francesa, porque será a partir de su personaje de Patricia Franchini que esta característica es resaltada y explotada.

Preminger afirmaba en una entrevista a la televisión francesa que le había interesado el libro de Sagan “porque hablaba a la juventud de sus problemas y sus deseos desde una perspectiva juvenil, desde el punto de vista de alguien de su edad”¹⁹⁴. Teniendo en cuenta el pasado inmediato como productor independiente y su interés por temas escandalosos que pudieran reportarle una gran dosis de publicidad gratuita – la drogadicción, el sexo fuera del matrimonio, la virginidad -, es más que probable que otro de los elementos que le decidieron a pagar una gran suma de dinero por los derechos de la novela de Sagan fuera su contenido amoral y su forma franca de abordar la sexualidad adolescente. A pesar de ello, Preminger es mucho menos explícito que el libro en su retrato de la iniciación sexual de su protagonista y, de forma bastante radical para la época, respeta a Cécile/Seberg como única enunciatrice del relato. Cécile no solo se convierte en el personaje principal del film sino que narra lo sucedido un año atrás con una voz en off enigmática similar al

¹⁹⁴ Entrevista realizada a Otto Preminger durante el rodaje de *Buenos días, tristeza*. Disponible online en la web del INA: <http://www.ina.fr/video/I12103896/otto-preminger-a-propos-de-bonjour-tristesse-video.html>

“*punto de vista limitado*¹⁹⁵” tan utilizado en la novela de adolescencia y que es vital en la estructura y estilo de la obra saganiana. Cécile, la joven protagonista surgida de la imaginación de una escritora francesa de 18 años, encajará a la perfección, de forma totalmente inesperada, en el catálogo de enigmáticas heroínas “sonámbulas” que pueblan la filmografía del cineasta vienés.

3.2. Antes de Cécile: Diane Tremayne

O, tal vez, tal conexión no es tan inesperada ni casual. Según recoge Losilla, la novela de Sagan podría haber estado influida por *Cara de ángel*, el último filme rodado por Preminger dentro del sistema de estudios, cerrando así un círculo que acabaría de enlazar las dos películas: “Se puede recordar que el Truffaut crítico de Cahiers sugirió que la Sagan, de algún modo, se había basado en *Cara de ángel* para su novela (publicada en 1954), de la que a su vez Preminger extraerá la película citada tres años más tarde: existirá, pues, un recorrido Preminger-Sagan-Preminger”¹⁹⁶.

Lo cierto es que la Cécile de *Buenos días, tristeza* guarda grandes semejanzas con la Diane Tremayne de *Cara de ángel*, como explicaremos a continuación. Ambas son definidas por John Orr en su artículo *Out of noir: Seberg-Preminger-Godard-Garrel* como sendas *filles fatales*, un arquetipo encabalgado entre géneros (noir-

¹⁹⁵ Esta técnica del punto de vista limitado convierte al adolescente en “centro de conciencia” del relato, alejándose de la narración omnisciente y objetiva y centrándose en los procesos psicológicos de los personajes.

¹⁹⁶ LOSILLA, Carlos, op. cit., pág. 145.

melodrama) y décadas (la *femme fatale* de los cuarenta - la *gamine* de los cincuenta) que promoverá una inusual continuidad entre el clasicismo y la modernidad. Seberg será imprescindible en este enlace: “One great and immediate legacy of noir lay in the French connection of the *nouvelle vague* and its more daring director, Jean-Luc Godard...Seberg is a crucial figure in the transition from classical to modernist narration, from noir into post-noir...”¹⁹⁷. La Cécile de Seberg, cuya predecesora más inmediata es la *fille fatale* Diane Tremayne, heroína apática de ese perverso *noir* tardío de Preminger que es *Cara de ángel*, es el eslabón perdido, la pieza necesaria que permite conectar el primer filme de Godard, *Al final de la escapada*, con el cine negro americano. Es Cécile/Seberg, del mismo modo, la que actúa como figura transicional entre el arquetipo codificado de la *femme fatale* premingeriana y la radical representación godardiana de Patricia Franchini (de nuevo Seberg) como una chica *real* y moderna, aunque igual de incomprensible, misteriosa y peligrosa para el personaje masculino, alter ego del cineasta. Las herederas naturales de Patricia serán, cerrando definitivamente la genealogía, las *filles fatales* que pueblan los filmes de la *nouvelle vague*.

Será en un lugar intermedio (*in-between*, como corresponde a su situación social, entre la adolescencia y el mundo adulto), entre las “brechas” del codificado mundo del melodrama (en el que se podrían inscribir la mayor parte de los “youth films” de los que hablábamos en el primer capítulo) y el impredecible y turbulento

¹⁹⁷ ORR, J., op.cit., *Out of noir: Seberg-Preminger-Godard-Garrel*, Studies in French Cinema, volume 7, n° 1, 2007, pág. 43.

universo del cine negro donde podemos situar este arquetipo de la *fille fatale*. Como su predecesora más directa, la *femme fatale* del cine clásico, la *fille fatale* es una feminidad “amenazadora” ya que se encuentra situada fuera de los espacios reservados tradicionalmente a la mujer en una sociedad patriarcal: hogar paterno, matrimonio, familia. Si el cine negro presenta, a través del arquetipo de la *femme fatale*, a una mujer adulta, independiente, ambiciosa y sexualmente activa, libre de las ataduras del matrimonio (o deseándose librarse de ellas) y la maternidad¹⁹⁸, las *filles fatales* de Preminger y, más tarde, su versión moderna en el cine *post-noir* de Godard, son tan enigmáticas, ambiguas y “peligrosas” para el personaje masculino como sus predecesoras pero enclavadas en la etapa juvenil, sin los atributos físicos de la *femme fatale* (pelo largo y ondulado, sugerentes vestidos, cigarrillo humeante en la mano...), de personalidad anómica y carentes de unas motivaciones claras. Godard, amante del cine negro norteamericano, admirador de Otto Preminger, Fritz Lang y Nicholas Ray entre otros, lleva a cabo al inicio de su filmografía una serie de películas a las que Orr aplica la etiqueta de *post-noir* y que, narrativamente, están caracterizadas por una lacónica trama que recuerda, vagamente, a algunas de las características de los argumentos del cine negro: pistolas, asesinatos, coches en fuga y algún robo salpican el deambulatorio itinerario de los protagonistas

¹⁹⁸ Como apunta Sylvia Harvey, la *femme fatale* reniega de todo ideal del amor romántico ya que lo considera un paso previo al matrimonio: “*And if successful romantic love leads inevitable in the direction of the stable institution of marriage, the point about film noir, by contrast, is that it is structured around the destruction or absence of the romantic love and the family*”. HARVEY, Sylvia, *Woman's place: The absent family of film noir*, en KAPLAN, E. Ann (ed.): *Women in Film Noir*, BFI, Londres, 1978, pág. 37.

de *Al final de la escapada*, *Banda aparte* o *Pierrot el loco*, así como la presencia de esa *fille fatale*, amante traidora que provocara, directa o indirectamente, la desaparición del protagonista masculino. Godard, como veremos, aplica las características del arquetipo (ambigüedad, enigma, traición) a su propio discurso sobre los desencuentros sentimentales entre hombres y mujeres.

Jean Simmons y Jean Seberg son, respectivamente, Diane Tremayne y Cécile, y aunque sea pura coincidencia, los nombres de las actrices que las encarnan son solo una más de las similitudes que comparten y que llevaron a Rivette a afirmar que Jean Simmons en *Cara de ángel* era ya Jean Seberg en *Buenos días, tristeza*¹⁹⁹. Diane y Cécile presentan la ambigüedad y opacidad típicas de los personajes femeninos premingerianos: desde Linda Darnell en *¿Ángel o Diablo?* (1945), hasta Lee Remick en *Anatomía de un asesinato* (1959), pasando por Kim Novak en *El hombre del brazo de oro* (1955) y, por supuesto, Gene Tierney en *Laura* (1944), las mujeres de las películas de Preminger son, en su mayoría, seres misteriosos de rostros impenetrables y motivaciones opacas. Como afirma Haskell refiriéndose al personaje de Jean Simmons en *Cara de ángel*: “at the moment when Simmons stares mysteriously, blankly at nothing (or into her own inner space), she is iconographic sister to Tierney (*Laura*)...and Seberg (*Bonjour Tristesse*)...all of whom suggest, with their fixed, enigmatic gazes, framed portraits no less impenetrable than the actual portrait of Laura”²⁰⁰. El elemento diferenciador de Simmons pero, sobre todo, Seberg con

¹⁹⁹ LOSILLA, Carlos, op. cit., pág. 157.

²⁰⁰ HASKELL, Molly, op.cit., pág. 238.

respecto a Linda Darnell o Gene Tierney, es que este rostro enigmático viene asociado a una feminidad juvenil cuyos gestos y modo de actuar denotan que no ha alcanzado aún, del todo, la edad adulta. Es esta unión, en apariencia contradictoria, de un estadio adolescente de desarrollo con una frialdad capaz de causar la muerte y el caos a su alrededor lo que hace que sea muy adecuado la definición de ambas como *filles fatales*.

Cara de ángel (1953) es un atípico *noir* con elementos evidentes de melodrama gótico cuyos neuróticos personajes arrastran un amplio catálogo de taras psicosexuales. El filme es, tal vez, uno de los más oscuros, pesimistas y amorales de la filmografía de Preminger: protegido por las convenciones iconográficas y narrativas del cine negro, el cineasta vienés narra “a story of psychopathic behavior in a wealthy family”²⁰¹ que le permite dar rienda suelta a su visión de un mundo depravado y sin esperanza. No es extraño que, como veremos a continuación, los críticos norteamericanos recibieran el filme con hostilidad, incómodos con una amoralidad que ellos consideraban anti-Americana y lo que ellos percibían, correctamente, como una mirada absolutamente perversa sobre la familia, el amor y la ley.

El filme se inicia con la llegada de una ambulancia a una mansión imponente situada en lo alto de una de las colinas de Beverly Hills. La conduce Frank Jessup, un antiguo piloto de carreras con un pasado traumático – fue combatiente en la 2ª Guerra Mundial y eso le ha dejado secuelas imborrables – que interpreta, con su

²⁰¹ HIRSCH, F., op. cit., pág 189.

indolencia y descreimiento característicos, un fantástico Robert Michum. A su llegada, Jessup atiende a la señora de la casa, Catherine Tremayne, una mujer rica y dominante casada en segundas nupcias con el escritor Charles Tremayne, un hombre apocado que ha sido incapaz de escribir una sola línea desde su matrimonio con Catherine. Ésta ha sido víctima de una intoxicación causada por la acumulación de humo de su coche en el garaje en un “accidente” que parece sospechosamente provocado. En un dispositivo característico de cine negro, Jessup es atraído – como Ulises por el canto de las Sirenas – por una melodía suave de piano; al llegar al salón de donde parte la música es hipnotizado inmediatamente por el rostro angelical y hermoso, de expresión vacía y mirada perdida, de Diane Tremayne, la hija del primer matrimonio de Charles (fig. 38).

A partir de aquí, se desencadena una trama típica de cine negro - Diane seducirá a Frank para que le ayude a acabar con su madrastra, con trágicas consecuencias - que, sin embargo, presenta ciertas variaciones con respecto al canon clásico. La más interesante es la construcción y evolución del personaje de Diane, interpretada por Jean Simmons, una *femme fatale* inusual como ahora mismo desarrollaremos. Pero tampoco el ambiente y la localización parecen típicas del *noir* tradicional: la mansión en la colina, con su atmósfera claustrofóbica y mortuoria, así como la tupida red de secretos familiares, relaciones incestuosas y neurosis psicosexuales que se ocultan tras sus paredes parecen más características del melodrama gótico que del cine negro.

Molly Haskell define la cualidad intermedia de Diane Tremayne del siguiente modo: “a transitional figure between the forties and the fifties...Jean Simmons seemed to combine the predatory strength of the forties’ sorceress with the ingenuous gamine quality of the fifties’ virgin”²⁰². Si, como afirma Núria Bou, la femme fatale es la “figuración moderna de la imaginación seductora y nefasta de Pandora”, Diane, desde el mismo inicio del film, se presenta como una figura pandórica²⁰³, capaz de atraer las mayores desgracias sobre los hombres. Solo hay que atender al modo en que atrae por primera vez a Frank Jessup hacia ella: tal y como hemos explicado anteriormente, y como una figuración moderna del canto de la Sirena²⁰⁴, parece llamarlo a través de las notas de un piano con las que teje una melodía hipnótica que aparecerá como *leitmotiv* fúnebre a lo largo del film. Sin embargo, no pasa mucho tiempo hasta que surgen los primeros indicios de que, a pesar de sus elegantes vestidos, su pelo largo y su coche deportivo, nos encontramos ante una feminidad adolescente, alejada de la habitual representación de las femme fatales como mujeres experimentadas. Cuando Frank y Diane se encuentran, por primera vez, en el bar de al lado del hospital, y él le quiere invitar a una copa, Diane le dice que no bebe ni fuma. Ante esta respuesta, Frank le pregunta: “¿Pero

²⁰² HASKELL, M., op.cit., pág. 237.

²⁰³ BOU, Núria, *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*, Icaria, Barcelona, 2006, pág. 20: “Pandora es sensual y peligrosa, inteligente y embustera, arquetipo de la feminidad dual, ambigua y temeraria que seduce y destruye a los hombres”.

²⁰⁴ Como recoge Bou, en palabras de Pilar Pedraza: “Los cantos de las Sirenas están cargados de sentidos funestos, de invitaciones tanáticas, de acentos tumbales, y son, como el de la Esfinge, engaños, anzuelos mágicos que tiende la muerte a los hombres a través de un atractivo monstruo de rostro virginal y corva garra” BOU, N., op.cit., pág. 28.

cuántos años tienes?”. Aunque, si hay algún elemento narrativo que nos indica con claridad la ambigüedad de Diane como *femme fatale* y su inclusión en la categoría de las *filles fatales*, este es la relación con su padre. A nadie le muestra la pasión amorosa que demuestra por él: su modo cómplice de hablar, las partidas de ajedrez que comparten al anochecer o el amor con el que le deja preparado el vaso de leche antes de acostarse son símbolos de una relación paternofilial en la que subyace un conflicto edípico no resuelto que es el motor de la trama, como lo será en *Buenos días, tristeza*.

Diane es una *femme fatale*, por tanto, bastante diferente a lo habitual. No comparte con sus predecesoras características básicas como su ambición por el dinero o su poder sexual, icónicamente localizado en sus provocadores vestidos, sus largas piernas o el humo que emana de sus cigarrillos. Diane no cuenta con ninguna de estas armas, “al contrario que otros casos conocidos de *femme fatale* no exhibe una exuberante sexualidad”²⁰⁵, tan solo un rostro inocente tras el que se ocultan opacas motivaciones. Un rostro que será la clave última del film, el enigma impenetrable que destruirá a todo aquel que intente descifrarlo; como dice Frank en un momento del film: “*Me gustaría saber qué se esconde tras esa cara bonita*”.

Como se evidenciará de forma más clara con Cécile, uno de los puntos de subversión de estas ambiguas figuras y la razón última por la que causan a su alrededor el caos y la muerte es, precisamente, la resistencia a entrar a la edad adulta, la insolente

²⁰⁵ COLMENERO, Ismael: *Cara de ángel, caída en claroscuro*, en *Otto Premigner*, Cuadernos de la Filmoteca Canaria, pág. 18

negación a “*ser expulsada al mundo real*” y convertirse en mujer. Diane, efectivamente, no desea abandonar el mundo de la infancia ni desea que nada cambie; vive aislada y a salvo, en su mansión en lo alto de la colina, un mundo personal y especial²⁰⁶, diferente del mundo real: “The flatlands are sites of normality but compared to the mansion on the hill, somehow banal. The tension is such that viewers yearn to return to the estate in the canyon, to the enigmatic gaze of Diane...”²⁰⁷. Por ello, su relación con otros hombres, incapaces de ocupar el lugar de objeto amoroso que ocupa el progenitor, es meramente utilitaria: Diane utiliza a Frank²⁰⁸ para conseguir lo que quiere, esto es, que nada cambie, recuperar el amor exclusivo del padre y mantenerse a salvo en el seguro mundo de la infancia. Para ello debe eliminar el elemento que perturba el comfortable mundo en el que se había instalado: la madre o madre subrogada, esto es, Catherine, auténtica competidora y pieza clave en el perverso triángulo amoroso que presenta el film: el de Diane

²⁰⁶ Como sucede en los melodramas góticos de la década de los cuarenta (*Secreto tras la puerta* –Fritz Lang, 1948-, *Rebeca* – Alfred Hitchcock, 1940-), la mansión Tremayne, con sus arcadas, sus escalinatas y su lóbrega iluminación se convierte en espacio de lo *Unheimlich* (*Uncanny*, en inglés), un espacio de imaginaria tanática, relacionado con una feminidad asentada en el régimen nocturno de lo imaginario. No en vano, cuando Frank decide abandonar a Diane, le dice: “*No me sienta bien la altura, mi corazón se acelera en esta casa.*”

²⁰⁷ ORR, John: *Otto Preminger and the end of classical cinema* en “Senses of cinema”

²⁰⁸ Diane utiliza a Frank durante la primera parte del film expresando hacia él un sentimiento amoroso que, desde el inicio, sabemos que es falso. No será hasta la muerte del padre que Diane muestre un rasgo, más o menos “auténtico” de amor, o al menos de necesidad hacia Frank, que se alza entonces como auténtico padre subrogado (no en vano es bastante mayor que ella). Preminger enlaza lo que representan ambas masculinidades para Diane en una secuencia magistral en la que Diane deambula por los espacios vacíos en los que habitaba el padre para después entrar en la habitación de Frank y acariciar los objetos que ha dejado: el sentimiento de pérdida es así traspasado del Padre fallecido al sustituto que quiere abandonarla, Frank.

con su padre y la nueva esposa (y por tanto, madrastra de la chica) de éste. Como veremos en el caso de Cécile, tampoco en Diane hay ni rastro de sentimiento amoroso (diferente al que siente hacia su padre) o pulsión sexual: “there is a hint of insanity here, a consciencelessness that suggests frigidity: a deep freeze of the senses, particularly of sexuality.”²⁰⁹ Su apática aceptación del amor masculino y su anomia y desinterés por el sexo es una evidencia más de su negación a entrar en el mundo adulto, un mundo relacionado con el orden patriarcal en el que las mujeres juegan unos papeles definidos de antemano como madres y/o esposas. Como afirma Haskell, esta actitud contiene un elemento de subversión que las relaciona con las heroínas modernas: “Obliged to maintain a romantic image of themselves, they contract under the strain or take on that anomia that we know from the mad-housewife heroines of contemporary women’s films”.²¹⁰

Estas *filles fatales* actúan como niñas que desconocen las consecuencias de sus actos y a las que incluso la propia idea de la muerte les es ajena. A diferencia de las *femmes fatales* convencionales, cuyos actos se dirigen hacia una meta que conocen de antemano, estas jóvenes, con sus maquinaciones, causan el caos de un modo si no inconsciente, sí sin medir las consecuencias reales de las mismas. Diane y Cécile, ambas huérfanas de madre, ambas unidas a su padre con una relación que va más allá de la mera relación paterno-filial son “*spider girls*”, siguiendo la nomenclatura

²⁰⁹ HASKELL, M., op. cit, pág. 238.

²¹⁰ HASKELL, M., op. cit, pág. 238. *From reverence to rape* fue escrito en 1974, por lo que las “amas de casa locas” de las que habla serán las protagonistas de algunos films feministas de los 70 como *Diary of a Housewife*, de Frank Perry.

americana (*spider women*) para las mujeres fatales, que tejen su trampa y maquinan en contra de esas madres subrogadas sin, como veremos, calcular las consecuencias reales de sus acciones. Diane, al provocar el accidente de coche que eliminará a la madrastra, hará desaparecer también a su amado padre: manipula el cambio de marchas, provocando que el coche dé marcha atrás y se precipite al vacío, no solo con Catherine sino, de forma inesperada, también con su padre en el interior. En una de las pocas escenas en las que parece hablar sinceramente, dejando al lado la máscara que cubre esa “cara bonita”, reconoce que no era consciente de lo que la muerte significaba: “*Recuerdo que aprendí a fingir y empecé a jugar a un juego que empezaba: “Si Catherine estuviese muerta...” Muerte sólo era una palabra, nunca supe lo que significaba hasta que ví sus cadáveres, destrozados.*” En un plano medio, con la mirada perdida más allá del encuadre, como recordando, expresa el deseo de que “*Ojalá estuvieran vivos, los dos.*” ¿Es esto un signo de arrepentimiento? Probablemente no. Seguramente su deseo era que Catherine desapareciera, que se desvaneciera sin dejar rastro ni ese sentimiento de pérdida y soledad que la acompaña a partir de entonces y que se expresa perfectamente en la secuencia posterior, una secuencia plenamente inscrita en el terreno del melodrama.

Diane acaba de despedir a los criados, ha sido absuelta del doble asesinato de su padre y su madrastra y ha sido abandonada por Frank, con el que se ha casado por interés mutuo, para evitar testificar el uno contra el otro en el juicio. Mientras suena la melodía que Diane ha tocado repetidamente en varias escenas del film y que actúa como *leitmotiv* fúnebre, la joven deambula entre

las estancias de la mansión vacía y solitaria, repleta de recuerdos y objetos que actúan como fetiches del ser amado y ausente. Entra en la habitación de Catherine, en la habitación y estudio de su padre, acaricia el sillón en el que él se sentaba junto al fuego, mira el ajedrez y, de forma harto simbólica, aprieta entre sus manos el rey blanco. Sale de la casa y se dirige a la estancia de Frank encima del garaje. Entra en el cuarto, mira a su alrededor y acaricia una camisa que él ha dejado. Después aprieta contra sí una de sus chaquetas, se la pone y se queda absorta en sus pensamientos, acurrucada en un sillón, hasta que la luz del amanecer entra por la ventana. Esta es una secuencia suntuosa y operística, maravillosamente planificada por Preminger, que deja patente la ambigüedad de esta *fille fatale*, que ha sido capaz de maquinarse, mentir y matar, pero que, tras ver cumplidos sus deseos, se convierte en una desamparada y solitaria niña que acaba acurrucada y tapada por la chaqueta de esa figura paterna que es Frank en un gesto infantil que transmite una indefensión y una fragilidad absoluta (fig. 39). Un momento que, como afirma Hirsch, es lo más parecido a una escena de amor que este áspero filme es capaz de ofrecer.

Esta escena, así como la que sigue, la última del filme, enlaza de forma evidente al personaje femenino de *Cara de ángel* con las características primordiales del resto de heroínas premingerianas: personajes cuya opacidad psicológica y rostro impenetrable les

condena a la soledad y al vacío²¹¹. En el caso de Diane, esa “condena a la soledad” llegará tras la desaparición irrevocable del ser amado, su padre, y su subrogado, Frank, que va a abandonarla, lo que desencadena esa melancolía que la conduce a deambular, como una *revenant* – o una sonámbula, una más de las que pueblan la filmografía premingeriana-, por la casa desierta: “(Jean) Simmons no está muerta, como Laura, aunque lo parezca: la impenetrabilidad de su mirada promete insondables abismos interiores”²¹².

A pesar de las variaciones que presenta en relación al arquetipo, el final de Diane será, como el de la mayoría de las *femmes fatales*, la muerte; pero Preminger y sus escritores guardan aún un oscuro as en la manga. En la última escena, Frank vuelve a la mansión para recoger sus cosas y encuentra a Diane, quién ha pasado la noche acurrucada bajo su chaqueta en un gesto que, como afirmábamos anteriormente, parecía un atisbo de sentimiento amoroso. Mientras Mitchum hace la maleta, Simmons fantasea, con su hermoso y juvenil rostro iluminado por la emoción, sobre su improbable luna de miel en México (en una ensoñación que tiene mucho que ver con la asociación al régimen nocturno, lunar, de esta figura pandórica: “*México es maravilloso, la ciudad de México, Acapulco, la terraza del Casablanca, bailar bajo las estrellas...El aire es muy cálido y*

²¹¹ “Les héroïnes premingériennes paient très cher le lourd secret qu’elles partagent avec leur réalisateur. Aux hommes qui les menacent et les adorent, elles offrent le visage de leur absence “habitée”...Elles emportent, derrière leurs regards fixes, leurs yeux avises ou clos, *ce secret qui les condamne à la solitude, à l’isolement*”. BOURGEOIS, Nathalie, *Visages d’ange*, en LEGRAND, G., LOURCELLES, J., MARDORE, M., op. cit.

²¹² LOSILLA, C., op.cit., pág. 153

todo parece embrujarte mientras la orquesta toca – no podía ser de otro modo – *Claro de Luna*”). Cuando Frank le confirma que la está abandonando para siempre, Diane simplemente le pide que le deje llevarle en coche a la estación. Una vez que ambos están sentados en el moderno descapotable de la chica, ésta saca una botella de champagne para despedirse de Frank y brinda con él. Una última mirada, glacial e inexpressiva, de Simmons precede al desenlace: Diane da rápidamente marcha atrás, precipitando el coche, con ambos en su interior, al vacío (fig. 40).

Si *Buenos días, tristeza* termina con un primer plano desolador de Jean Seberg ante el espejo, el final de *Cara de ángel* parece una suerte de ensayo previo, aunque con una clausura menos abierta, más firmemente asentada en la convención clásica: la mirada impenetrable de Simmons precede a la muerte de la pareja y a una imagen final de absoluto *vaciamiento*. Tras el suicidio/asesinato, y a modo de irónica coda, Preminger incluye un gran plano general del exterior de la mansión, ya sin nadie en su interior – una suerte de gigantesco mausoleo-, a la que llega el taxi que Frank había llamado para llevarle a la estación.

No es extraño, pues, que con este desolador final, que impedía a los espectadores agarrarse a cualquier asidero moral, las críticas norteamericanas al filme fueran más bien airadas. El influyente crítico del New York Times, Bosley Crowther atacó el “absurdly dismal finale” y avisó a los “paying customers out for sense and sensibility to hang onto the brief appearances of Mona Freeman – la actriz que interpreta a la rubia, sana y sensata prometida del

personaje de Mitchum – as the spunky realistic little nurse”²¹³. No hace falta decir que el filme entusiasmó a los críticos de Cahiers, en especial a Godard, que lo votó como una de sus 10 películas norteamericanas favoritas de todos los tiempos.

3.3. Cécile, una heroína premingeriana

Diane Tremayne es el precedente inmediato de Cécile, sin lugar a dudas, pero a pesar de las intrigantes mutaciones que presenta el personaje principal con respecto a las *femme fatales* clásicas y de su desolador final, *Cara de ángel* es un noir firmemente asentado en los códigos del género. *Buenos días, tristeza*, su cuarto filme rodado como productor independiente, permite a Preminger profundizar en la complejidad psicológica del personaje femenino y, sobre todo, desembarazarse de la rigidez del esquema genérico. La película resultante, por tanto, resulta difícil de encajar en un género determinado, presenta personajes muchos más ambiguos (ninguno funciona como héroe ni tampoco como villano) y menos arquetípicos y una clausura mucho menos definitiva. En resumen, Preminger realizará, sobre todo en su etapa como productor independiente (aunque ya hemos visto leves atisbos de heterodoxia en filmes anteriores como *Cara de ángel*), películas que, aún enclavadas en los cánones del clasicismo cinematográfico, también los subvierten o, al menos, los ponen en entredicho. ¿Podemos decir, en el caso de Preminger, que en trabajos como *Buenos días, tristeza*, se pueden percibir atisbos de modernidad? Hablaremos de

²¹³ HIRSCH, F., op. cit., pág. 190.

todo ello más tarde, pero lo que sí se puede afirmar ya es la influencia directa de *Buenos días, tristeza* en filmes claves de la modernidad, como *Al final de la escapada* o *Pierrot el loco*. Una influencia que no solo está presente en la repetición de ciertos motivos visuales o en la proliferación de tomas largas, sino también en la introducción de un personaje protagonista femenino novedoso y subversivo. Es en este último punto en el que la utilización de Jean Seberg es fundamental: su interpretación no convencional así como las características asociadas a su imagen estelar hacen de ella un elemento auténticamente perturbador dentro del relato clásico. Un atisbo de modernidad, de un cuerpo *real*, en el interior de un filme post-clásico.

Como afirmábamos anteriormente, Cécile tiene como precedente directo a Diane Tremayne, pero eliminando los accesorios y los esquemas narrativos típicos del *noir*. Es cierto que la novela de Sagan no está tan alejada del género, ya que sus sugerentes pasajes eróticos y su inesperado y espectacular final la relacionan con cierta literatura *pulp*, pero lo que realmente hizo de ella un libro de culto fue su exploración de una conciencia femenina juvenil, compleja y contradictoria, que generaba tanta empatía como rechazo. La Cécile de Sagan y Preminger, no puede, como sí lo hace Diane – a pesar de la complejidad de esta, de su carácter de *femme fatale* inusual-, encajarse claramente dentro de un arquetipo o un género determinado: es una adolescente parisina, aparentemente normal, cuyas contradicciones y deseos harán de ella una *fille fatale*; una mezcla de inocencia y maquinación, de subversión y egoísmo, que provocarán el caos a su alrededor. Si las mortíferas y traicioneras

mujeres del cine negro no eran más que figuras que, de forma simbólica, canalizaban el terror masculino hacia la mujer, vista como el Otro, en un período bélico y posbélico que trajo consigo una crisis de la masculinidad, la *fille fatale* que aparece mayoritariamente en el cine europeo entre las décadas de los cincuenta y sesenta invoca de forma mucho más directa y sin artificios genéricos un nuevo temor: la aparición de la mujer joven, urbana y móvil que empieza a aparecer en la moderna sociedad de consumo.

Cécile, por tanto, no es una figura simbólica, sino un personaje mucho más anclado a un tipo social real, la adolescente, que forma parte de la cultura juvenil de los cincuenta, la de los rebeldes cinematográficos, el jazz, la nueva ola, Sagan y Bardot. Ella es la absoluta protagonista, lo que hace que el elemento de mayor diferencia entre *Cara de ángel* y *Buenos días tristeza* sea, por tanto, su posición de centralidad absoluta en el relato. Respetando el punto de vista de la novela de Sagan, Preminger la convierte en el centro de conciencia narrativo: todos los acontecimientos los vemos a través de su mirada y todos los hechos son narrados desde su punto de vista, presente en una curiosa voz en off de la que hablaremos más adelante. Por lo tanto, el filme se centra en el conflicto amorosa *real* que ya se intuía en *Cara de ángel* – el triángulo incestuoso entre padre-hija-nueva mujer del padre - pero que en este filme era dejado casi en fuera de campo por las convenciones del *noir*; estas exigían un protagonista masculino “víctima” de las maquinaciones de la hermosa traidora. De ahí la presencia de una estrella como Robert Mitchum, que ejerce, sin embargo, casi como un espectador

descreído de la función puesta en marcha por la auténtica *metteur-en-scène* de la misma, Diane. Como veremos, en *Buenos días tristeza* Preminger convierte a Cécile, de forma muy visual y evidente – en uno de los momentos climáticos al final del filme -, en la auténtica *directora* del relato, relegando a ese personaje masculino “víctima” de los encantos de la *fille fatale* a una posición totalmente secundaria, lo que demuestra la selección de un actor tan escasamente relevante como Geoffrey Horne – en el lugar que en *Cara de ángel* ocupaba Mitchum - para interpretar el papel de Philippe.

Cécile, por tanto, se presenta como auténtica conductora de la narración desde el inicio mismo del filme. No en vano es ella quien aparece conduciendo un coche en la primera escena de la película a través de un París gris y melancólico. El coche es el elemento diegético que nos introduce y nos saca de la ficción, tanto en *Cara de ángel* como en *Buenos días, tristeza*. La primera se abre con la llegada a la mansión Tremayne de una ambulancia y se cierra con la de un taxi; también es el coche el arma mortífera con el que Diane acaba con sus víctimas y consigo misma. La segunda empieza con Cécile al volante de un automóvil y es también un coche precipitándose al vacío lo que cierra el relato. La diferencia fundamental es que, en el caso de Cécile, el coche enlaza de forma muy directa, como ya lo hacía en la novela de Sagan, con la idea de movilidad, velocidad y peligro relacionado con la cultura juvenil; el coche, y más aún, el descapotable, es, como afirmábamos al hablar de las novelas de Sagan, uno de los mitos juveniles relacionados

con la modernización, la sociedad de consumo y el proceso de Americanización en Francia.

Por ese París en blanco y negro deambula Cécile, como una *flâneuse* moderna, de bar en bar y de amante en amante, al inicio de *Buenos días, tristeza*; el mismo París por el que, un par de años después, también lo hará Patricia Franchini. Esta *fille fatale*, que muestra desdén y frialdad por todos sus amantes²¹⁴ y una apatía vital latente, nos mira, directamente, en la secuencia inicial, con una mirada enigmática enmarcada por su pelo cortísimo y el cuello y hombro de su última conquista mientras que su voz en *off*, atonal e incapaz de expresar ningún sentimiento, nos habla de un pasado mejor y de los acontecimientos acaecidos tan sólo un año atrás (fig. 41). La Cécile del verano anterior es una adolescente despreocupada y frívola, que pasa sus vacaciones en una mansión de la Costa Azul con su padre y la última amante de este, Elsa; los días se suceden plácidamente entre desayunos en la terraza, baños en el mar y cenas a la luz de la luna. Cécile es una joven anclada aún en el mundo de la infancia²¹⁵ que presenta un evidente complejo de Electra con

²¹⁴ Cuando el pintor, uno de sus amantes, le pregunta si volverá a verla esa noche, ella se burla diciéndole que está ocupada porque se ha comprometido...con su perro. Más tarde, el pintor y el nuevo acompañante de Cécile se enfrentarán por ella en el sótano de un club parisino, a lo que Cécile responde con una mirada de hastío, abandonándolos a los dos y marchándose al baño.

²¹⁵ En esto se diferencian la Cécile de Preminger de la de Sagan, más experimentada y menos infantil que la primera. Un fragmento de la voz en *off* pone en evidencia una personalidad apegada aún al mundo mágico de la infancia: “Yo era muy supersticiosa, me encantaba serlo. Mis números favoritos eran el 7 y el 3. El 7 por mis años, 17, y el 3 por el número de personas que formaban nuestra bien avenida familia.” Se refiere a ella, su padre y Elsa, la última conquista de Raymond, una joven que le gusta a Cécile porque “es divertida y sin pretensiones”, es decir, no supone una amenaza para la relación de ella con su padre.

respecto a su padre Raymond (David Niven), un vividor viudo cuyas jóvenes conquistas son, según él, “*compañeras de juegos*” para ella. Ambos forman una extraña entente que “más que una relación filial (...) es casi matrimonial”²¹⁶.

El fin de este inusual idilio entre padre-hija lo marcará la llegada de Anne (Deborah Kerr), una vieja amiga de la madre de Cécile. En este dionisiaco universo de colores saturados²¹⁷ y naturaleza exuberante Anne llega para instaurar el orden y un apolíneo sentimiento del deber, la responsabilidad y el decoro. De hecho, la primera vez que se encuentran Cécile y ella, el contraste se hace evidente: mientras Cécile viene corriendo de la playa (donde se estaba besando con Philippe), descalza, vistiendo solamente un bañador azul y una camisa de hombre desabrochada, Anne se presenta con un elegante traje de color claro, tacones y el pelo recogido (fig. 42). Pronto se pondrá en marcha una dialéctica opuesta entre ambas feminidades marcada por la despreocupación vital de Cécile y la rectitud de Anne.

La confrontación entre ambas, sin embargo, tiene una causa mucho más concreta: la competición por el amor de Raymond y el sentimiento de desplazamiento de Cécile cuando Anne y su padre inician una relación amorosa. Como señala Orr²¹⁸, Preminger hace

²¹⁶ LOSILLA, C., op.cit., pág. 158. En un momento del film, Elsa, la amante del momento de Raymond, el padre de Cécile, les dice “*Sois como un matrimonio, ¿os entendéis sin hablar!*”

²¹⁷ En todo el fragmento del film que transcurre en la Costa Azul predominan los colores primarios: azul (mar, cielo), amarillo (sol) y rojo (vestido de Elsa, bañador de Cécile...), junto con el verde de la pinada que rodea la casa. De hecho, Cécile tiene tres bañadores: uno rojo, uno azul y uno amarillo.

²¹⁸ ORR, John, op.cit, Senses of cinema

presente este desplazamiento en la planificación a través de los encuadres. Mientras los planos iniciales muestran siempre a Cécile y a su padre juntos en el centro del encuadre (toda la secuencia inicial es una buena muestra de ello; Cécile y Raymond incluso comparten el mismo color de camisa, subrayando su complicidad y su unión – fig. 43 -), cuando llega Anne, esta planificación varía. Tras la fiesta en el casino, Cécile se levanta con resaca y Raymond y Anne ya están desayunando, juntos. La conversación que sigue, en la que le anuncian su intención de casarse, es una sucesión de planos conjuntos de la recién formada pareja y planos medios de la desolada Cécile: “From now on, Cécile will be positioned closer to the edge of the frame in the ensemble shots... Where previously she seemed to dominate them, she is now cast to the side, and thus plots to oust her rival and return to the centre of the things.” Efectivamente, este deseo de “volver a ser el centro de las cosas”²¹⁹, de que nada cambie, traerá trágicas consecuencias (figs. 44 a 46).

Esta resistencia al cambio por parte de Cécile se expresa en diversos momentos del filme. Cuando Raymond le informa de la visita de Anne, Cécile, que instantes antes había estado melancólicamente absorta a la luz de la luna escuchando el sonido de los grillos, tiene un oscuro presentimiento y, repentinamente, se abraza al cuello de su padre y, sin soltarle, exclama: “*No quiero que esto acabe, ¡nunca!*”. Más adelante, y de un modo aún más explícito, hay una secuencia en el interior de su habitación en la que, tras una discusión con Anne grita, furiosa: “*¡Le ha cambiado!, ¡Me cambiará a mí! ¡Todo cambiará!*”. Es este un grito típico del *angst*

²¹⁹ ORR, J., op.cit., Senses of cinema

adolescente, un peterpanesco rechazo a crecer y a entrar en la edad adulta que provoca, a la vez, ese profundo sentimiento de exclusión con respecto al mundo y una melancolía vital presentes en la mayor parte de ficciones sobre la adolescencia. Es en este aspecto en el que podemos hablar de Cécile como una figura femenina subversiva y conflictiva. Una adolescente viviendo en un “eterno momento presente”²²⁰ que se rebela contra la visión lineal y evolutiva del crecimiento, de esta concepción “positivista” del desarrollo que, en palabras de Silvia Tubert “excluye el movimiento y la contradicción”²²¹. Es en el espacio de la contradicción y el conflicto²²² (consigo mismas, con el mundo adulto...) donde estas feminidades adolescentes tempranas, predecesoras de las heroínas modernas de las que más tarde hablaremos, se desarrollan plenamente: no en la linealidad de la narración de iniciación clásica

²²⁰ Al principio de *Buenos días, tristeza*, cuando Philippe conoce a Cécile, le dice: “Tienes que prepararte para ser algo en la vida, para cuando seas mayor”, a lo que la chica responde: “Ya me estoy preparando para algo... ¡para pasármelo bien!”. Este temprano llamamiento al hedonismo es una reacción en contra de la obligación de “entrar en la rueda” del mundo adulto, la negación a “hacer algo de provecho” típico de los personajes jóvenes alienados de los sesenta, como Dustin Hoffman en *El graduado* (Mike Nichols, 1967)

²²¹ Siguiendo a Silvia Tubert: “Generalmente se considera a la adolescencia como una fase de “transición” de la infancia a la edad adulta. Esta concepción evolutiva es un producto derivado del pensamiento positivista, vinculado con el desarrollo de las ciencias a mediados del s. XIX. La psicología evolutiva fragmenta el proceso histórico en “etapas” que se estudian aisladamente y que se describen de forma estática, excluyendo el movimiento y la contradicción.” TUBERT, S., *La construcción de la identidad sexuada en la adolescencia*.

²²² Como afirma Adrian Martin: “There is an intensely physical struggle betrayed by each youthful body: a fight between the “inconsolable boy” and the “made man”. At stake, at all times, is the difficult (perhaps impossible) entry of youth into the larger social body, the certified World of “maturity” and “experience”. MARTIN, Adrian, *Teenage Wildlife*, en la revista online “Rouge”.

sino en la incertidumbre y suspensión de una finalidad clara que caracteriza la moderna “novela de adolescencia”.

En Cécile, como en la Joan de *Santa Juana* aunque de un modo diferente, la sexualidad femenina es mostrada como espacio de confusión. Cécile no es una joven virginal ni tampoco una *sex kitten* como Bardot. Su cuerpo de *gamine*, delgado y andrógino, no evoca una sensualidad prototípicamente femenina; solo hay que comparar las escenas en las que se hallan juntas Jean Seberg y Mylène Demengeot, una actriz francesa que interpreta a la joven amante de Raymond, Elsa. Supuestamente, ambas se llevan solo unos años de diferencia, pero Demengeot, con sus vestidos juveniles aunque de amplios escotes y su pelo rubio platino es una mujer exuberante, a medio camino entre una sex symbol tradicional al estilo Marilyn Monroe y la belleza natural, de sexualidad terrenal pero evidente, de Bardot. Seberg es diferente: su rostro es hermoso pero ambiguo y su cuerpo, diminuto y delgado, bien visible por los bañadores y pantalones cortos informales que lleva durante prácticamente todo el filme, parece el de un niño. Su forma de vestir durante los flashbacks en la Riviera es prácticamente masculina, con camisas de hombre, descalza la mayor parte del tiempo y camisetas amplias; y, a pesar de todo ello, y como afirmó Truffaut tiene “that kind of sex-appeal that has never been shown before”: el icono de un nuevo tipo de belleza, que tiene en confusión entre géneros una de sus características. Su relación con la sexualidad es igualmente confusa: los apasionados besos entre Seberg y su compañero de reparto, vestidos solo con sendos bañadores, a la orilla del mar fueron escandalosos en el momento del estreno del filme. Sin embargo,

analizándolos brevemente, es posible darse cuenta de que son mostrados por Preminger con una frialdad y pragmatismo – la primera vez que los vemos besarse es de un modo abrupto, con un corte de montaje que los muestra ya abrazados y que nos ha escamoteado todo el cortejo previo - que evidencian la escasa importancia que estos tienen para Cécile. La sexualidad (y de ahí podríamos derivar el amor, o el romance), por tanto, no es un tabú, algo que se deba evitar – de ahí el componente escandaloso de la novela de Sagan – pero tampoco se muestra como el elemento central sobre el que se basa la subversión y la libertad del personaje femenino (como sí sucede en el caso de *Y dios creó a la mujer*). Como Diane, Cécile es una feminidad juvenil de sexualidad anómica, cuya relación con el sexo responde a motivaciones opacas: lo utiliza cuando quiere, de forma imprevisible, como fuente de experiencia y vivencias o como venganza hacia Anne y todo lo que ella representa, como cuando, tras una discusión, corre hacia la casa de Philippe y hace el amor con él por primera vez.

En el filme de Preminger, de forma mucho más evidente que en la novela, se enlaza el florecimiento de la pasión con el conflicto edípico no resuelto y el odio a la madre subrogada. En *Buenos días, tristeza*, esta joven aferrada al universo infantil, que hasta el momento había mostrado escaso interés por las relaciones amorosas, siente brotar en ella una intensa pasión justo en el momento en que su padre vive con otra mujer una relación amorosa, de la que ella es testigo. Son los celos y el deseo de sustituir a Anne los que conviertan a Cécile de doncella virginal y despreocupada en mortífera y maquinadora *fille fatale* que provocará, a su pesar, un

trágico final. Como apuntábamos antes, Cécile, como Diane, presentan una inconsciencia infantil hacia las consecuencias de sus acciones. En el caso de Cécile la inconsciencia es aún más evidente ya que, mientras Diane planifica el asesinato de su madrastra, Cécile no contempla la muerte como parte de sus planes, y aún así, la provoca de manera fortuita. Su ingenuidad infantil al creer que nada de lo que haga tiene consecuencias, se ejemplifica en el “*¡No te vayas, te necesitamos!*”, que grita a Anne justo antes de que ella se lance a una carrera mortal con su coche. Este grito denota, a la vez, remordimientos e incapacidad para entender lo que acaba de provocar. Más adelante, justo antes de conocer el desenlace fatal, anima a su padre diciendo: “*No te preocupes, haremos que vuelva, le escribiremos los dos, le pediremos perdón y volverá...*”, como una niña que debe pedir perdón por una broma pesada.

Si hemos hablado de una imagen definitiva de vacío al hablar del final de *Cara de ángel*, este es aún más intenso en el caso de *Buenos días, tristeza*. Hablaremos a continuación de la puesta en escena de Preminger en relación al rostro de la actriz como enigma insondable, como indagación casi detectivesca de un misterio, algo ya presente en otros filmes. El caso de *Buenos días tristeza* es especialmente sintomático porque es una película repleta de espejos que devuelven la imagen de un rostro femenino que se mira a sí mismo con una sensación de distancia y extrañamiento. Esta sensación de desdoblamiento, de no reconocimiento, da pie a un estado de melancolía y desubicación típica de la edad intermedia de la adolescencia. Si Sagan utilizaba una sensorial descripción del calor sofocante o el aire húmedo para expresar esa sensación de

angustia, Preminger coloca a su protagonista ante el espejo, ante sí misma. En una de las discusiones con Anne, Cécile se marcha furiosa a su habitación y, en la seguridad de este refugio y santuario para cualquier adolescente, emite un “¡La odio!, ¡La odio!, ¡La odio!”, reacción habitual en la mayoría de los conflictos materno-filiales relacionados con la adolescencia. Inmediatamente después, se mira frente al espejo y, en un increíble ejercicio de autorreconocimiento, afirma: “No, ella no tiene la culpa de que él ya no te quiera. La tienes tú. Eres una niña consentida, testaruda, arrogante y perezosa. Un pequeño monstruo.” La cámara, que ha avanzado hasta encuadrar solo su reflejo en el espejo, muestra cómo acaba sacándose la lengua a ella misma (figs. 47 y 48). Este extrañamiento hacia sí misma, el cuestionamiento de su propia identidad al enfrentarse a su reflejo frente al espejo es muy común dentro de las ficciones que tratan la adolescencia. En un lineal relato de iniciación, este enfrentamiento con el verdadero yo, esa conciencia del “pequeño monstruo” que tiene en su interior, llevaría al autoconocimiento y por tanto a un crecimiento del personaje. En este circular relato sobre una adolescente que se niega a crecer, la confrontación de ésta con su auténtica personalidad provocada por Anne (la voz en *off* nos da la clave: “Anne me había obligado a mirarme a mí misma por primera vez en mi vida y eso me volvía contra ella, muy contra ella”) solo puede provocar el surgimiento de la vertiente pandórica²²³ de esta doncella virginal, pero belicosa, y con ello, el caos y la muerte.

²²³ De hecho, y como afirma Bou, el espejo sirve como reafirmación del poder de esta feminidad pandórica: “Nada hay de extraño, pues, en que mirarse al

Cécile es, como afirma John Orr, un personaje fundamental en la transición entre el noir de *Cara de ángel* y el *post-noir* de *Al final de la escapada*. O, lo que es lo mismo, en la transición entre un cine clásico poblado por tipologías cerradas de personajes, arquetipos, y un cine de la modernidad que, como afirmaba Aumont, viraba hacia el ser humano, hacia la emergencia de cuerpos y rostros reales. Jean Seberg confirma, con *Buenos días tristeza*, su condición de figura intermedia, que permite conectar universos aparentemente contrapuestos, ya sean países - EEUU y Europa-, edades – juventud y madurez – o cinematografías distintas – Hollywood y el cine europeo. La modernidad que se intuye en la construcción de ese personaje femenino ambiguo y subversivo, está también presente en la puesta en escena de Preminger, como veremos en un apartado posterior. En el último segmento analizaremos qué aportan tanto la interpretación y la presencia física de Seberg a esa puesta en escena oscilante que, asentada en Hollywood y el cine clásico, permite atisbar rasgos heterodoxos que preceden a la modernidad. Antes de todo ello, sin embargo, sería necesario llevar a cabo un ligero rodeo para hablar de las diversas teorías que afirman o rechazan la inviolabilidad de la narrativa clásica, su permanencia o permeabilidad ante los envites de la modernidad y de la transgresión.

espejo se convierta para la mujer fatal en un gesto de afirmación: antes de extender el daño sobre la tierra, las pandóricas figuras contemplan el poder de la propia mirada.” BOU, N., op.cit. (2006), pág. 23

3.4. ¿Cómo de clásico es el cine clásico de Otto Preminger?

¿Se puede hablar de Preminger como un cineasta pre-moderno? ¿Como un autor asentado en el clasicismo de Hollywood cuyos filmes, sin embargo, permiten atisbar rasgos de modernidad? Es cierto que Preminger, como otro exiliado europeo de gran éxito en Hollywood, Alfred Hitchcock, realizará gran parte de sus obras mayores (*Cara de ángel*, *El hombre del brazo de oro*, *Buenos días tristeza*, *Anatomía de un asesinato*), en la etapa de inicio del derrumbe del sistema de estudios, a lo largo de la década de los cincuenta, por lo que sus filmes del período reflejan esa extraña situación intermedia en la que aún conviven los valores y estilo del viejo Hollywood con nuevas formas de narrar y nuevos temas. Seguirá dirigiendo hasta inicios de los 70, realizando un filme tan heterodoxo – e incluso, podríamos decir, tan influido por la modernidad europea – como *El rapto de Bunny Lake* en 1965; si tenemos en cuenta que su gran irrupción en Hollywood fue en 1944 y 1945 con, respectivamente, *Laura* y *¿Ángel o diablo?*, podemos afirmar que la carrera del cineasta se desarrolló a lo largo de dos décadas y que finalizó con, justamente, el fin del Hollywood clásico. Preminger, además, colaboró de forma directa en el fin del sistema, instalándose como pionero productor independiente a partir de 1953 y atacando, y venciendo, sistemáticamente, el código de censura así como las prohibiciones surgidas de la lista negra: fue el primero que empleó a Dalton Trumbo, usando su nombre real,

como guionista de *Éxodo*, tras varios años sin trabajar como víctima del mccarthysmo. El cineasta vienés es, por tanto, una figura transicional básica entre el clasicismo, el post-clasicismo y una modernidad que será adaptada tímidamente en Norteamérica, mutada en clave genérica por cineastas como Monte Hellman o Terrence Malick.

Y, sin embargo, como afirma John Orr en *Otto Preminger and the End of Classical Cinema*, sus logros no han sido reivindicados con la misma intensidad como los de Welles o Hitchcock, autores con un estilo visual poderoso y reconocible que atacaba de un modo muy directo la sagrada transparencia del clasicismo; es cierto, además, que en Welles o Hitchcock, desde bien temprano, se intuye en sus películas un componente reflexivo y autoconsciente acerca del propio medio cinematográfico, lo que provoca que en la mayor parte de teorías que explican la transición entre clasicismo y modernidad sean citados. Veremos un poco más adelante cuáles son los rasgos de modernidad que, desde bien pronto, se intuyen en el estilo premingeriano y los motivos por los que estos han sido pasados habitualmente por alto (que tiene que ver con su obsesión por conseguir un estilo “invisible”, alejado de artificios pirotécnicos relacionados, por ejemplo, con el montaje o con angulaciones de cámara extremas); antes de esto, vamos a hacer un breve repaso sobre los principales enfoques teóricos que han explicado este período de transición entre el clasicismo y la modernidad a partir de una estructura binaria de yuxtaposiciones.

Autores tan relevantes como Bazin, Bordwell o Deleuze abordarán la relación entre cine clásico y cine moderno como un sistema de opuestos: para Bazin, el cine clásico tradicional, basado en el *découpage* y el montaje, era distinto a ese “cine realista” que se manifestaba tanto en corrientes y autores europeos (neorrealismo, Jean Renoir) como en algunos cineastas que trabajaban dentro del sistema de Hollywood (Welles, Wyler); para Bordwell, el estilo clásico está vigente de forma continuada desde 1930 a 1960 y, a partir de esta fecha convive con el “no clásico” o alternativo, que él divide en tres categorías: cine de vanguardia, cine de arte y ensayo y cine modernista; para Deleuze, finalmente, la imagen-acción que define al clasicismo entra en crisis durante la posguerra, lo que provoca que surja la imagen-tiempo, vital en la transición entre clasicismo y modernidad.

La teoría realista de Bazin defendía el poder desnudo de la imagen registrada mecánicamente frente a otras teorías (Eisenstein, Arnheim, Balasz) que sostenían el poder adquirido a través del control o manipulación artística sobre esas imágenes. Frente al montaje aparentemente “invisible” de Hollywood, él defendía el estilo “naturalista” de Jean Renoir – “Renoir descubrió una forma cinematográfica que permitía decirlo todo, sin partir el mundo en fragmentos y que revelaba los sentidos ocultos de la gente y las cosas sin perturbar su unidad natural”-, así como las tomas largas y la técnica de la profundidad de campo características de cineastas hollywoodienses como Orson Welles y William Wyler, que permitían que una acción se desarrollara en un largo período de tiempo y en diversos planos espaciales. Las tomas largas y la

profundidad de campo generaban, además, ambigüedad; al contrario que el montaje, no otorgaban un único significado, cerrado, a las imágenes. Welles agitaba al espectador con su uso de la profundidad de campo porque ésta “forzaba al espectador a usar su libertad de atención a la vez que a sentir la ambivalencia de la realidad”. No se trataba de eliminar un estilo – su adorado “cine clásico” - para imponer otro, sino de señalar que el prestigio universal con el que el montaje y el formalismo contaban era inadecuado para analizar las nuevas y variadas formas hacia las que el cine estaba evolucionando. Teniendo en cuenta la admiración y la detallada atención que Bazin dedica a la composición de complejos planos secuencia y al uso de la profundidad de campo en *Ciudadano Kane*, de Welles, o *La loba*, de Wyler, es sorprendente su falta de interés por la puesta en escena de Preminger que, antes de la muerte del teórico francés, había estrenado obras tan relevantes como *Laura*, *¿Ángel o diablo?*, *Cara de ángel* o *Río sin retorno*; aunque, precisamente, a esta última sí que dedica un breve texto poniendo de relieve, como afirma Orr, “Preminger’s strong feel for mise en scène in the widescreen CinemaScope”.

En *El cine clásico de Hollywood*, Bordwell habla, también, de Preminger una única vez, y es en relación al uso de la pantalla panorámica en *Río sin retorno*. En este libro esencial que describe el modo de producción así como los rasgos que caracterizan al “estilo clásico” – resumiendo mucho, la causalidad como centro de la narración, el montaje en continuidad, la verosimilitud y la coherencia en referencia al espacio y al tiempo, pero también a las acciones y psicología de los personajes, así como el control

implacable de la respuesta del receptor/espectador -, Bordwell dedica un capítulo entero a los avances tecnológicos introducidos desde 1930, básicamente la fotografía en profundidad, el Technicolor y la pantalla panorámica. Su tesis básica contradice la de influyente concepción baziniana del plano largo, la pantalla ancha y la profundidad de campo como herramientas que dotan de “realismo” a las imágenes y que dan “libertad” al espectador; una concepción que está presente en gran parte de textos críticos influidos por la teoría autoral y de la puesta en escena cahierista. Para Bordwell, estos avances no supusieron una ruptura en el seno de Hollywood con respecto al paradigma clásico sino que, al contrario, pronto fueron absorbidos y convenientemente modificados por él. En el caso de la profundidad de campo, se centra en el trabajo de Gregg Toland en *Ciudadano Kane*; tras analizar el contexto específico en el que se produjo, el modo en que se llevó a cabo (con un uso de trucajes ópticos que permitieron algunas composiciones en profundidad imposibles de hacer físicamente) y las reacciones extremas que provocó en la industria, Bordwell afirma que el filme de Welles fue una excentricidad que no tuvo continuidad alguna, y que el “estilo extremo” de Toland fue rápidamente “modificado para adaptarse a las normas clásicas”: “Toland, por tanto, no derrocó el estilo clásico...Aún así, las innovaciones de Toland influyeron en sus colegas...después de 1942, la fotografía de Hollywood adoptó un estilo de enfoque en profundidad menos pintoresco que se adaptaba mejor a las exigencias de la narrativa y el *découpage* clásico”²²⁴. En cuanto a

²²⁴ BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K., *El cine clásico de*

Preminger, habla del uso de la pantalla panorámica en una célebre secuencia de *Río sin retorno* en la que Robert Mitchum (Harry) saca de la balsa a Marilyn Monroe (Kay), una corista que, gradualmente a lo largo del filme, va a ir abandonando su antigua vida. En una única composición de pantalla panorámica vemos a los protagonistas llegando a la orilla mientras la maleta de Monroe, que ha caído al río, se aleja por el lado izquierdo de la pantalla. Según V.F. Perkins: “La pérdida gradual que sufre Kay de los indicios físicos de su modo de vida tiene un enorme significado simbólico. Pero Preminger no se deja llevar. El bulto sencillamente se aleja flotando hasta salir del encuadre mientras Harry lleva a Kay hasta la orilla. No sería correcto describirlo como una moderación excesiva. El simbolismo está en el suceso, de modo que el director presenta la acción con claridad y deja la interpretación al espectador”²²⁵. Siguiendo esa noción baziniana de la “libertad perceptiva del espectador” que permiten las composiciones panorámicas, otro crítico afirma: “el espectador tiene libertad para percibir el bulto y, cuando lo hace, tiene libertad para interpretarlo como algo significativo”²²⁶. Bordwell rechaza esa noción de “libertad” al poner en contexto esta secuencia en la narración total del filme (hay diversos momentos en los que, incluso a través del diálogo, Kay evidencia esa idea de “pérdida gradual de su modo de vida”) y al analizar otros elementos de la escena (la música extradiegética, una mirada de la actriz hacia su maleta, un reencuadre de la cámara,

Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 394.

²²⁵ BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., op. cit., pág. 405.

²²⁶ BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., op. cit., pág. 406.

ciertas repeticiones) que demuestran que nuestra mirada como espectadores está intensamente dirigida por la puesta en escena de Preminger. Como conclusión, afirma: “Se pueden admirar los recursos que emplea Preminger en esta escena sin dejar de reconocer que el sistema espacial de la misma permanece estrictamente dentro del abanico clásico de opciones”²²⁷.

Miriam Bratu Hansen resume la tesis de Bordwell de este modo: “(in *The Classical Hollywood Cinema*) major technological and economic changes, such as transition to sound, are discussed in terms of a search for functional equivalents by which the institution ensures the overall continuity of the paradigm. In a similar vein, *any stylistic deviations of the modernist kind within classical cinema* – whether imports from European avant-garde and art films, native films noir, or work of idiosyncratic auteurs like Orson Welles, Alfred Hitchcock and Otto Preminger – are cited as *proof of the system’s amazing appropriative flexibility: ‘So powerful is the classical paradigm that it regulates what may violate it’*”²²⁸.

Por lo tanto, para Bordwell, en el interior de Hollywood, el estilo clásico se impondría siempre, al apropiarse y regular cualquier desviación que pudiera amenazarle. A Hansen, el neoformalismo de Bordwell así como su concepción del clasicismo le provoca ciertas dudas. En su artículo recoge una definición de Bordwell en la que se explica la utilización del término “clasicismo” a la hora de hablar del sistema productivo y estético generado por el cine de

²²⁷ BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., op. cit., pág. 406.

²²⁸ HANSEN, Miriam Bratu, *Classical Cinema as Vernacular Modernism*, Modernism/modernity, 1999, Vol.6 (2), págs. 59-77.

Hollywood: “the principles which Hollywood claims at its own rely on notions of decorum, proportion, formal harmony, respect for tradition, mimesis, self-effacing craftsmanship and cool control of the perceiver’s response; *canons which critics in any medium usually call classic*”²²⁹. Para la autora, esta es una definición de clasicismo adaptada al cine que sigue, al pie de la letra, los estándares neoclásicos de siglos anteriores aplicados a literatura, arte o arquitectura- “from seventeenth-century neo-Aristotelian theories of drama to eighteenth-century ideals in music, architecture and aesthetic theory” - y que invocaban la antigüedad clásica y sus valores estéticos como modelo. Del mismo modo, en el ámbito cinematográfico, al hablar de “cine clásico”, el énfasis está puesto en los valores de tradición y continuidad, descartando las aportaciones de la novedad y términos como “diferencia” o “cambio”.

Para Hansen esta visión armónica del llamado “estilo clásico de Hollywood” complica la integración en el sistema, e incluso la explicación de la propia existencia dentro del mismo de filmes tan diversos o heterodoxos, como “*Freaks, Stella Dallas, Fallen Angel, Kiss Me Deadly, Bigger than Life*”...entre otros. La autora recoge una cuestión retórica lanzada por Rick Altman en su artículo *Dickens, Griffith, and Film Theory Today*²³⁰, que desafiaba algunas asunciones de la propuesta de Bordwell, Staiger y Thompson: “*How classical was classical narrative?*”. Altman habla de los

²²⁹ HANSEN, Miriam Bratu, op. cit., pág. 63.

²³⁰ ALTMAN, Rick, *Dickens, Griffith and Film Theory today*, South Atlantic Quarterly 88, n° 2, primavera 1989, págs. 321-359.

géneros, en general, y, específicamente, del melodrama, para señalar su problemática integración en esa visión del llamado “estilo clásico de Hollywood” como un sistema dependiente absolutamente de la forma lineal y progresiva – “efficient action-centered, goal-oriented linear narratives involving one or two lines of action and leading to definitive closure” – de la narración clásica. Para Altman, esta perspectiva “cannot accommodate ‘melodramatic’ attributes like spectacle, episodic presentation or dependence on coincidence except as limited exceptions or ‘play’ within the dominant linear causality of the classical”. Y continúa: “Unmotivated events, rhythmic montage, highlighted parallelism, overlong spectacles: these are the excesses in the classical narrative system that alert us to the existence of a competing logic, a second voice”.

Por lo tanto, las diversas contestaciones a la pregunta formulada por Altman - “*How classical was classical narrative?*” -, se han centrado en señalar aquellas expresiones diferenciadas y que han sido marginadas o pasadas por alto en esa visión lineal, progresiva, armónica, de la narración y el cine clásico. Por ejemplo, Hansen habla del papel jugado por los géneros cinematográficos (el terror, el slapstick y la comedia en general, el melodrama...), no solo por lo que contienen de heterodoxo o *excesivo*, en palabras de Altman, sino por el rol que jugaban a la hora de estructurar el consumo de las películas de Hollywood, profundamente estratificado por géneros sexuales. También lamenta la escasa importancia otorgada a las estrellas cinematográficas en esta noción particular del cine clásico, una realidad que desborda la diégesis de la película y que

no puede ser, en absoluto, reducida a “personajes” con una función narrativa determinada, como demuestra la abundante literatura contemporánea centrada en los estudios sobre el estrellato.

En su ensayo *La invención de Hollywood*, Carlos Losilla también contradice esa visión atemporal, eterna y neoformalista del estilo clásico de Hollywood que presenta Bordwell e, incluso, apunta la inexistencia *real* de un paradigma clásico : “Hollywood es también un invento de los eruditos. David Bordwell legitima el estilo “clasicista” e incluso le otorga un período dinástico (1930-1960) sin apenas preocuparse por las corrientes subterráneas que transitan este vasto océano. Del mismo modo que los cinéfilos han inventado el Hollywood de la nostalgia, el mundo académico ha hurgado en su chistera para dar forma a un cine clásico entendido como sistema cerrado de escritura, la variante principal de lo que Noël Burch llamó el Modo de Representación Institucional. Incapaz de ajustarse a esos baremos, el cine americano de esa época es multiforme y variado, incluso pone en duda que algún día existiera en su seno un cánón clásico”²³¹.

Hansen no se plantea la desaparición del término *clasicismo* o su sustitución, como algunos sugieren, por el más general *mainstream cinema*, pero sí cree que el problema reside en la propia adscripción del término a valores inmutables, ahistóricos, eternos, que proceden de su equiparación con la tradición neoclásica de siglos anteriores. Lo que desea la autora es restaurar su especificidad histórica, conectarlo con la realidad cultural y social en la que apareció y se desarrolló, la de la modernización y el auge de la cultura de masas

²³¹ LOSILLA, Carlos, op. cit., pág. 12

que tiene lugar en la primera mitad del siglo XX. Dicho de otro modo, Hansen percibe una “tensión anacrónica” en el hecho de asumir la prioridad de principios estilísticos modelados en el neoclasicismo de los siglos XVII y XVIII para explicar el estilo hegemónico de “a cultural formation that was, after all, perceived as the incarnation of the *modern*, an aesthetic medium up-to-date with Fordist-Taylorist methods of industrial production and mass consumption, with drastic changes in social, sexual and gender relations, in the material of everyday life”²³². Restaurando la especificidad histórica del concepto de “cine clásico de Hollywood”, Hansen es capaz de yuxtaponer conceptos que siempre se habían visto como opuestos, como clasicismo-modernismo. Y de ampliar, por tanto el término “clasicismo”, concebido como “a scaffold, matrix or web that allows for a wide range of aesthetic effects and experiences; that is, for cultural configurations that are more complex and dynamic than the most accurate account of their function within any single system may convey and that require more open-ended, promiscuous and imaginative types of inquiry”²³³. De este modo, afirma Hansen, se podría empezar a explicar los distintos modos en los que “side streams and countercurrents...at once become part of the institution and blur its boundaries”²³⁴.

Aunque al inicio del artículo Hansen afirma que el período abordado en el mismo va desde los años veinte a los cincuenta, en su explicación de la hegemonía global del clasicismo como una

²³² HANSEN, Miriam Bratu, op. cit., pág. 64.

²³³ HANSEN, Miriam Bratu, op. cit., pág. 67.

²³⁴ Ídem.

suerte de idioma popular – “*a vernacular*” - que aborda y refleja una experiencia universal, la del proceso de modernización - para lo que pone de ejemplo el *slapstick* - parece claro que se está centrando sobre todo en el cine del período de entreguerras. El mismo período que, a grandes rasgos, aborda Carlos Losilla en la primera parte del libro, en la que indaga en la obra de diversos autores pertenecientes, sin duda alguna, al *clasicismo* (John Ford, King Vidor, Raoul Walsh, Leo McCarey) para extraer ya sombras, atisbos, de ese *manierismo* que indicará más adelante, de un modo más evidente, la crisis y ruptura del sistema. No es casualidad que, a pesar de que sus perspectivas e ideas sean totalmente distintas, ambos autores hablen de conceptos tan similares como *reflexividad*, en el caso de Hansen, y *autorreferencia*, en el de Losilla. En el primer caso, como una de las potencialidades propias del cine que genera ese solapamiento entre clasicismo-modernismo por el que la autora alemana aboga²³⁵; en el segundo, como una de las características básicas del *manierismo*, movimiento que Losilla aborda desde una concepción de la historia del cine no dividida en

²³⁵ Hansen habla del cine clásico de Hollywood como una suerte de idioma popular- “*a vernacular*”- que triunfó en la articulación de un discurso global sobre la experiencia de la modernización y de la cultura de masas: “the juncture of classical cinema and modernity reminds us that cinema was not only part and symptom of modernity’s experience; it was also, most importantly, the cultural horizon in which the traumatic effects of the modernity were reflected, rejected, transmuted or negotiated”. De ahí la relación reflexiva y autoconsciente del cine clásico con el proceso de la modernización, como se ve claramente en un género tan determinado como el *slapstick*, cuyas secuencias de caos y destrucción parecen reflejar y atacar la ordenada sucesión del sistema de producción en masa fordista. En el mismo sentido de su potencial reflexivo sobre los procesos de modernización vigentes, el *slapstick* articula diversos temores o ansiedades sobre la creciente mecanización, el poder de las máquinas, la tiranía del reloj o el consumo de masas pero también sobre el intercambio de roles de género y nuevas formas de sexualidad e intimidad.

compartimentos estancos, separados rígidamente, sino como momentos que se superponen en el tiempo y cuyas fronteras se diluyen, fluctúan.

En *La invención de Hollywood*, el *manierismo*, un término de la Historia del Arte, es utilizado en el ámbito cinematográfico e identificado como la etapa individual de crisis, situada entre el clasicismo (equivalente al Renacimiento) y la modernidad (equivalente al Barroco), pero cuyas ramificaciones se extienden mucho antes y después del momento de tránsito, que coincide con la aparición del neorrealismo a partir de mediados de los 40. La “fase manierista del cine americano combina las crisis del clasicismo con los primeros vislumbres de la modernidad”, pero, como en pintura, el manierismo en el cine “no supone un giro radical respecto al estilo ‘clásico’, aunque sí un cambio de estatuto”. Al mismo tiempo que pretende “continuar la tradición iconográfica”, desea “renovar el punto de vista”²³⁶. Renovación que en muchas ocasiones pasa por – como ya intuyó Bazin – una apertura del escenario filmico, una aproximación más “realista” al universo de la pantalla a través del uso de la pantalla panorámica, las tomas largas o la profundidad de campo.

Es por esta dualidad entre continuidad-renovación por lo que es algo complejo intentar identificar rasgos claros de “modernidad” en un cineasta *manierista* como Otto Preminger ya que sus películas – sobre todo a partir de los cincuenta - combinan esa adscripción a los principios tradicionales con una continua perversión de la ‘norma’ y una sutil naturaleza autorreferencial. De todos modos, lo que parece

²³⁶ LOSILLA, C., op. cit., pág. 17.

evidente tras esta breve aproximación a las diversas opciones teóricas que aceptan o excluyen desviaciones a la ‘norma’ clásica, es que ya sea a través del concepto de “realismo” de Bazin, de “modernismo vernacular” de Hansen o de “manierismo” de Losilla, existen las herramientas para intentar explicar el cine de Preminger en general y, en particular, *Buenos días tristeza*, como un cine encabalgado entre clasicismo-modernidad, en el que se solapa la crisis del cine clásico con los atisbos de modernidad procedentes de Europa. Un cine autorreferencial y reflexivo con respecto a sus modelos anteriores – en especial, filmes previos de Preminger como *Cara de ángel* – pero también en relación a los procesos de modernización en marcha en EEUU y en Europa. A continuación, apuntaremos brevemente algunos de los rasgos esenciales de la puesta en escena premingeriana en *Buenos días, tristeza* que socava, aunque no destruye por completo, las reglas esenciales del llamado “clasicismo” hollywoodiense.

3.5. El estilo “invisible” de Otto Preminger

Al inicio de su análisis de la obra de Preminger, Carlos Losilla recuerda la disputa que a nivel crítico hubo, durante años, sobre si el cineasta vienés era o no era un *autor*. Tal sospecha era provocada por la famosa *invisibilidad* de su estilo, mucho menos vistoso que el de otros cineastas de la época, como Hitchcock o Welles. Esto se apoyaba, además, en sus continuas declaraciones y entrevistas en las que se presentaba como “partisan inconditionnel de la mise-en-scène invisible”, mostraba su rechazo a “les angles curieux” y

justificaba su empleo de los travellings y grúas por su “désir de coller à l’action et de ne pas recourir au montage”²³⁷. Su sobria utilización de la toma larga, la profundidad de campo y la pantalla panorámica – de un modo completamente distinto al uso forzado, extremo y, en ocasiones, crispado, que de estas herramientas hacían Welles o Nicholas Ray – invocaba sus orígenes teatrales – “lo importante es, siempre, el guión y los actores”, llegó a decir – y le valió los adjetivos de “objetivo”, “frío” o “distanciado”. Los críticos cahieristas alabaron su “pureza formal” y su “neutralidad” – Rivette lo llegó a comparar con el “despojamiento” extremo de Rossellini – y Guarner, invocando esa “libertad de percepción” de la que hablaba Bazin escribió sobre *Buenos días, tristeza*, lo siguiente: “El objetivo de Preminger no es el de provocar emociones, sino presentar caracteres, ideas y conflictos con la mayor objetividad y sin prejuicios. Nos muestra hechos, no su opinión acerca de ellos. Somos nosotros quienes debemos sacar conclusiones, juzgar, comprender”²³⁸.

Pero en el estilo de Preminger, como en sus películas y, sobre todo, en sus personajes femeninos, nada es lo que aparenta ser. El “estilo invisible” no equivale a la “transparencia” del clasicismo, y la pretendida “objetividad” o “neutralidad” no es un modo de abordar de forma “sencilla” el mundo – como él afirmaba en algunas entrevistas – sino de subrayar la eterna dualidad y misterio que yace entre lo superficial/lo oculto, el interior/ el exterior; la apariencia de las cosas y la “verdad” que ésta esconde. No debemos pasar por

²³⁷ LEGRAND, Gerard; LOURCELLES, Jacques y MARDORE, Michel, op. cit., pág. 12.

²³⁸ LOSILLA, C., op. cit., pág. 139.

alto, tampoco, su experiencia teatral, su carrera como escenógrafo en Viena, Berlín y, más tarde, en Broadway, lo que sin duda debió formar su visión de la realidad, de la vida, como un gran teatro. Sus películas presentan, en muchas ocasiones, escenas de representación dentro de la representación, que pueden ser obvias – secuencias musicales como Juliette Greco cantando al inicio de *Buenos días, tristeza* – o más sutiles – momentos en los que los personajes *interpretan*, se ocultan detrás de una farsa social, de una máscara, de un disfraz. En definitiva, con su estilo distanciado, su pretendida objetividad, Preminger está afirmando la ambigüedad de las apariencias y la imposibilidad de conocer la realidad. Una visión pesimista del mundo que socava la transparencia, linealidad y legibilidad de la narración clásica y en la que los personajes femeninos encarnan y sintetizan, como ningún otro, las características básicas del estilo del cineasta.

Un simple vistazo a algunas de las películas más personales de Preminger entre los cuarenta y los cincuenta - *¿Ángel o diablo?*, *Cara de ángel*, *Buenos días tristeza*, *Anatomía de un asesinato* – servirían para reivindicar – si es que es necesario – al cineasta vienés como un autor con obsesiones temáticas y motivos visuales que se repiten filme tras filme. Un elemento temático que le obsesiona es el tabú del incesto, sea real (como en *Anatomía de un asesinato*) o sugerido (*Cara de ángel*, *Buenos días tristeza*, *El rapto de Bunny Lake*). Esto está ligado, íntimamente, con la dialéctica exterior/interior o superficial/oculto que está presente en su puesta en escena a través de sus movimientos de cámara, su organización

espacial y, no menos importante, sus personajes, sobre todo femeninos.

Orr habla de esta dialéctica entre opuestos en relación a lo que él llama el “marco binario” en el que se desarrolla *Buenos días tristeza*, que tiene dos sesgos: uno espacial y otro temporal. El filme, efectivamente, está dividido – al contrario que la novela de Sagan, aunque esta también narra lo acaecido un año antes desde la perspectiva del presente – en dos tiempos y espacios: el presente, que se desarrolla en un París frío y otoñal, rodado en blanco y negro y prácticamente en espacios nocturnos e interiores ; y el pasado, filmado casi en su totalidad en exteriores, en una villa al borde del Mediterráneo en la Riviera francesa y en brillante Technicolor, potenciado por el uso de colores primarios en el vestuario – los tres bañadores que viste Cécile/Seberg a lo largo del filme son uno rojo, otro azul y otro amarillo -, que reproduce fielmente el mar, el sol y la tierra del entorno. La relación entre pasado/presente y exteriores (la terraza de la villa, la playa)/interiores (el apartamento en París, el club en el que bailan) confronta y permite comparar la situación vital de los protagonistas en momentos diferentes pero también incidir en la influencia que lo acaecido anteriormente tiene sobre el presente. De ahí esas curiosas – por barrocas y nada características del estilo sobrio de Preminger – superposiciones visuales en las que, mientras Seberg, filmada en un elegante blanco y negro, está mirando fijamente a cámara mientras baila con su enésimo acompañante en un club parisino, empiezan a aparecer en los extremos vacíos de la pantalla panorámica retazos de un mar muy azul; como si fueran memorias del verano anterior que, como olas,

chocan contra la conciencia de la chica, forzándola a recordar (figs. 49 y 50).

Preminger contrapone tiempos – pasado y presente, como ya hizo en *Santa Juana*, también estructurada en flashbacks – y espacios – el exterior de la villa, la terraza, en la que Cécile y su padre disfrutaban de su peculiar relación, *versus* el interior, lugar del conflicto, en el que Cécile se encerrará y maquinará su venganza hacia Anne - como un modo de expresar la relación conflictiva entre el aspecto superficial de las cosas y la realidad que esconde en su interior; entre lo público y lo privado. En el gris presente parisino de *Buenos días tristeza* hay algo que late bajo la superficie frívola y sofisticada de esa pareja inusual formada por Cécile y Raymond, un pesar oculto – la muerte de Anne un año antes - que ambos esconden tras sus respectivas máscaras sociales. En el pasado colorido al que remite ese presente gris también hay un misterio dejado en fuera de campo: cuál ha sido la relación entre ambos hasta llegar a esa comunión única, a esa unión íntima de tintes incestuosos. Preminger no solo no resuelve ese misterio sino que, además, a través del enigmático personaje femenino principal parece afirmar la imposibilidad – o, incluso, la inutilidad de intentarlo – de conocer la verdad, de saber dónde está la realidad, y no su simulacro.

3.6. Rostros, voces

Jean Simmons y Kim Novak, con su rostro juvenil – tenían, respectivamente, 20 y 21 años cuando rodaron *Cara de ángel* y *El hombre del brazo de oro* – y su mirada inescrutable, fueron el precedente de esa perfecta heroína *premingeriana* en la que, un poco más tarde, se convertiría Jean Seberg. Si hablábamos de oposiciones binarias, el tabú del incesto, o estructuras recurrentes – los coches que abren y cierran *Cara de ángel*, *Buenos días tristeza*, o las famosas escenas de juicio – que se repiten película tras película en la obra de Preminger, también podríamos añadir en este sentido la utilización del rostro de la actriz como espacio en el que se pone en escena el concepto central de la obra premingeriana: “el convencimiento de que las cosas no son lo que parecen...nunca sabremos donde está la verdad porque nunca sabremos cómo es, en realidad, la *realidad*”²³⁹. Solo podemos aspirar, entonces, a acercarnos a las *apariencias*, a la *superficie* de las cosas. La tersa tez de una adolescente Jean Seberg, con su belleza inusual y ambigua – andrógina y casi infantil -, reproduciría a la perfección esa apariencia suave y brillante de las cosas tras la que se esconden misterios insondables y una realidad a la que nunca podremos acceder.

Esta imposibilidad de conocer, con certeza, los pensamientos y motivaciones del personaje principal que, como veremos, se erige a través de la voz en off, en narradora no fiable, socava algunas de las características básicas de la narración clásica, como la causalidad, la

²³⁹ LOSILLA, C., op. cit., pág. 148.

linealidad o la resolución satisfactoria de la trama, dejando al espectador a la deriva, incapaz de empatizar, identificarse o comprender a la protagonista. Sabemos que Cécile quiere que Anne se desvanezca pero desconocemos la naturaleza del amor por su padre, sus sentimientos *reales* hacia Anne – a la que en un momento dado, dice que admira – o si, finalmente, se siente realmente responsable por el accidente. Preminger dedica los escasos primeros planos de la película a indagar sobre el rostro de la actriz, utilizando habitualmente un dispositivo claramente manierista, el espejo, que evidencia la imposibilidad de conocer la verdad que se oculta tras esa “cara bonita”: no es posible captar la realidad, solo su reflejo, su simulacro.

El reflejo de Seberg en el espejo uno de los motivos visuales habitualmente utilizados por Preminger en *Buenos días, tristeza* para poner en escena el rostro de la actriz (fig. 47 y figs. 51 a 53). En todos estos momentos, la imagen está marcada por la ambigüedad: en uno ellos, mencionado anteriormente, Cécile está encerrada en su habitación y, furiosa con Anne, se mira al espejo y afirma con determinación “*¡La odio! ¡La odio! ¡La odio!*” mientras un lento travelling se acerca a su reflejo; este odio cambia de dirección conforme la cámara avanza y Cécile se dice a sí misma: “*No, no es culpa suya, sino tuya. Eres una niña mimada, arrogante y perezosa. ¡Un pequeño monstruo!*”. El último y célebre plano de la película – un plano casi “mizoguchiano”, como afirmaba Rivette – muestra de nuevo el rostro reflejado en un espejo de Seberg mientras su atonal voz afirma, en off, su separación definitiva del mundo, “*aislada por un muro de recuerdos*”; este primer plano,

rodado en CinemaScope, con amplios espacios vacíos a los lados, traslada un sentimiento de vacío y soledad inmediatos pero la ambigüedad persiste (fig. 54). La voz en off atonal, el modo artificial, como si fuera una autómatas, de ponerse crema en la cara antes de acostarse – una suerte de *máscara* real, que tapa sus facciones – contrasta con la intensa expresividad que, justo en ese momento, Seberg, con los ojos llenos de lágrimas, transmite. ¿Significa esto que nos encontramos, finalmente, ante la verdadera Cécile, corroída por el remordimiento? Orr difiere, sugiriendo que esta es solo una muestra más de su ambigüedad y volubilidad: “She serves as Preminger’s ice-maiden, the living embodiment of ice turning into fire and fire turning back into ice. Even as she cries in close-up at the film’s end looking into her bedroom mirror, she is ever the narcissist smearing moisturizer on her cheeks like a mask that tries in vain to extinguish all emotion”²⁴⁰.

En el cine clásico, el primer plano se consideraba un recurso que “permitía el descubrimiento del rostro humano y...revela(ba) la personalidad inmediata del individuo”²⁴¹. En sus tempranos escritos acerca del cine mudo, Béla Balázs refuerza esta idea del rostro y, por extensión, el primer plano, como revelador psíquico e incluso moral: “La expresión facial es la manifestación más subjetiva del hombre, más subjetiva incluso que el habla...La más subjetiva e individual de las manifestaciones humanas se refleja en el primer plano”²⁴². Para Balázs, entonces, como para Epstein, rostro y primer

²⁴⁰ ORR, J., op. cit., pág. 47.

²⁴¹ DYER, Richard, op. cit., 2001, pág. 32.

²⁴² DYER, R., op.cit., pág. 31.

plano son intercambiables y éste último es definido como “la condición técnica del arte cinematográfico”, ya que “filmar un rostro es plantearse todos los problemas del filme, todos sus problemas estéticos, luego todos sus problemas éticos”²⁴³. El modo en que Preminger pone en escena el rostro juvenil de Cécile – y anteriormente, el de Diane Tremayne²⁴⁴ - se aleja de esa concepción “idealista” del primer plano como *locus* epifánico en el que la auténtica personalidad del personaje y/o actriz se revela. Porque si algo afirman esos primeros planos de Seberg que salpican el relato es la absoluta imposibilidad de desvelar el secreto que ocultan, de descubrir el “rostro más profundo y, por tanto, verdadero” que esconden bajo la máscara²⁴⁵.

La máscara es, efectivamente, un artificio estético muy utilizado por Preminger, sobre todo con respecto a los personajes femeninos. Las mujeres de Preminger, como en otro sentido muy diferente las de Bergman, son casi siempre personajes ambiguos, de rostros impenetrables y motivaciones opacas. Como afirma, de nuevo Losilla, acerca de Linda Darnell en *¿Ángel o Diablo?* (y que podría suscribir perfectamente acerca de la Diane de *Cara de ángel*): “el

²⁴³ AUMONT, Jacques, op. cit., pág. 88.

²⁴⁴ Carlos Losilla define *Cara de ángel* como un noir que se convierte “poco a poco, en el retrato de un rostro, o mejor, en la resoluta búsqueda de lo que pueda haber detrás de un rostro”. Esto se evidencia en los continuos travellings de acercamiento al rostro de Jean Simmons que solo confirman la imposibilidad de conocer la verdadera personalidad de Diane.

²⁴⁵ Siguiendo de nuevo a Bálasz: “*el rostro es doble porque superpone una especie de máscara transparente a otro rostro más profundo, “luego” más verdadero. Esta referencia implícita al tras-rostro rilkeano dice que lo que el rostro deja ver y esconde al mismo tiempo es lo que hay debajo de él, lo invisible que él hace visible. El rostro provoca la visión, es visión*”. AUMONT, J., op.cit., pág. 85.

mito de la “mujer fatal” va más allá de lo acostumbrado, ya no sólo la fémica escurridiza y malvada concebida como tormento psicológico del macho, sino el enigma hecho carne, la carne lujuriosa hecha enigma, el rostro de la actriz como insondable misterio”²⁴⁶. A pesar de las intuiciones que aparecían en filmes anteriores, *Buenos días tristeza* marca un punto de inflexión en la figuración premingeriana de la *femme/fille fatale*: como afirmábamos anteriormente, ya no es un arquetipo enclavado en un género determinado, el *noir*, sino una representación en clave *realista* de una feminidad contemporánea compleja; una adolescente en el tránsito entre la infancia y la edad adulta, y en el tránsito entre los cincuenta y los sesenta, cuya situación vital “in-between” se traduce en esa dualidad entre apariencia inocente y gestos y acciones amenazadores y enigmáticos.

Diane, como afirmábamos antes, es la predecesora de Cécile, pero sólo a Cécile Preminger le otorga el peso completo de la narración. En el cine clásico, las voces en *off* femeninas nunca son ominiscientes, se reservan exclusivamente para aquellas voces pertenecientes a los personajes de dentro de la narración y que son las protagonistas de emotivos *flashbacks* sonoros, cargados de nostalgia, como es el caso de *Carta de una desconocida* (Max Ophüls, 1948) o *Mildred Pierce*. Voces femeninas que, según Kaja Silverman: “transforms the private into the public...like a searchlight suddenly turned upon a character’s thoughts”²⁴⁷. El

²⁴⁶ LOSILLA, C., op.cit., pág. 149.

²⁴⁷ SILVERMAN, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, pág. 33.

Hollywood clásico confronta la autoridad y precisión de las voces en *off* masculinas omniscientes con las voces femeninas asociadas a la interioridad diegética, psíquica y corporal minando, así, su poder y profundidad. *Buenos días, tristeza* va un paso más allá y no solo elige a una chica adolescente – un personaje excluido doblemente del discurso imperante, por género y por edad- como centro de conciencia del relato, sino que la convierte, además, en una narradora no fiable.

Todo esta relatado desde el punto de vista de Cécile pero esto no significa que, como espectadores, podamos descifrarla: “The opacity of motive that had marked out Diane in *Angel Face*...deepens with Cécile into something more complex, and challenges the character knowing conventions of classical narration. The confessional mode of the flashback should reveal all but here it does the opposite. We feel we know less about Cécile at the end of the film than we do at the beginning”²⁴⁸. Efectivamente, actuando de manera inversa a la función de “faro que ilumina los pensamientos internos” que habitualmente desempeña en la narrativa clásica, la voz en *off* de Cécile no solo no ayuda a descifrar su misterio sino que añade al personaje capas de complejidad que hacen sus motivaciones aún más opacas. Cécile, como otras narradores no fiables de la moderna novela de adolescencia, se presenta como un personaje “refractory: psychologically opaques, carrying around inside them a hidden agenda that the film itself can only follow and wonder about”²⁴⁹.

²⁴⁸ ORR, J., op.cit., Senses of cinema.

²⁴⁹ MARTIN, A., op.cit., Rouge.

Esto se muestra de un modo muy evidente en toda la secuencia que precede al momento en que Anne descubre que Raymond la engaña. Raymond le dice a Anne que va a encontrarse con un amigo pero realmente ha quedado con su antigua amante, Elsa; Cécile lo sabe porque es ella quién ha orquestado todo el encuentro aunque, como sucede en diversos momentos del filme, de repente le asalta la duda. La voz en off, que hasta ese momento había sido de carácter retrospectivo, narrando el pasado desde el presente, se transforma, de repente, en una voz *en presente* que se corresponde con los pensamientos de la protagonista en ese preciso instante, como si fuera una especie de “*flujo de conciencia*” literario. Mientras ve como Raymond se marcha, Anne se queda trabajando en la casa y, repentinamente, cambia de idea y sigue a Raymond (lo cual desencadenará la tragedia), Cécile, se nos muestra por orden: frívola (“*¡Qué farsante! Pero le quiero...*” - con respecto a la excusa que su padre ha puesto a Anne para ir a encontrarse con Elsa), arrepentida (“*Debo decírselo, esto va demasiado lejos...*”), asustada (“*¡Pero cómo?, ¿Qué puedo decirle? Nunca me perdonará y tendrá un arma contra mí siempre...*”) y, por último, maquiavélica y segura de sí misma (“*No, tal vez no la retendré. Me gustaría ver lo que va a hacer*”). La secuencia acaba con el descubrimiento por parte de Anne de la traición de Raymond, la carrera de esta hacia su coche y el grito infantil, de indefensión, de Cécile: “*¡No te vayas, te necesitamos!*”. En poco más de cuatro minutos, la joven protagonista ha mostrado, al menos, tres rostros diferentes. ¿Cuál es el real? ¿Cuál de estas caras del poliedro es la auténtica? Al menos

que no haya un rostro “real, profundo” que revelar, sino un enorme vacío tras esa superposición de máscaras.

3.7. Un gran teatro

Si esta indeterminación y esta imposibilidad de conocimiento del personaje central socava algunos rasgos básicos de la narrativa clásica, la insistencia en la idea del mundo como un gran teatro, de la realidad como nada más que una representación, transgrede del mismo modo la famosa transparencia sustancial al clasicismo. Como afirma Gerard Legrand²⁵⁰, esto se muestra de forma evidente con las continuas apariciones de “espectáculos” dentro de la diégesis: la sesión de espiritismo en *¿Ángel o diablo?*, el espectáculo de strip-tease en *El hombre del brazo de oro* o la actuación de Juliette Greco cantando el tema principal de la película al inicio de *Buenos días tristeza*. Lo que más nos interesa, sin embargo, es el concepto del mundo como un gran escenario en el que todo el mundo está interpretando un papel. Esto se evidencia, lógicamente, en las habituales escenas de juicios de Preminger, pequeñas representaciones dentro de la representación; pero en *Buenos días, tristeza* esta idea está en las largas y fluidas tomas que, casi sin corte, muestran planos de grupo que, ya sea en el colorido pasado – el baile popular en la plaza de Saint Tropez, la noche en el casino – o en el presente en blanco y negro – la *soirée* al aire libre, la velada en el restaurante, el baile en el sótano de un club de

²⁵⁰ LEGRAND, Gerard, *L'espectacle et le secret*, en LEGRAND, Gerard, LOURCELLES, Jacques y MARDORE, Michel, op. cit.

Montparnasse – representan las relaciones sociales y personales nada más que como una farsa, como una ligera opereta en la que cada uno representa el papel que le corresponde. David Niven/Raymond es el playboy encantador, Deborah Kerr/Anne, la sofisticada y elegante dama de alto nivel social, Elsa/Mylène Demongeot, la burbujeante y alocada bomba sexual y Cécile/Jean Seberg, la frívola y superficial joven parisina entregada al hedonismo.

La cámara fluida, “acuática”, de Preminger amplía el espacio filmico, convirtiendo tanto el exterior y el interior de la villa en la Riviera en un escenario teatral que ya no tiene límites estrictos. Sus largas tomas rodadas en continuidad, sin casi cortes, ya sea con travelling, grúas o amplias panorámicas, así como la utilización del CinemaScope, permiten a los personajes moverse libremente de la terraza al salón, y de ahí al piso superior, en un continuo y fluido juego entre interior/exterior que proporciona la sensación de que el espacio filmico se ha multiplicado y ensanchado, convirtiéndose todo en un enorme escenario. Esto es muy evidente en una de las secuencias coreográficas más espectaculares del filme, que aparece justo al inicio. Raymond y Cécile, recién levantados y con toda la energía y la felicidad que les depara un nuevo día de *dolce far niente*, se encuentran en la terraza del exterior de la villa. Tras dar, cada uno al otro, un beso en la nariz, en una escena que retrata la relación íntima entre ambos – van vestidos con la misma camisa azul masculina atada a la cintura, solo que ella lleva un bañador rojo y él uno negro -, se colocan de forma frontal frente a la cámara y, en un movimiento idéntico, “huelen el día”, tomando una gran

inspiración. Parecen actores frente al público, a punto de hacer una reverencia o acróbatas en un circo preparándose para una difícil pirueta (fig. 43). La cámara les sigue hasta el salón, se suceden un par de planos en las escaleras y en el piso de arriba y, al no poder entrar en la habitación de Elsa, salen a la terraza del piso superior y, en un extraordinario travelling de retroceso, corretean por la misma, abriendo las ventanas, adelantándose uno al otro y llamando a las puertas de la habitación de Elsa, a la que finalmente entran (figs. 56 a 61). No hay límites, no hay fronteras, exterior e interior se funden, todo forma parte del gran escenario del mundo.

A pesar de que, en *Buenos días, tristeza*, todo el mundo interpreta, todos mienten, como veremos a continuación, se mantiene un alto nivel de verosimilitud y coherencia en las acciones, gestos y expresiones de la mayoría de los personajes principales. James Naremore define este hecho como la “coherencia expresiva” que rige la mayor parte de la interpretación actoral “profesional”. Naremore, que basa su análisis de la interpretación en el estudio sobre el comportamiento cotidiano de las personas de Ervin Goffman (en su *The Presentation of Self in Everyday*, Goffman afirma que todo comportamiento de cara a los demás es una ‘actuación’, y que en la vida cotidiana estamos continuamente interpretando según unas normas de conducta y unos códigos gestuales tan artificiales como compartidos), afirma que esta coherencia expresiva es una lógica formal que opera de forma igualmente rigurosa tanto en la vida ordinaria como encima de un escenario o en una película. La coherencia expresiva es vital para conseguir la “imagen narrativa unitaria” que requiere la actuación

realista tradicional: el intérprete, con su actuación, debe construir una personalidad unificada, consistente, que mantenga en todo momento la coherencia entre gestos, modo de hablar, expresiones pero también modo de vestir, comportamiento, etc. Esto no significa que, por supuesto, sobre todo en el cine y teatro, muchos más que en la realidad, no exista la incoherencia expresiva – esa dislocación, esa desconexión o inconsistencia entre el personaje como figura narrativa unitaria y su comportamiento - y que, de hecho, se utilice activamente en la interpretación cinematográfica tanto para conseguir un efecto cómico como dramático. Naremore habla de Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma* para ejemplificar lo primero: no es lógico, ni consistente, que una princesa se intente quitar unos zapatos que le molestan en mitad de una recepción en la Corte, de ahí el efecto cómico. La incoherencia expresiva también puede estar presente en ciertos momentos dramáticos en los que el actor deba “actuar” dentro de la propia interpretación: en el melodrama o los *weepies* es corriente el instante en el que la actriz muestra, a la vez, su rostro público y “sus verdaderos sentimientos”, que contradicen la consistencia del personaje. De nuevo, un ejemplo de Naremore nos da la clave: en *True Heart Susie*, Lillian Gish ofrece a los invitados a la boda del hombre que ama una amplia sonrisa, pero, tapándose con un abanico, llora desconsolada. En la misma escena, Gish ofrece sonrisas y lágrimas pero esta incoherencia expresiva es requerida para mostrar los sentimientos duales del personaje: los espectadores lo asumen como algo natural porque lo perciben como algo que permite “revelar” las dos facetas, pública y privada, del personaje.

En el cine negro es habitual que los actores (sobre todo las actrices) que interpretan a personajes que *actúan* o *mienten* dentro de la representación – y en este género lo hacen continuamente – manejen la coherencia expresiva de un modo complejo, combinando momentos en los que la mantienen con éxito con otros momentos en los que afloran sus verdaderas intenciones o sentimientos, inconsistentes con el comportamiento de sus personajes. Naremore pone como ejemplo a Barbara Stanwyck en *Perdición*: “Phyllis Dietrichson must behave with equal cool, acting the role of bereaved widow while under the scrutiny of an ace investigator; in fact she is the best actor of all, because we discover at the end of the film that her passion for Walter Neff, concealed so cleverly from the law, is itself a pretense, the device of the femme fatale”²⁵¹. Nosotros, como espectadores, sabemos que Phyllis/Stanwyck está mintiendo/actuando ante la policía como viuda afligida, porque narrativamente se nos ha informado que ha sido ella la que ha organizado el complot para asesinar a su marido. Pero la actuación de Stanwyck combina momentos de absoluta coherencia expresiva, en la que no permite atisbar ningún gesto, ninguna expresión que ataque la consistencia de su personaje, con otros en los que a partir de una mirada o un comportamiento determinado nos da a entender que está mintiendo. Solo al final nos damos cuenta de que, durante todo el filme estaba llevando a cabo, además, otra interpretación dentro de ésta, como en una compleja estructura de muñecas rusas: la de “estar enamorada” de Walter; en

²⁵¹ NAREMORE, James, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988, pág. 70.

este caso, nada en los gestos, comportamientos o actitudes de Phyllis/Stanwyck nos podía adelantar cuáles eran sus verdaderos sentimientos, la coherencia expresiva al respecto de este hecho determinado ha sido total: “Phyllis Dietrichson is a cool and skillful performer who seldom steps out of character”²⁵².

En *Buenos días, tristeza*, todo el mundo miente, pero el nivel de coherencia expresiva varía con respecto a actores más veteranos como Deborah Kerr y David Niven y menos experimentados como Jean Seberg. Kerr/Anne y Niven/Raymond son, como Stanwyck/Phyllis, intérpretes habilidosos que son capaces de socavar la regla de la coherencia expresiva dentro de la diégesis, al nivel de la caracterización de sus personajes: tanto Anne como Raymond son dos personas maduras y experimentadas, muy conscientes de la farsa social a la que pertenecen, y que *actúan* como tales. Al llegar Anne a la villa y enterarse de que Raymond ha invitado también a Elsa, Preminger le dedica un inusual primerísimo primer plano que, del mismo modo que sucede con Gish en *True Heart Susie*, rompe la consistencia de su personaje y muestra sus “verdaderos sentimientos” (una mezcla de humillación, desolación y furia). En la siguiente escena en la que la vemos, ya frente a Raymond, Anne ha recuperado su compostura: se muestra indiferente, despreocupada, charla amigablemente con Elsa y manifiesta su independencia yéndose ella sola a la playa. A un nivel de caracterización del personaje, a un nivel diegético y narrativo – y porque sabemos lo que ha sucedido justo antes – Kerr/Anne debe manifestar cierta incoherencia expresiva porque sabemos, a ciencia

²⁵² Idem.

cierta, que está ocultando sus verdaderos sentimientos. Pero, a nivel interpretativo, ni el más mínimo gesto o comportamiento, entonación o expresión de Kerr rompe la unidad y consistencia de su personaje. Como Stanwyck, puede revelar de un modo sutil que su personaje miente pero no puede abandonar o “salirse” de la personalidad que ha adoptado en la historia.

Del mismo modo, David Niven no abandona su personalidad encantadora de frívolo vividor cuando le dice a Kerr que va a ir a ver a un amigo aunque realmente vaya al encuentro de Elsa. Nada en su comportamiento, o en sus gestos, denota tensión, culpa o remordimientos ante el engaño que va a perpetrar: se estira perezosamente tras la comida y, de un modo jovial, se despide de Anne y Cécile. Hay cierta incoherencia expresiva a nivel de caracterización del personaje y a nivel narrativo – sabemos que está mintiendo porque va al encuentro con Elsa – pero Niven se mantiene, a nivel interpretativo, firmemente consistente en relación a la personalidad del personaje. Por último, Elsa y Philippe también mienten: representan una ficción fingiendo que están enamorados para generar celos en Raymond, en una puesta en escena milimétricamente orquestada y creada por Cécile. El caso de la interpretación y la coherencia expresiva en Cécile/Seberg es más peculiar y complejo, como veremos enseguida.

Buenos días, tristeza es, por tanto, también, un filme autorreferencial y reflexivo, que parece indagar – como *La ventana indiscreta*, como *La dama de Shanghai* – sobre los mecanismos de la ficción y su relación – o más bien, la confusión – entre ésta y la

realidad. Desarrollaremos esta idea enseguida porque Preminger decide utilizar como directora subrogada dentro de la ficción a, justamente, Jean Seberg, una actriz cuya siguiente película será una de las piedras de toque del cine moderno, otorgando capas de complejidad a esta cualidad reflexiva del filme. El filme, además, es autorreferencial en otro aspecto: Preminger es consciente de estar llevando a cabo una versión contemporánea, pasada por el tamiz de la literatura de Sagan, la cultura juvenil y el existencialismo, de un filme anterior suyo, *Cara de ángel*. Es difícil no ver en las reverberaciones que este filme deja en *Buenos días tristeza*, un modo de referirse a sí mismo y a los motivos visuales que pueblan su obra, en un reciclaje autorreferencial que no podríamos calificar de moderno pero sí autoconsciente: la multiplicación de espejos para mostrar el rostro de la protagonista – no presentes en la versión *noir* de la película-, la aparición del azar y la casualidad – que no la causalidad – en la muerte trágica de la madrastra-, la eliminación del antihéroe masculino – no hay equivalente a Mitchum en *Bonjour tristesse*, como decíamos antes – y la propia elección de Jean Seberg como protagonista – una heroína juvenil existencialista, una chica de su tiempo, con el pelo muy corto y vestida con ropas masculinas, y no un arquetipo intemporal, eterno – hacen de *Buenos días, tristeza* la adaptación y actualización que el propio Preminger hace de su *noir* de culto para la generación de los rebeldes juveniles, la cultura beatnik, la generación de la “nueva ola”, el jazz y Brigitte Bardot. Siguiendo a Hansen, el filme podría ser una muestra de ese “modernismo vernicular” del clasicismo, con su poder reflexivo acerca de las ansiedades provocadas por la

modernización, en su versión más tardía de finales de los cincuenta: la de la sociedad de consumo desatada, los medios de comunicación de masas, el auge de la clase juvenil como grupo de consumo y el desconcierto ante los rápidos cambios sociales que tenían que ver con los roles sexuales y de género, y que tenían a las chicas jóvenes como protagonistas. Chicas jóvenes que, como Seberg, encarnaban la amenaza del cambio, la amenaza del caos y la amenaza de la modernidad, con sus demandas, necesidades y acciones incomprensibles. En *Buenos días, tristeza*, Seberg, de un modo definitivo, encarnará las contradicciones de la juventud y, en especial, de la mujer joven, en ese momento de tránsito – entre los cincuenta y los sesenta -, en la que ya es móvil y ocupa espacios fuera del hogar pero que, a la vez, aún no tiene al movimiento feminista como referente. Una generación de “young girls” que, como colectivo, provocaba asombro y desconcierto: esos “glossy little animals” de los que hablaba Mike Wallace.

3.8. Jean, actriz

Una vez analizada la puesta en escena premingeriana en *Buenos días, tristeza*, caracterizada por un estilo manierista en el que se solapan principios clásicos con rasgos propios de la modernidad o que, al menos, socavan ese clasicismo, la pregunta sería ¿podemos identificar también rasgos de modernidad en la actuación de Jean Seberg?. O, dicho de otro modo, ¿qué aporta la interpretación de Seberg, así como su imagen estelar, al filme como producto de transición entre clasicismo y modernidad? ¿Podemos identificar

como indicadores de esa transición no exclusivamente a la puesta en escena del cineasta sino, también, a la figura e interpretación de la actriz?

Para empezar, en cuanto al rol desempeñado por Seberg en *Buenos días tristeza* y su importancia como figura de transición entre clasicismo y modernidad y, como veremos, en la transición entre las figuraciones femeninas de los cincuenta y los sesenta, podemos empezar por lo más evidente. Dos jóvenes críticos de Cahiers du Cinéma, Jean-Luc Godard y François Truffaut, eran grandes admiradores de la obra de Preminger. Godard había incluido, como dijimos, *Cara de ángel* como una de sus 10 películas norteamericanas preferidas desde el sonoro y votó *Buenos días tristeza* – aunque no escribió la crítica del filme, que de nuevo corrió a cargo de Jacques Rivette, quién le dedicó una encendida alabanza – como una de sus películas favoritas de 1958. Truffaut escribió una crítica sobre el filme en Arts que podía ser vista como una carta de amor apasionada a Seberg, propia de la sensibilidad mitómana del escritor y cineasta francés. Seberg ocupó la portada de febrero de 1958 de Cahiers du Cinéma: mostraba un fotograma del filme de Preminger en el que aparecía, con el pelo muy corto y vestida con un bañador, tumbada boca abajo sobre la cama de su habitación con una muñeca entre las manos y la mirada vacía, perdida, mirando hacia un lado (fig. 55). Una mezcla inusual de inocencia y sensualidad, una adolescente enclavada aún en el protector mundo de la infancia – la habitación-santuario, la muñeca que sostiene entre las manos – que, sin embargo, es capaz de traicionar, engañar y mentir, como parece predecir su mirada vacía.

Orr habla de la influencia de *Buenos días tristeza* en Truffaut y Godard, que utilizaron algunos de sus motivos visuales en las escenas costeras de *Jules et Jim* y *Pierrot el loco*, respectivamente. También recuerda el accidente de coche que es en realidad un asesinato/suicidio del final de *Jules et Jim*, provocado, como en *Cara de ángel*, por el personaje femenino interpretado por Jeanne Moureau. Y habla de la secuencia inicial en el apartamento de Anna Karina en *Pierrot el loco*, cuando un largo plano secuencia muestra a Pierrot y Marianne corriendo por la terraza del apartamento de esta hasta que entran en su interior, en una versión dislocada y discontinua de la famosa secuencia coreográfica del inicio de *Buenos días tristeza*. Sin embargo, no es difícil deducir que la deuda, “cesión” o incorporación más influyente de un elemento constituyente del cine de Preminger al cine moderno, en general, y al cine de Godard en particular, reside en Jean Seberg. No solo en la construcción de sus personajes sino también en su inusual modo de actuar y en su imagen estelar como encarnación de una “chica moderna”. Es a partir de Jean Seberg y Cécile que Godard crea a Patricia Franchini quien, a su vez, se constituirá como modelo de muchas de las mujeres jóvenes que pueblan los cines de la *nouvelle vague*.

De nuevo, volvemos a hablar de Seberg/Cécile/Patricia desde una perspectiva tradicional, como “creaciones” de dos autores. Veamos cómo influye, de un modo directo, la actuación y la imagen de la actriz en su figuración de Cécile como precedente de la modernidad. Para empezar, el hecho de que las críticas norteamericanas, de nuevo, y como ya sucedió en *Santa Juana*, la

vapulearan, mientras que la crítica más vanguardista francesa la defendiera y alabara, nos puede dar una pista: Seberg era una actriz y una estrella inusual cuyo modo de interpretar, con total seguridad, desconcertaba y disgustaba a la crítica tradicional a partes iguales. Los ejemplos siguientes de críticas de revistas y periódicos americanos a *Buenos días, tristeza* demuestran que la crítica más habitual que se hacía contra Seberg era, justamente, que *no* era una actriz o, lo que es lo mismo, que su actuación no se regía por los cánones habituales:

“Preminger, apparently, has not succeeded in convincing Miss Seberg that she is an actress” (Saturday Review)²⁵³.

“Miss Seberg is still an amateur actress...as to where the career which began so suddenly and joyfully less than two years ago will proceed now, only time, and possibly Mr. Preminger can tell” (Newsweek)²⁵⁴.

La mayor parte de los críticos basaban su valoración negativa en su “rigidez” y su “inexpresividad”; Newsweek afirmó que tenía tanta “frescura” como la “flor de un cementerio”. La propia Seberg, años después, afirmaría que era su propia inexperiencia la que le provocaba esa rigidez: “I was still nervous and unsure of myself. My tension is apparent through much of the picture”²⁵⁵. “Rigidez corporal”, “entonación plana”, “inexpresividad facial”... características de una actriz *amateur* cuya sola presencia atacaba la

²⁵³ RICHARDS, D., op. cit., pág. 70.

²⁵⁴ McGEE, G., op. cit., pág. 59.

²⁵⁵ Ídem.

coherencia expresiva de la que hemos hablado anteriormente así como la ilusión de naturalidad que reinaba en la interpretación tradicional desde finales del siglo XIX y que, desde el teatro realista había pasado al cine: “The chief mark of realistic, psychological drama from the late nineteenth century onward has been the tendency of the actors to turn away, moving out of the strong or shared positions, facing one another on the diagonal so as to make the stage seem less ‘rethorical’, more ‘natural’...Roughly contemporary developments in cinema can be understood similarly as the creation of cinematic strategies to conceal the fundamental ‘staginess’ of acting”²⁵⁶. Naremore define éste estilo, ampliamente extendido en el cine narrativo clásico y defendido por Stanislavski y sus discípulos, que desea “ocultar” que lo que se está desarrollando ante los ojos del espectador es una representación, con el nombre de “representacional”: “narrative movies depend chiefly on representation – in other words, the characters seem to be speaking to one another even though their performance is aimed at an audience beyond the fourth wall...nevertheless, screen actors usually pretend that the audience is not present”²⁵⁷. Frente a este estilo “representacional”, el dramaturgo y escritor Bertolt Brecht abogaba por la necesidad de restaurar ciertas técnicas que evidenciaran la naturaleza ficticia de la representación utilizando, por ejemplo, la interpelación directa al público, o cierta interpretación ostentosa y distanciada por parte de los actores que permitieran a los espectadores romper con la ilusión de naturalidad,

²⁵⁶ NAREMORE, J., op. cit., pág. 38.

²⁵⁷ NAREMORE, J., op. cit., pág. 36.

con el “hechizo” de la narración. Este estilo, defendido por Brecht, y ligado a manifestaciones teatrales o interpretativas más progresistas y radicales es definido por James Naremore como “presentacional”, en contraste con el “representacional” del que hemos hablado anteriormente.

Acting in the cinema, de James Naremore, basa su análisis de la actuación cinematográfica en, como decíamos, *The Presentation of Self in Everyday Life* de Erving Goffman, un sociólogo que exploraba los distintos modos en los que las personas “actuamos” en las situaciones más cotidianas. Naremore fija los parecidos y las diferencias entre la actuación “cotidiana” y la actuación “profesional” (en cine o teatro); evidentemente, la actuación profesional tiene un grado más elevado de “ostentosis” que la diferencia de la cotidiana. Naremore también crea un término, el “marco interpretativo” (performance frame), que separa ambos tipos de actuación: la interpretación teatral o cinematográfica crearía a su alrededor una suerte de “marco” que define y contiene a los intérpretes, separándolos de los espectadores; los intérpretes se convierten, desde ese momento, en seres cuya función es “ser contemplados” y cuyas acciones son consideradas y evaluadas por su calidad “interpretativa”. A pesar de las evidentes diferencias, y de ese “marco interpretativo” que separa a actores de espectadores, Naremore observa en la base de la interpretación profesional una mimesis de los códigos gestuales y de conducta asumidos por la sociedad: “Our manner of expression is so deeply embedded in the process of socialization that it becomes spontaneous, instinctive...All our feelings are wedded to a behavioral language that

we have mastered and turned into an idiolect”²⁵⁸. Los actores “profesionales” utilizan este *idiolecto*, que parte del comportamiento real de las personas en la vida cotidiana, para llevar a cabo interpretaciones naturalistas: “Hollywood movies give us pleasure and a sense of identification simply because they enable us to recognize and adapt to the ‘acted’ quality of everyday life: we can observe people lying, concealing emotions or staging performances for one another”²⁵⁹.

Según Terry Eagleton, el niño, en sus primeras fases de socialización, cuando aún no ha aprendido a construirse un “yo teatralizado”, es lo más parecido a un intérprete *brechtiano* para, poco a poco, convertirse en uno *profesional*: “the child begins as a Brechtian actor, *performing what he does not truly feel*, and by dint of doing so ends up as a professional or Aristotelian one, fully at home with his forms of life”²⁶⁰. En cierto modo, como afirma Eagleton, no están muy alejados del actor *amateur*, por el que Brecht no por causalidad, estaba muy interesado. Incapaz, por desconocimiento de la técnica, de reproducir o mimetizar los códigos sociales de comportamiento que conforman la base de la representación “naturalista”, el actor amateur en muchas ocasiones fracasa en su construcción de un personaje “redondo”, “verosímil” y “orgánico”, características básicas de la tradición realista del cine y el teatro. Esto se extiende, además, a sus gestos faciales y corporales: su rigidez, estatismo e inexpresividad resquebrajan la

²⁵⁸ NAREMORE, J., op. cit., pág. 14.

²⁵⁹ NAREMORE, J., op. cit., pág. 69.

²⁶⁰ Idem.

“ilusión de naturalidad”, llamando la atención sobre la propia actuación como tal y evidenciando las convenciones de la representación en vez de enmascararlas.

No podemos hablar del estilo de interpretación de Seberg en *Buenos días, tristeza*, como “presentacional” o “brechtiano”, evidentemente, pero sí podemos afirmar que socava, en momentos muy determinados del filme, como ya sucedía en *Santa Juana*, esa ilusión de naturalidad del estilo representacional clásico. Del mismo modo, su escasa formación actoral, su falta de herramientas para construir una “personalidad coherente” a partir de la imitación de comportamientos y gestos extraídos de la realidad, evidencia, en ciertas escenas de la película – y, sobre todo, en las que comparte con Deborah Kerr – que nos encontramos, como espectadores, ante una actriz *actuando* de forma inusualmente ostentosa, autoconsciente, y no ante una actriz que desaparece, que se funde detrás del personaje.

Las dos secuencias que comparte con Deborah Kerr parecen, más bien, una ejemplificación de dos modelos de actuación confrontados. Kerr despliega a la perfección ese estilo “representacional”, controlando gestualidad facial, corporal, entonación y pose para construir un personaje “redondo” que, sin embargo, resulta totalmente “orgánico” y “natural”; Seberg, por su parte, como ya le sucedía en *Santa Juana*, con su voz temblorosa y frágil, su modo torpe de caminar y sus rígidos movimientos corporales, no consigue construir un personaje verosímil tal y como mandaban los cánones del realismo, es decir, que hiciera olvidar la

presencia de la actriz en la pantalla. Paradójicamente, es justo esta idea de “ser una presencia” en pantalla y no “construir” un personaje que pase falsamente por una persona real, es decir, la aparición de un cuerpo “real” que no enmascara las convenciones de la representación sino que las evidencia, lo que va a entusiasmar a los jóvenes críticos de Cahiers, y lo que servirá a Godard para imaginar a su Patricia Franchini. La llegada de Anne a la villa resume a la perfección ambos estilos de actuación. La secuencia se inicia con Cécile/Seberg, tumbada en la playa besándose con Philippe, cuando escucha el claxon de un coche. Sin mediar palabra, se levanta y sale corriendo. Una amplia panorámica sigue su recorrido: Seberg aparece de entre unas rocas por el camino que sube de la playa, corre precipitadamente por una explanada frente a la casa y, súbitamente, se detiene ante la aparición de Anne, al lado del coche, recién llegada. En esta escena y la que sigue a continuación, en la que ambas suben al porche y tienen una breve conversación, se puede confrontar la actuación de ambas intérpretes (figs. 62 a 66). La Anne de Kerr es una mujer madura y elegante, sofisticada y seria, y la actriz pelirroja, ayudada por el vestuario y los complementos, *desaparece* detrás del personaje. Anne/Kerr, con su vestido blanco de corte moderno, su pelo pelirrojo recogido impecablemente, sus zapatos de tacón y sus maletas combinadas entre sí, es la viva imagen de la elegancia, a lo que ayuda la actuación de Kerr, cuyos gestos corporales y faciales son comedidos, aparentemente nada ostentosos, justos. Cuando Kerr saca un cigarrillo de su pitillera dorada, lo enciende y se lo fuma con la desenvoltura y la pose sofisticada, aunque no afectada, que

esperamos de su personaje. En solo dos planos, Kerr ha sido capaz, a través del lenguaje corporal y de la utilización de esos “códigos gestuales y de comportamiento” universales de los que habla Naremore, de construir un personaje “redondo” cuyos signos de actuación son reconocibles por todos y que manifiesta una evidente coherencia expresiva.

Frente a ella, se encuentra Cécile/Seberg: Preminger decide filmar el primer encuentro entre ambas con un plano general muy abierto, una opción curiosa que rechaza el típico plano-contraplano que otro cineasta más tradicional hubiera utilizado. El resultado es que tenemos ante nuestros ojos dos cuerpos femeninos que se comportan y se mueven de forma radicalmente distinta. Un cuerpo *real*, el de Seberg, contra un cuerpo *actoral*, el de Kerr. La secuencia está, obviamente, diseñada para generar un inmediato y muy visual enfrentamiento entre ambos personajes femeninos (enfrentamiento que después será la base del drama), una encarnando la madurez sensata, la otra la irresponsabilidad de la juventud. Pero la actuación de Seberg, sus movimientos y pose no responden a otras representaciones femeninas juveniles que habíamos visto en el cine de Hollywood hasta el momento y que seguían el canon naturalista y representacional. Seberg no muestra la vulnerabilidad estudiada de Natalie Wood, ni la sensualidad inocente de Elizabeth Taylor. Sus movimientos son bruscos y torpes y, de hecho, en un momento de la carrera, tiene un pequeño tropiezo que le impulsa hacia adelante, echando los brazos hacia atrás en una postura más bien artificial, escasamente halagadora para la actriz. Al encontrarse frente a frente con Anne/Kerr, descalza, con el pelo

muy corto y vestida exclusivamente con un bañador y una camisa masculina, sus manos toman de forma instintiva los extremos de la camisa y los retuercen, en un gesto de tensión extrema que no corresponde a la situación y que no es coherente con la misma. Los signos de la actuación de Seberg, por tanto, fracasan en su objetivo de mostrar una personalidad verosímil, redonda y orgánica, que sea reconocible inmediatamente por el espectador. En su actuación lo que predomina es, sobre todo, la incoherencia expresiva, demostrada en los contradictorios mensajes que ofrece su voz, alegre y cantarina, como si estuviera feliz de ver a Anne, y los movimientos de su cuerpo, rígidos y nerviosos, como si estuviera aterrorizada ante su presencia. Y, sin embargo, a pesar de toda esta artificialidad, la sensación es la de estar viendo, realmente, a la *actriz*, su presencia real, en la pantalla. Esta idea de ella como una presencia “real” en mitad de diversas presencias “actorales” como Kerr o Niven, o incluso Demengeot, que tienen un modo más tradicional de confrontarse a la actuación, puede explicar el sentimiento de desplazamiento o inadecuación – ya presente en *Santa Juana*- que presenta el personaje con respecto al mundo que le rodea, a un nivel no narrativo sino interpretativo y gestual. Hay una misteriosa escena que ejemplifica esto: Anne descubre a Cécile y Philippe besándose abrazados en la playa y echa al chico pidiéndole que no vuelva a ver más a Cécile. Cécile/Seberg replica duramente a Anne/Kerr, le sigue un plano-contraplano de enfrentamiento entre ambas mujeres en el que Seberg alza la voz sin demasiada convicción y la secuencia termina con un plano medio alargado innecesariamente – no tiene ninguna función narrativa – en

la que la joven actriz mira con una expresión ilegible hacia la dirección por donde se ha marchado Anne, se gira súbitamente en dirección contraria, lleva a cabo un ligero movimiento dubitativo y, finalmente, se va por la misma dirección por la que Anne ha salido también. La duda, el desconcierto, el desplazamiento y la inadecuación, pero también el misterio y la contradicción - ¿Qué le pasa por la cabeza? ¿Odia a Anne o le tiene celos? ¿Quiere ir en busca de Philippe o le es indiferente? ¿Desea huir o es solo una forma de llamar la atención? – están presentes en ese ligero movimiento pendular de Seberg, cuya presencia real, dubitativa y temblorosa, está en ese momento evidenciada en la pantalla.

Seguramente será esa “presencia real” la que Truffaut admira en su apasionada crítica/carta de amor a Seberg publicada en *Arts*. El joven crítico y futuro cineasta habla de la “perfección” y “gracia” de sus movimientos y gestos, contradiciendo a los críticos norteamericanos. Es la misma tesis sostenida, por él mismo, en la defensa de otra actriz/icono juvenil que irrumpe en la pantalla cinematográfica como un “cuerpo real”, Brigitte Bardot. Frente a la fingida “naturalidad” y la depurada técnica de las actrices de Hollywood y de la tradición de calidad del cine francés, Truffaut defiende la falta de profesionalidad de Seberg, la belleza de su gestualidad *amateur*, de la que Rivette ya afirmó ‘todo es *gracia*’ : “When Jean Seberg is on the screen, which is all the time, you can’t look at anything else. Her every movement is graceful, each glance is precise. The shape of her head, her silhouette, her walk, everything is perfect: this kind of sex appeal hasn’t been seen on the screen. It is designed, controlled, directed, to the nth degree by her

director, who is, they say, her fiancé. I wouldn't be surprised given the kind of love one needs to obtain such perfection...Jean Seberg, short blond hair on a pharaoh's skull, wide-open blue eyes with a glint of boyish malice, carries the entire weight of this film on her tiny shoulders. It is Otto Preminger's love poem to her"²⁶¹. Ese manifestación de un 'cuerpo real' que defiende Truffaut al hablar de Bardot se radicaliza en posteriores películas de la *nouvelle vague*: como afirma Vincendeau, el modo en que Vadim *dispone* el cuerpo de Bardot en la famosa escena de baile de Y Dios creó a la mujer – por mucho que, como comentamos, la imagen estelar y el carisma de la actriz, *trascienda* la cualidad explotadora de la escena – no es en absoluto similar a como Godard *muestra* el cuerpo de Anna Karina en la escena del juguetón baile alrededor de la mesa de billar de *Vivir su vida*. La Jean Seberg de *Buenos días, tristeza* podría ser la figura de transición entre ambas: entre la aún presente fetichización del cuerpo y rostro de Bardot por parte de Vadim al distanciamiento y *juego* que dominan la puesta en escena del cuerpo godardiana.

Preminger fetichiza el rostro de Seberg en los escasos primeros planos que le dedica – unos primeros planos que recuperan cierta fotogenia clásica pero que rompen enseguida con la ilusión de la representación al quebrar la cuarta pared, como veremos - pero no hace lo mismo con el cuerpo. Esta cualidad 'real' del cuerpo de Seberg se evidencia, entonces, en el modo en el que Preminger lo pone en escena: en las secuencias de los flashbacks de la Riviera, Seberg es mayoritariamente filmada en tomas largas y planos

²⁶¹ RICHARDS, D., op. cit., pág. 72.

generales, como si el cineasta estuviera obsesionado por verle caminar, contemplarle atravesando el encuadre con sus andares saltarines y algo torpes; verle *habitar*, en cierto modo, la pantalla. Tampoco sería extraño, teniendo en cuenta, como comenta Orr, el interés del cineasta vienés, ya en sus anteriores películas, en filmar a sus actores en planos muy abiertos y largos travellings, acompañándoles en largos paseos “to let faces and bodies assume their own rythims and speak for themselves”. Este “ritmo propio” del cuerpo de Seberg sería lo que, según Godard, le impulsaría a rodar *Al final de la escapada*, filme que partiría de una idea: filmar a Jean Seberg caminando por los Campos Elíseos.

Aún en los momentos en los que Seberg parece llevar a cabo una interpretación más convencional, aparece habitualmente un elemento que resquebraja la transparencia de la representación. La Seberg que interpreta a Cécile en el París del presente es más comedida y monolítica, un rostro de esfinge imperturbable – del que ya hemos hablado con anterioridad – que, en contraposición con la Cécile del verano anterior, Preminger filma en diversos primeros planos deudores de la fotogenia clásica en los que se realzan las cualidades físicas de la actriz (pómulos pronunciados, grandes ojos, la peca en la mejilla izquierda, unas facciones hermosas subrayadas por un corte de pelo cortísimo). Una de las escenas muestra, incluso, uno de esos juegos duales de interpretación-dentro-de-la-interpretación de los que hemos hablado anteriormente: Cécile, vestida como una joven sofisticada con un vestido negro de Givenchy que deja sus hombros al descubierto, baila con su última conquista en un club parisino. El chico le pregunta si puede llevarle

a las carreras al día siguiente y ella, con una amplia sonrisa, le contesta afirmativamente; la toma, rodada en plano secuencia, continúa y reencuadra el rostro de Seberg que, de repente, mira fijamente a cámara, enmarcado por el hombro de su acompañante, que está de espaldas (fig. 41). Se inicia entonces su voz en off, desencantada y fría: *“I’d like to warn him but he wouldn’t understand that I can’t feel anything he might be interested in because I’m surrounded by a wall. An invisible wall of memories I can’t lose”*. Seberg despliega, aquí, un dispositivo similar, al menos en apariencia, al que hemos hablado al explicar el término de coherencia expresiva, y cómo esta coherencia es desafiada en las escenas en las que el intérprete debe “actuar” dentro de la actuación. Seberg sonríe a Jacques pero la voz fría y monocorde con la que dice *“Me encantaría ir a las carreras”*, da a entender al espectador que está fingiendo. La voz en off así lo confirma pero, en vez de convertir este momento en una clásica situación en la que la dualidad del personaje es vista por el espectador como algo *coherente*, acorde con la naturaleza del personaje – la sonrisa nos revelaría su fachada externa mientras que la voz en off nos mostraría “sus verdaderos sentimientos” – y, por lo tanto, verosímil, la mirada a cámara de Seberg, rompiendo la cuarta pared y por lo tanto la ilusión de realidad, transforman esa situación en algo más complejo. Seberg está mintiendo a Jacques, eso lo sabemos – narrativamente, además, antes hemos visto como despreciaba a otro de sus pretendientes, por lo que es de esperar que Jacques sea una más de sus víctimas – pero la voz en off, en tono confesional, contrasta con la enigmática mirada que nos está interpelando, de

forma directa, rompiendo el estilo “representacional” dominante hasta el momento. Si la actriz mira a cámara, si se rompe la ilusión de la representación, si se revela que todo es ficción, ¿por qué creer que lo que dice en la voz en off es cierto? ¿no nos estará mintiendo a nosotros, los espectadores, también? Seberg se erige, de nuevo, como narradora no fiable, a través de un dispositivo – el de la mirada a cámara – netamente moderno y de raíz *brechtiana*, que Godard utilizará de forma sistemática y, muy célebremente, en el último plano de *Al final de escapada* que tiene como protagonista, justamente, a Seberg.

Este no es el único dispositivo reflexivo y autoconsciente presente en *Buenos días tristeza* – un dispositivo que llama la atención sobre el filme, en sí mismo, como una ficción, rompiendo la transparencia clásica – que tiene a Seberg como protagonista. La magnífica secuencia del descubrimiento por parte de Anne del engaño de Raymond está planificada para hacer de Seberg/Cécile la auténtica *directora* de la representación. Si, en el cine moderno, como afirma Hayward, no hay más que personajes “acting as metteurs-en-scène of their own fiction”²⁶², esta secuencia escenifica esta tesis a la perfección (figs. 67 a 76). En ella, Cécile/Seberg se erige como directora subrogada, alter ego de Preminger, *poniendo en escena* una representación que provoca la reacción esperada en su público, que es Anne. Anne mira el “espectáculo” preparado por Cécile, que sucede siempre en off, pero con las voces de los amantes dolorosamente cerca, mientras que Cécile se muestra tan interesada en la representación que ha organizado como en la reacción de la

²⁶² HAYWARD, S., op. cit., 2005, pág. 236.

única espectadora a la que va destinada: Anne. En este juego de miradas no correspondidas – Anne mira a Raymond y Elsa, que siempre están en fuera de campo, y Cécile mira a Anne mientras esta mira a los amantes – queda patente, en primer lugar, el papel de demiurgo de la joven protagonista, Cécile, que aparece como dueña una ficción que ella misma ha creado y a la que pertenece a la vez que la observa desde la distancia; una posición autoconsciente muy típica de los actores en el cine de la modernidad. Y, en segundo lugar, esta secuencia parece reflexionar o evidenciar los mecanismos de la ficción, y el modo en el que estos son, a la vez, verdad y mentira, como lo que está viendo Anne: “*Lo que ve Kerr es a la vez verdad y mentira, pues es innegable que está sucediendo ante sus ojos, pero también que nada hubiera pasado de no ser por la malévol mediación de Seberg*”²⁶³.

3.8. Jean, estrella inusual

Tanto la puesta en escena de Preminger como la interpretación inusual de la actriz en *Buenos días, tristeza* colaboran en la construcción definitiva de su imagen estelar, impulsada y utilizada después – aunque con algunas modificaciones - por Godard. Si hablábamos de una imagen estelar caracterizada por las ideas de movilidad, juventud y transgresión, esto está presente de forma evidente en *Buenos días tristeza*. Cécile/Seberg es mostrada, desde el inicio, – gracias en parte a las largas y fluidas tomas que la capturan siempre en movimiento, casi sin cortes –en estado de

²⁶³ LOSILLA, C., op. cit., pág. 159.

perpetua movilidad: conduciendo en coche por la ciudad, bailando descalza en un club, bañándose en el mar, atravesando una pinada, corriendo hacia la villa, saludando a gente en un casino... Es la quintaesencia de esa nueva feminidad juvenil que está ocupando espacios públicos previamente reservados a los hombres y que se mueve libremente fuera del ámbito doméstico. Las características tomas largas y planos generales del filme muestran siempre, además, a los personajes unidos en grupos que se encuentran, también en estado de perpetua mutación. Como afirman Orr y Handyside, estos grupos son móviles, no permanecen durante mucho tiempo estáticos: alguien se levanta y sale del mismo, la cámara de Preminger le sigue, separándole del resto, para poco después devolverle a él. Este modo de filmar grupos humanos en continuo movimiento, haciéndose y rehaciéndose, refleja el estado volátil y mutable de los protagonistas principales, Cécile y Raymond, incapaces de fijarse a ningún sitio y, por supuesto, a ninguna persona. La movilidad está también presente en la gestualidad nerviosa, imprecisa y amateur de Seberg, así como en ese ‘cuerpo real’ y juvenil que, continuamente, atraviesa el encuadre: como hemos dicho anteriormente, si hay algún motivo visual que se repite en el filme este es el de el cuerpo de Jean Seberg caminando, ya sea a través de una fiesta, del casino, de la terraza de la villa o de la pinada que rodea a la casa.

No solo hay planos generales en *Buenos días tristeza*, también hay primeros planos, pero estos son, como decíamos, planos de un rostro enigmático, que *transgreden* la concepción clásica del primer plano como reflejo de los sentimientos privados del personaje, sobre

todo el femenino. Como afirma Handyside siguiendo a McCabe, el primer plano femenino ha funcionado desde el inicio “in the context of her being looked at and understood by (decoded by) the male hero...the looking at the spectacular woman resolves her disruptive presence within the film and her meaning is deduced by the male hero”²⁶⁴. A lo largo de los primeros planos que se le dedican durante el filme, Seberg/Cécile evita cualquier tipo de descodificación o lectura, construyendo un personaje poliédrico, una feminidad repleta de contradicciones que se resiste a ser catalogada. Rivette definió el estilo de Preminger con el adjetivo de “cubista”: en su cine la realidad y los personajes son presentados a través de múltiples facetas, desde muy diversos ángulos, pero la imagen global de los mismos se mantiene oculta, difícil de descifrar. Como afirma Handyside: “In this ‘cubist’ cinema, the actress-object is both revealed and hidden by a new objectivity of representation: more of her faces are shown, yet the overall image becomes harder to discern”. Este despliegue de múltiples capas es físicamente visible en el último plano del filme: vemos el reflejo de Cécile en el espejo mientras se tapa, literalmente, el rostro con una crema blanca y densa. Este primer plano, en sí, muestra ya diversas superposiciones: el rostro que capta la cámara no es el real, sino su reflejo, y además está oculto detrás de una capa de crema (figs. 54 y 77). La interpretación de Seberg aporta aún una capa más, en contra de lo que eran los deseos iniciales del director: filmado el último día de rodaje, ya en el interior de un plató, este último primer plano debía mostrar a Cécile enfrentada, una vez más, a su propio reflejo

²⁶⁴ HANDYSIDE, F., op. cit., pág. 172.

– como la escena del cuarto de baño del club en el que baila – con un rostro totalmente inexpresivo. Así es como lo había imaginado Preminger, pero Seberg – según recogen las diversas biografías de la actriz y el director – rompió a llorar desconsoladamente de forma inesperada, mezclándose sus lágrimas reales con la crema que se estaba aplicando sobre el rostro. La irrupción de esta emoción *real* – inteligentemente utilizada y apropiada por Preminger – genera una última visión del personaje sumamente contradictoria, al ofrecer Seberg, en el último momento, una interpretación sumamente expresiva dentro de un registro general caracterizado por su inexpresividad.

El estilo ‘cubista’ de Preminger, su interés por mostrar a los personajes desde puntos de vista muy diversos, fomentan la contradicción y la ambigüedad, características básicas de la imagen estelar de la actriz: la extrema movilidad de Seberg, en el filme, evidenciada a partir de las largas tomas y los amplios planos generales, es contrapuesta con el estatismo de los primeros planos, que la muestran en muchas ocasiones con la mirada fija, sus ojos contemplando fríamente a la cámara, rodeada por un vacío insalvable que el CinemaScope resalta (figs. 41 y 52). Como hemos apuntado, pero veremos en profundidad en el siguiente capítulo, Jean Seberg es una estrella que parece encarnar a la perfección los cambios y contradicciones que sucedieron, a muchos niveles, en el tránsito entre la década de los cincuenta y la de los sesenta: a la vez que representa la libertad y la movilidad de la mujer joven, también hay indicios claros de que esa transgresión de su rol habitual le proporciona estatismo, vacío y soledad. Sus tres primeros filmes –

Santa Juana, *Buenos días tristeza* y *Al final de la escapada* – finalizan con un primer plano de su rostro en el que, muy significativamente, se elimina cualquier posibilidad de contraplano, de sutura, de respuesta al enigma que abre ese rostro (figs. 36, 77 y 79): un enigma que en *Santa Juana* toma la forma de pregunta explícita - “¿Cuándo estará este mundo listo para recibir a los santos?”- mientras que en los otros dos filmes la cuestión es más bien implícita - “¿Qué le deparará a Cécile/Patricia el futuro incierto que se abre ante ella?” -.

Cécile, por tanto, es una feminidad móvil y transgresora que escapa a las convenciones de la categorización fácil o la descodificación por parte de la mirada masculina pero cuya libertad, a la vez, le reporta una soledad y un vacío – una ausencia de ese contraplano reparador - que deviene en estatismo paralizante. A través de la interpretación de Seberg, del estallido de esa emoción interior real manifestada a través de las lágrimas, surgirá una idea más, la de *melancolía*, que desde este momento estará indeleblemente ligada a la imagen de la estrella, y que Godard usará e impulsará intensamente a través de Patricia Franchini. Una melancolía *vital* que no tiene que ver con sentimientos como el dolor, el sacrificio o la tristeza asociados habitualmente a los personajes femeninos en géneros como el melodrama y sus variantes – los women’s films, los weepies – y que tienen una causa muy concreta – un desengaño amoroso, la pérdida de un hijo, la traición de una hermana - sino con la angustia existencial de las heroínas del cine moderno.

4. JEAN ES PATRICIA. AL FINAL DE LA ESCAPADA.

Si quedara alguna duda sobre la filiación de *Al final de la escapada* con *Buenos días, tristeza*, unas palabras de Godard son contundentes al respecto: “(*Patricia Franchini*) was a continuation of her role in *Bonjour Tristesse*. I could have taken the last shot of *Preminger’s* film and started after dissolving to a title: ‘*Three Years Later*’”²⁶⁵. Como decíamos anteriormente, la idea original del film, en palabras del propio Godard, era “Jean Seberg caminando por los Campos Elíseos”. A partir de ahí, y sobre una trama criminal mínima apuntada por Truffaut y basada en un caso real, se construyó un escueto guión que seguía las andanzas de un ladronzuelo de coches, Michel Poiccard, (Jean-Paul Belmondo, que tras este filme se convirtió en la gran estrella del nuevo cine francés) quién, tras matar a un policía, intenta convencer a su joven amante, Patricia Franchini (Jean Seberg), una estudiante norteamericana viviendo en París, de que huya con él a Italia. La chica, que escribe artículos para el *New York Herald Tribune* – además de venderlo en los Campos Elíseos – y desea ser escritora, no tiene ningún interés en marcharse con él y acaba delatándole a la policía. Michel muere de un balazo, en plena calle, tras decirle a Patricia “*Eres realmente asquerosa*” (“Tu es réellement dégueaulasse”). La reacción de la chica a ese comentario hace referencia a un *gag* repetido a lo largo del filme: Patricia, que al ser norteamericana no acaba de entender el francés completamente,

²⁶⁵ ROSENBAUM, J., op.cit., pág. 326

pregunta, mirando fijamente a cámara: “¿Qué significa *asquerosa*?””. Este último primer plano, en el que el rostro de Jean Seberg interpela – podríamos decir incluso que interroga - directamente al espectador, es con seguridad uno de los más icónicos del cine moderno y Godard, cineasta cinéfilo por antonomasia, lo aborda con dos referencias claras. Por un lado, los primeros planos de Seberg tomados por Preminger en *Buenos días, tristeza* y, por otro, el famoso plano de Harriett Andersson mirando a cámara en *Un verano con Monika*, de Ingmar Bergman (figs. 78 y 79).

El plano de clausura de la opera prima de Godard, al que volveremos un poco más adelante, es uno de los elementos que alimenta la leyenda del filme, considerado desde su estreno en 1960 como manifiesto ideológico de la *nouvelle vague*. *Al final de la escapada* fue considerada, en el momento de su exitoso estreno, como ejemplificación perfecta de las fundamentales aportaciones de esa nueva ola que estaba arrasando el cine francés por tres cuestiones fundamentales: sus condiciones de rodaje, que demostraban que se podía hacer una obra memorable en poco tiempo y con reducido coste; sus innovaciones formales, sobre todo en el uso del *jump cut* como recurso de montaje, en su carácter reflexivo y distanciado, con sus personajes en diversas ocasiones hablando o mirando cámara y en su peculiar y juguetón estilo de diálogo; y, por último, por su forma semidocumental y franca de abordar las relaciones amorosas y sexuales entre hombres y mujeres jóvenes en la Francia moderna. El filme, que está dedicado a la Monogram Pictures – una productora de películas de cine negro de

serie B, en una referencia que alude tanto al género como al modo de producción y rodaje de la propia película -, es una obra profundamente intertextual que, como afirma Dudley Andrew, se mantiene, a pesar de la complejidad de sus referentes, como radicalmente auténtica. Una autenticidad que procede, en parte, de su engarce con la actualidad de ese momento, con su modo de revelar, de un modo crítico y distanciado, pero también evidente, los cambios sociales y culturales que estaba atravesando Francia durante la época de la modernización. La influencia de la cultura de masas, el consumismo burgués, la posición del artista en el capitalismo moderno y las fluctuantes relaciones entre hombres y mujeres son algunos de los temas abordados, obsesivamente, por Godard durante sus primeros filmes. *Al final de la escapada*, así como los cortometrajes (*Charlotte et Veronique* y *Charlotte et son Jules*, sobre todo) que le preceden, desarrollan algunos de ellos, en especial, la fascinación por la cultura popular – en especial el cine americano pero también los iconos de la sociedad de consumo, como el coche descapotable – de la juventud francesa y, de un modo muy especial, el nuevo estatuto de las relaciones amorosas - cada vez más complicadas, volátiles e impredecibles- causado, entre otros motivos, por la progresiva emancipación de la mujer.

Patricia Franchini es, sin duda, una de las “chicas modernas” que pueblan los relatos de la nouvelle vague, una de las primeras “Mademoiselles Nouvelle Vague” que André Cayatte intentó definir en su artículo de L’Express. Pero hay tres diferencias o, al menos, tres elementos que la distinguen del resto: en primer lugar, el estatuto de Jean Seberg como estrella – al contrario que

Bernardette Lafont o Anna Karina, Seberg era ya una estrella de Hollywood, a pesar del fracaso de sus dos filmes anteriores, cuando se puso bajo las órdenes de Godard -, en segundo lugar su nacionalidad, su carácter de “extranjera” y, muy especialmente, su “americanidad” – Anna Karina era danesa, pero su “otredad” nunca se explotó del modo que sí lo hizo la de Seberg – y, por último, el hecho de que *Al final de la escapada* se enclave, aunque con infinidad de problemas, en el terreno del *noir* o, siguiendo la definición de John Orr, el *post-noir*, lo que la convierte a ella, como heroína traidora, en una *fille fatale*. Patricia Franchini será la iniciadora de una genealogía que tendrá ilustres precedentes – Diane Tremayne, Cécile, pero también la Monika de Bergman – y que se desarrollará en repetidas ocasiones tanto en el cine de la modernidad europeo como en sus contrapartidas norteamericanas. Patricia y sus “hermanas” – la Marianne de *Pierrot el loco*, la Odile de *Banda aparte* (ambas interpretadas por Anna Karina) o, bastante más tarde, la Holly de *Malas Tierras*, de Terrence Malick – se convertirán en la encarnación de un nuevo tipo de heroína juvenil *traidora*, caracterizadas por su indiferencia y por esa alienación que proviene del existencialismo sartreano, muy alejadas de la ambición material que guiaba a las *femme fatales* del cine clásico. Hablaremos de lo que aporta su imagen estelar, así como su americanidad, al personaje un poco más adelante, pero, de momento, nos centraremos en Patricia Franchini como *fille fatale*.

4.1. Patricia, fille fatale

En el artículo de John Orr que hemos estado comentando hasta el momento, *Out of noir: Seberg-Preminger-Godard-Garrel*, el autor afirma la importancia de Seberg como enlace o puente entre el *noir* norteamericano y su revisión moderna a manos, sobre todo, de un director como Godard cuyo “cine encadena maravillosamente el clasicismo con la modernidad”²⁶⁶. Al inicio del artículo, Orr afirma que la década de los cincuenta, con sus “adapted dramas of Tennessee Williams combined with the psychosexual dynamics of the Actors Studio”²⁶⁷, significaron la decadencia del género en los EEUU que, curiosamente, resurgirá, transformado, diría incluso que “mutado”, gracias a los directores de los nuevos cines europeos. En esta “transformación”, en este trasvase de un género netamente norteamericano al interior de las fronteras de la modernidad europea, resulta imprescindible Jean Seberg como “crucial figure in the transition from classical to modernist narration, out of noir into post-noir and distinctly French cinema of intimacy”²⁶⁸. Su Patricia Franchini iniciará una genealogía de personajes femeninos que encarnan, en sí mismas, algunos de los principales cambios de la modernidad, como veremos a continuación. Patricia es, además, una destilación de la imagen estelar de Seberg, o lo que es lo mismo, la combinación de sus personajes anteriores y de su imagen pública, formada a partir de entrevistas y apariciones en prensa. Si Cécile era una versión existencialista y más compleja de Diane Tremayne,

²⁶⁶ BOU, N., op.cit. (2007), pág. 82.

²⁶⁷ ORR, J., op.cit., 2007, pág. 43.

²⁶⁸ ORR, J., op.cit., 2007, pág. 43.

alejada del codificado universo del género *noir*, Patricia parece una combinación de ambas pasada por el filtro metalingüístico y autoconsciente de un cineasta cinéfilo, y moderno, como Jean-Luc Godard. En *Al final de la escapada*, el *noir* se ha convertido en *post-noir*, el héroe atormentado y lacónico es un ladronzuelo romántico incapaz de estar un minuto callado, no hay botín ni objetivo económico claro y la *femme fatale* es una estudiante norteamericana con el pelo muy corto y aire melancólico que lee a Faulkner. La endeble trama criminal pronto cede paso a una investigación sobre las mutables relaciones entre hombres y mujeres, ese “cine de la intimidad” del que habla Orr y que se hace presente en la secuencia central del filme: 25 minutos en los que Patricia y Michel, encerrados en la diminuta habitación de un hotel solo hablan, discuten, se insultan, se confiesan y hacen el amor. La traición final de Patricia, por tanto, no será huir con un inexistente botín, como hubiera hecho una clásica *femme fatale*, ni siquiera entregar a Michel a la policía, sino confesarle que no desea irse con él porque no le ama. Godard aloja en la construcción y puesta en escena del personaje femenino gran parte de la radicalidad de su propuesta: desaparece el arquetipo eterno para dejar paso al ser real, una mujer moderna, con sus dudas, ambigüedades y contradicciones. ¿Quiere decir esto que podemos destilar del cine de Godard una visión realista de las chicas francesas – o americanas – de inicios de los sesenta? Ciertamente no, como veremos un poco más adelante, pero sí podemos afirmar que Godard utiliza sus personajes femeninos como espacios propicios para la novedad y la transgresión, no solo a nivel temático sino, sobre todo, estilístico,

como demuestra la famosa mirada a cámara de Seberg en el último plano de *Al final de la escapada*.

Afirmábamos al inicio que Patricia es Cécile tres años después, desligada del complejo edípico, con más experiencia, un mayor número de amantes pero la misma ambigüedad moral y emocional: el sentimiento de frialdad y la desconexión hacia todo lo que le rodea, incluido Michel, contrastan con su “cara bonita” y ciertos comportamientos que delatan su edad e, incluso, cierta inocencia aún no perdida del todo. En su habitación, por ejemplo, una típica habitación de adolescente, repleta de libros, discos y pósters que cuelgan de las paredes, ella le dice en un momento: “*Me gustaría que fuésemos como Romeo y Julieta*”. Poco después, al colgar una lámina de Renoir en la pared con un retrato femenino, le pregunta: “*¿Te gusta? ¿Soy tan guapa como ella?*”. Estos momentos de intimidad, varios en esta larga escena de la habitación, contrastan con la indiferencia con la que recibe a Michel en la famosa secuencia de los Campos Elíseos (“*¿Por qué tanto interés? ¡Hemos pasado solo tres noches juntos!*”) o el pragmatismo con el que resuelve las relaciones con los hombres. Como afirma Orr: “She weighs up her options in terms of the men in her expatriate life: those who will help her on the way up the career ladder”²⁶⁹. Es decir, el editor del periódico, el novelista con el que flirtea pero, no, desde luego, Michel. Esta ambigüedad está también presentes en otros rostros femeninos inocentes del cine de Godard, como en el de Anna Karina como Odile en *Banda aparte* y Marianne en *Pierrot el loco*. Odile, la protagonista de *Banda aparte*, aparenta ser una

²⁶⁹ ORR, J., op.cit., 2007, pág. 46.

apocada e ingenua joven engañada por dos ladronzuelos para dar un golpe en la casa en la que sirve como criada, pero los continuos comentarios de estos acerca de sus mentiras (Franz afirma: “*No sería la primera vez que miente*”, mientras Arthur, más adelante, repite: “*Ya sabes que miente*”), así como su rostro exultante al ver el dinero que van a robar, provocan ciertas dudas acerca de su absoluta inocencia.

Estas *filles fatales* no se mueven motivadas por la riqueza, como lo suelen hacer sus precededoras, las *femmes fatales* del cine clásico. A excepción de Odile, cuya motivación primera es el dinero que guarda en casa la señora para la que trabaja, ni Patricia ni Marianne muestran sus verdaderas intenciones, convirtiendo sus acciones y, sobre todo, su traición última, en un absoluto misterio. Como afirma Orr, esta indiferencia por la riqueza es “supremely post-noir and un-American”. En relación a *Pierrot el loco* y *Al final de la escapada*, Orr afirma: “Godard’s plots do not show us dramatic heists, blackmail or insurance scams to flesh out noir teleology”²⁷⁰. De hecho, y como él mismo señala, en la secuencia del asesinato en el piso de Marianne, ella y Ferdinand huyen “hacia el sur” sin un franco en el bolsillo simplemente porque a ninguno se les ocurre coger un maletín repleto de dinero que el amante de Marianne, asesinado, ha dejado en el apartamento. Si el dinero no constituye ningún motivo evidente, el *amour fou*, la pasión, el otro gran motor de los relatos noir, también es absolutamente inexistente. Como afirma Orr: “The figure of Seberg severs betrayal not only from crime but also from l’amour fou. Her face has a sceptical

²⁷⁰ ORR, J., op.cit., 2007, pág. 49.

regard...”²⁷¹. A pesar de esos momentos de intimidad compartidos en la habitación de Patricia, ella y Michel parecen, en todo momento, estar hablando idiomas diferentes, algo en lo que ahondaremos en el siguiente apartado. Mientras él habla sin parar, contándole historias, chistes, intentando que se acuesten y convencerla de que se vayan a Italia juntos, ella se mantiene ausente, callada y fría, y, de repente, le habla de Faulkner o de Dylan Thomas, consiguiendo de Michel una absoluta incompreensión. En un momento dado, él le dice “*Tienes cara de marciana*”, a lo que ella le contesta “*Será porque estoy en la Luna*”. Cuando finalmente hacen el amor, el comentario de ella al acabar es: “*¿Ya está?*”. Como afirma Haskell, las cualidades que destacan en Patricia son su ambivalencia y su indiferencia: “Sexually is a whore; emotionally a virgin (...) She teases the hero with her seeming wholeness, and does so ingeniously, leading him to destruction. She is not even malvolent. Her cruelty lies in her indifference”²⁷².

Como sucede en el caso de Diane y Cécile, la traición que desemboca en la desaparición del personaje masculino, se presenta, más que como el resultado de un plan estratégicamente calculado, como un hecho fortuito, provocado por un capricho o un enfado momentáneo, y del que estas chicas desconocen sus consecuencias reales. La traición de Patricia a Michel responde a causas tan confusas como la que ella misma le explica: “*No quiero estar enamorada de ti, por eso he llamado a la policía*”. La muerte, como

²⁷¹ ORR, J., ídem

²⁷² HASKELL, M., op.cit., pág. 299.

en el caso de Cécile, que simplemente quería “*que nada cambie*”, no entraba en sus planes: “Godard plays it out, drawing on the long hesitation in her enigmatic gaze, the thought of backtracking that flickers across her unyielding eyes, before she closes her lover out. Here he “follows” Preminger, the regret and backtracking that defines the agony of Diane Tremayne conspiring in tragic miscalculation, the taut remorse of the ruthless Cécile who has nothing personal against the older woman disrupting her enclosed world but whom she then destroys”²⁷³. Son los mismos remordimientos que asaltan a Odile una vez planeado el robo en la mansión en la que sirve pero, aún así, ayuda a entrar a Franz y Arthur no una, sino dos veces, lo que al final casi acaba con la vida de la dueña de la casa.

Finalmente, su apariencia juvenil, así como el ambiente en el que se mueven, también son diametralmente opuestos a los de las femme fatales clásicas. Jean Seberg aporta a su personaje, en primera instancia, el corte de pelo que había cautivado a Truffaut, Rivette y demás en sus apariciones en *Santa Juana* y *Buenos días tristeza*; su belleza andrógina y su modo informal de vestir – excepto en la última parte del filme – distan mucho de las largas melenas y los sofisticados vestidos de las heroínas del cine negro de los 40 (figs. 80 a 82). Lo mismo podríamos decir de Anna Karina en *Banda aparte*: su peinado, recogido en dos moños laterales, su camisa abotonada y su falda plisada la hacen parecerse más a una colegiala que a una ladrona traidora. En cuanto al ambiente que les rodea, Patricia es, como Juana y Cécile - y frente al estatismo asociado

²⁷³ ORR, J., op.cit., 2007, pág. 46.

tradicionalmente a la heroína del clasicismo - una heroína *móvil*, que se desplaza libremente por un entorno urbano, ya sea caminando por los Campos Elíseos o yendo en coche a la redacción del periódico, a una cita en un bar o al aeropuerto de Orly. Su habitación, como hemos dicho, repleta de libros, discos y pósters con reproducciones de pinturas – de Renoir, de Picasso - colgados de las paredes, e incluso peluches que rememoran un cercano pasado infantil, cumple la función de santuario adolescente (figs. 83 a 85); un espacio en las antípodas de los sombríos salones o los dormitorios retratados en claroscuro del noir clásico, como el salón de Phyllis en *Perdición*, un espacio sumido en las sombras cuyas tupidas persianas no dejan pasar el sol de Los Angeles.

4.2. Patricia, una chica moderna

Escindidas de todo aquello que las convertiría en un arquetipo – aspecto, entorno, objetivos -, estas *filles fatales* pronto se revelan como lo que son: representaciones de chicas modernas filtradas a través de una mirada masculina. O, lo que es lo mismo, el reflejo de la ambivalente perspectiva que esa generación de jóvenes cineastas – principalmente hombres – tiene hacia los conflictos amorosos generados por la evolución en las costumbres y el comportamiento. Efectivamente, en la *nouvelle vague*, y tal y como afirmaba Jean Domarchi en un artículo publicado en el Cahiers de la época, todo

gira alrededor “d’un sujet tout neuf: l’amour moderne”²⁷⁴. Como comenta Domènec Font acerca de los films de Garrel, pero que puede ser aplicable a la mayor parte de las películas de la nouvelle vague: “su punto de partida es la experiencia cotidiana, la pareja y sus avatares sentimentales (...), el tramado familiar, el nacimiento del amor y su desgaste, la composición turbulenta entre hombres y mujeres (forman) el cuadro sostenido del cine moderno”²⁷⁵. En los films post-*noir* de la primera etapa de Godard (*Al final de la escapada*, *Banda aparte*, *Pierrot el loco*) la indagación sobre el rostro de la actriz se convierte en un ensayo y cuestionamiento de las relaciones entre hombres y mujeres “en la vida moderna”. El amor y la mujer amada, de personalidad ambigua, imposible de conocer, capaz de amar y también de traicionar, se convierten así en el centro del relato²⁷⁶. Esto genera una nueva representación de la mujer y un nuevo cine de la intimidad que, en muchas ocasiones – y siguiendo la estela de los filmes que Rossellini rueda con Ingrid Bergman – presenta parejas de director/actriz que son, en la vida

²⁷⁴ DOMARCHI, Jean, *Peines d’amour perdues*, nº 105, marzo de 1960. El autor analizaba tres películas, *Le bel âge* (Pierre Kast, 1960), *Al final de la escapada* y *L’eau a la bouche* (Jacques Doniel-Valcroze, 1960), comentando la perspectiva que del ‘amor moderno’ presenta cada una.

²⁷⁵ FONT, D., *Las heridas del tiempo*, en CASAS, Q., *Philippe Garrel. El cine revelado*, pág. 96.

²⁷⁶ La Anna Karina de *Vivir su vida* presenta una serie de características que la diferencian, en cierto modo, de Patricia, Marianne u Odile: es una mujer joven que abandona a su marido y su hijo para ser actriz, acaba ejerciendo la prostitución y, finalmente, es asesinada a manos de unos mafiosos en un absurdo tiroteo. Sin embargo, la hermosa escena en la que Karina mira a cámara mientras Godard, en *off*, lee “El retrato oval” de Poe, sigue la estela de lo que estamos diciendo. Como afirma Bou: “Godard, una vez ha sacado al amante-ficción de la representación se queda mirando a su amada en este largo plano en el que Karina sigue escuchando con atención”. Sin embargo, las dos últimas palabras del cuento coinciden con un fundido a negro que es, como afirma Bou siguiendo a Bergala: “la constatación de la imposibilidad que tiene el director de captar (de comprender) la totalidad de su bien amada”. BOU, op.cit. (2007), pág. 88.

real, marido/mujer (como Godard y Anna Karina, en el caso que nos ocupa). Si los cineastas de la modernidad están interesados en “retratar” a la mujer (a la amada) en la intimidad, como “un pintor que pinta a su musa (...) con la que se encierra en el taller”²⁷⁷, también es cierto que éste es un retrato moderno. Continuando con la analogía pictórica, que Garrel aplica a su obra así como a algunos cineastas de la *post-nouvelle vague*, como Carax, pero que podría ser aplicable a Godard: “Antes de Georges de la Tour la pintura no salía de la iglesia. Con él uno se da cuenta que María ya no es la Virgen Santa, es Magdalena. Una mujer precisa en su taller. La relación con la Virgen se aleja”. Godard asume ese arquetipo legado por el cine clásico y Preminger, esa representación codificada, segura y estable de la feminidad, y lo trasciende, aplicándolo a un terreno mucho más escurridizo, el del rostro y cuerpo de una mujer real. El icono (la Virgen) se convierte en mujer (Magdalena) y permite al autor elaborar un discurso propio sobre la intimidad y las relaciones amorosas: el arquetipo codificado de *femme fatale* (o su variación juvenil y post-clásica, la *fille fatale*) se ha transformado en esa chica moderna, independiente, impredecible y, también, “traidora”, causante de la desaparición del personaje masculino.

Estas nuevas heroínas modernas del cine francés se representan, por tanto, de forma ambivalente; por un lado encarnan una visión más ‘realista’, moderna, y transgresora de la feminidad, por el otro reflejan las ansiedades y preocupaciones masculinas hacia los cambios en las costumbres amorosas y sexuales entre hombres y

²⁷⁷ AIDELMAN, N., y DE LUCAS, G., *Entrevistas y diálogos, 1968-2006* en CASAS, Q. (ed.), op. cit., p. 33.

mujeres. Así, por un lado, tal y como afirma Rosenbaum, el personaje de Patricia Franchini fue considerado en la época como “a nihilist and a bitch, while cop-killing hero was considered a charmer”²⁷⁸, como demuestra la crítica de Libération publicada en el momento del estreno del filme, al que definía como “an essay about love and the untrustworthiness of women”²⁷⁹. Por otro, y siguiendo a Haskell, es innegable que Patricia y sus sucesoras representan un novedoso y desafiante modelo de feminidad: “all express a kind of sexual knowledge and spiritual innocence that defies the sexual and romantic categories constructed by men. These women refuse to be idealized or patronized, are alike in being all of a piece, sensual, impulsive, amoral...or perhaps just realistic”²⁸⁰. Patricia es la mujer “moderna” de la que habla el escritor interpretado por Jean-Pierre Melville en la escena de la rueda de prensa en el aeropuerto. Esa “mujer que domina a los hombres”, y que tiene “decenas de amantes”, un nuevo tipo social que Seberg convirtió en referente: independiente, con aspiraciones profesionales y, sobre todo, joven y soltera, no ligada a ningún hombre y, por tanto, alejada de las rutinas del hogar y del matrimonio.

Esta “nueva mujer” exigía a los cineastas de la modernidad un nuevo modo de representación. Si para Núria Bou “la mujer (y su deseo) debe representarse de manera distinta al clasicismo, acorde a los nuevos estandartes de la modernidad”²⁸¹, para Serge Daney

²⁷⁸ ROSENBAUM, J., op.cit., pág. 208.

²⁷⁹ SELLIER, G., op. cit., pág. 53.

²⁸⁰ HASKELL, M., op.cit., pág. 298.

²⁸¹ BOU, N., op.cit. (2007), pág. 85.

“había que cambiar el cine del ideal, es decir, el cine masculino (sólo los hombres tienen ideales), por un cine que dejara aparecer a las mujeres”²⁸². Según Bou, lo que el crítico francés quiere decir con esta frase es que: “narrativamente la novedad humana debía aparecer en los personajes femeninos. Así, no es extraño que Harry (el protagonista de *Un verano con Monika*) encadene con la tradición clásica (...) Monika, en cambio, pertenece de lleno al universo imaginario de la modernidad”²⁸³. Como afirma Bergala, *Un verano con Monika* obsesionó a Godard desde la primera vez que la vió, lo que hizo que, entre otras cosas, tomara de ella: “una situación que se haría obsesiva en su obra futura, la insularidad, la pareja aislada, cercada, ya sea en un apartamento o en una isla”²⁸⁴, como demuestran las largas secuencias en el interior de una habitación de hotel en *Al final de la escapada*, en un apartamento en *El desprecio* o en una casa a la orilla de la playa en *Pierrot el loco* – que finaliza, además, en una isla -. Sin embargo, el préstamo más notorio que el cineasta suizo tomó del filme de Bergman fue la célebre mirada a cámara de Harriet Andersson hacia el final del filme, justo en el momento en el que decide abandonar a su marido y su bebé (fig. 78). Godard lo describe de este modo en su texto que dedicó en Cahiers a la película: “Es preciso ver *Un verano con Monika* sólo por estos extraordinarios minutos en los que Harriet Andersson, antes de volver a acostarse con el tipo al que había dejado plantado, mira fijamente la cámara, con sus risueños ojos llenos de turbación, poniendo al espectador como testigo del

²⁸² BOU, N., ídem

²⁸³ BOU, N., ídem

²⁸⁴ BERGALA, A., *Nadie como Godard*, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 221.

desprecio que siente hacia sí misma al optar voluntariamente por el infierno contra el cielo. Es el plano más terrible de la historia del cine”. El plano final de *Al final de la escapada* replica la mirada a cámara de Andersson en *Monika*, y estas interpelaciones al público se repetirán en filmes posteriores de Godard, como *Pierrot el loco* (fig. 86). Andersson-Seberg-Karina (figs. 78, 79 y 86) quedan enlazadas por un dispositivo que, en palabras de Bou, “conlleva que el actor no sea una máscara que está representando a un personaje determinado, sino un cuerpo real que se mueve entre la mirada presente del director y la mirada futura del espectador”²⁸⁵. Estos cuerpos reales son cuerpos femeninos juveniles que, como Monika, Patricia o Marianne, representan - más de lo que lo hacen Harry, Michel o Ferdinand- los principios revolucionarios, estéticos y narrativos, de la modernidad. Este primer plano de Seberg, pasándose el pulgar por los labios con mirada interrogativa y enigmática, tras traicionar a Belmondo, asesinado a manos de la policía, se puede asumir tanto como el reflejo distorsionado así como la “superación” de ese otro plano final de Cécile frente al espejo, con la mirada perdida, en *Buenos días, tristeza*. Seberg, mirando directamente al objetivo de la cámara y, por tanto, creando ese “triángulo posible en la modernidad”²⁸⁶ entre actriz-director-espectador, desafía todas las convenciones del clasicismo rompiendo conscientemente la ilusión de transparencia así como quebrando la cuarta pared. El filme se instala definitivamente en la modernidad con esa mirada a cámara que evidencia la

²⁸⁵ BOU, N., op.cit. (2007), pág. 82

²⁸⁶ Idem.

representación: “el film moderno, metalingüístico por esencia, tiene conciencia de ser film, y por ello acaba incorporando en su discurso la figura del espectador, como sucede al final de este plano de Godard en que la protagonista mira fijamente a cámara en actitud interrogativa a la platea”²⁸⁷.

Patricia, como Marianne en *Pierrot el loco*, mira a cámara tras cometer – o a punto de hacerlo – su traición al héroe masculino. Pero la traición es mucho más amplia, una traición a las propias convenciones del cine clásico puesta en escena por Godard utilizando un rostro femenino juvenil, el de Jean Seberg y, más tarde, el de Anna Karina. Como afirma Orr: “This is a highly self-conscious but intuitive narrative from the 30-year-old Godard. At its break-off point between the classical and modernist cinema, between Preminger’s film and the completion of his own, *he imprints his auteur signature as prime betrayer*”²⁸⁸. Es decir, si la mirada del actriz a cámara podría representar el momento exacto en el que decide traicionar al personaje masculino en el interior de la diégesis, podría ser también que este plano simbolizara la traición de Godard al cine clásico y su plena inscripción en la modernidad cinematográfica.

Patricia Franchini encarna, por tanto, y de un modo muy evidente, las características asociadas a la imagen estelar de Seberg de las que hemos estado hablando hasta el momento: juventud, movilidad y transgresión. El filme de Godard las impulsa de un modo

²⁸⁷ BOU, N., op.cit. (2007), pág. 86

²⁸⁸ ORR, op.cit., 2007, pág. 48.

incontestable, transformando a Jean Seberg tras su exitoso estreno en la representación más pura de “la mujer moderna” pero, también, en la encarnación de sus contradicciones profundas y, sobre todo, de la ambivalencia ideológica y moral hacia la misma. Patricia está caracterizada por su movilidad pero dos elementos parecen contradecir esta asociación, ligándola al estatismo: por un lado, los fetichistas primeros planos que Godard le dedica y que la *fijan* o inmovilizan, convirtiéndola en una imagen estática del eterno femenino; por otro, a lo largo del filme ella se desplaza continuamente en coche pero, al contrario que sus predecesoras, Cécile o Diane, nunca es ella quién conduce. Excepto en una ocasión, ligada no por casualidad al despliegue de su “americanidad”, es Michel quién está al volante: ella solamente conducirá en una ocasión en la que sea imprescindible su condición de estadounidense, es decir, cuando roban el Cadillac del aparcamiento y ella se hace pasar por su propietaria. Al pasar con el coche por delante del vigilante del parking, Patricia, al volante, gritará un “*Good night!*” que reafirmará el engaño.

La imagen de Patricia es también ambivalente en relación a la idea de transgresión. Por un lado, su androginia y su rostro aniñado y natural, casi sin maquillaje, parecen desafiar viejas concepciones relacionadas con la espectacularización y la construcción artificial de la belleza y el cuerpo femeninos. Patricia/Seberg presenta una belleza y un cuerpo novedoso, y Michel afirma en diversas ocasiones a través del diálogo su aspecto extraño, como cuando dice “*Tienes cara de marciana*”. Pero la diferencia se hace patente en el apartamento de la modelo sueca en el que se esconden al final del

filme: mientras ésta, una mujer adulta y con un cuerpo que entra dentro de los cánones de la belleza femenina clásica, elabora complicadas posturas en bikini, a lo *pin-up*, frente a la cámara del fotógrafo, Patricia se sienta y la observa de forma ambigua. Cuando Michel le dice que ella podría ser modelo, Patricia le contesta: “*No, tienes que acostarte con demasiada gente*”. No es que la joven americana sea una puritana; a lo largo del filme hemos sabido que, para ella, – y este es un elemento más de transgresión – la sexualidad no es una fuente de angustia sino un elemento presente, aunque de forma tangencial, en su vida cotidiana. Lo que parece afirmar Patricia con esa frase es su rechazo a convertirse en un objeto pasivo cuya función es “ser contemplado”. Y, sin embargo, y como hemos dicho anteriormente, la cámara de Godard así como el obsesivo recorrido por las distintas partes de su cuerpo que elabora Michel en la famosa escena del coche parecen intentar reducirla a ello. Con la frase pronunciada en el apartamento de la modelo sueca su sinceridad, a la vez que su libre albedrío sexual, queda puesta en entredicho: aunque afirme que no quiere tener que acostarse con nadie para conseguir trabajo como modelo, el filme permite intuir que sí lo hace para conseguir encargos como periodista.

La mayor transgresión que Patricia protagoniza, aquella que la erige como icono de la modernidad, es esa mirada a cámara en la que, a la vez que traiciona a Michel, traiciona las convenciones del cine clásico, la transparencia que lo caracterizaba. El elemento transgresor de este momento, protagonizado por el rostro de una estrella juvenil de Hollywood alojada en el interior del cine moderno, es innegable. Y, sin embargo, ese rostro juvenil, femenino

y transgresor que mira desafiante a cámara presenta, de nuevo, un carácter ambivalente, que tiene que ver con la sensación de incerteza y misterio que desprende. La incerteza tiene que ver con ese final abierto que remite al del último plano de *Buenos días, tristeza*: tras el fundido a negro que oculta su rostro, el futuro de Patricia, como el de Cécile, es absolutamente indeterminado. Ya no hay lágrimas, ni atisbo de sentimiento alguno, pero la gelidez de la expresión de Patricia no borra la sensación de soledad, desencanto y melancolía que la joven ha desplegado en diversos momentos de la película. En cuanto al misterio, este es un concepto intrínseco al modo en el que Godard aborda la figura y el rostro femenino; a lo largo de prácticamente toda su filmografía, el cineasta ha indagado en el misterio del sexo y la sexualidad femenina a partir de esa dicotomía entre superficie/interior, apariencia/verdad que reside en las figuraciones tradicionales de la mujer. Algo que, como afirma Laura Mulvey, él enlaza directamente con la otra gran dicotomía que le obsesiona: la de la ilusión de la ficción cinematográfica, que oculta el dispositivo así como los medios materiales que la hacen posible.

4.3. Jean-Luc y las mujeres

En un temprano texto escrito en 1952 en Cahiers, *Défense et illustration du découpage classique*, un Godard de tan solo 22 años definía la belleza de las mujeres, filmadas en primer plano, como la misma esencia – casi ontológica – del cine: “A beautiful face, as La Bruyère wrote, is the most beautiful of sights. There is a famous legend which has it that Griffith, moved by the beauty of his leading lady, invented the close-up in order to capture it in greater detail. Paradoxically, therefore, the simplest close-up is also the most moving. Here our art reveals its transcendence most strongly, making the beauty of the object signified burst forth in the sign”²⁸⁹. Seguidamente, enlazaba el primer plano con la indagación dialéctica entre lo que revelaba y lo que ocultaba un rostro femenino: “With these huge eyes half closing in discretion and desire, with these blenching lips, all we see in their anguish is the dark design they imply, and in their avowal only the illusions they conceal...*The cinema does not query the beauty of a woman, it only doubts her heart, records her perfidy...sees only her movements*”²⁹⁰.

En su artículo sobre las representaciones femeninas en el cine de Godard – focalizado básicamente en su etapa post-marxista, con *Prénom: Carmen* y *Je vous salue Marie* como principales filmes a analizar – Laura Mulvey explica que, a lo largo de su primera etapa (desde *Al final de la escapada* a *Week-end*, aproximadamente), éstas se caracterizaron por un juego de oposiciones binarias,

²⁸⁹ MULVEY, Laura, *Fetishism and Curiosity*, British Film Institute-Indiana University Press, Londres-Bloomington, 1996, pág. 77.

²⁹⁰ MULVEY, L., op. cit., 1996, pág. 77.

básicamente superficie/secreto, belleza/engaño: “From the beginning, that is from Patricia’s betrayal of Michel Poiccard in *A bout de souffle*, the split between feminine seductive appearance and either deceitful or mysteriously unknowable essence was a recurring theme in Godard’s work”²⁹¹. Para Haskell, los directores europeos de la modernidad y, en especial Godard, están fascinados por esa visión de la mujer como enigma, como ese Otro al que se intenta conocer a través del objetivo de una cámara: “Women are the vehicle of men’s fantasies, the “anima” of the collective male unconscious, and the scapegoat of men’s fears (...) she is venerated by European directors...for Jean-Luc Godard, as an “enigma” who would as easily betray as love and whose amoral cruelty inheres in the very quality, the innocence, for which he loves her”²⁹².

El rostro del cine moderno reivindicará la humanidad del realismo de posguerra – un rostro real, humano, exento de artificios – a través de la estética del retrato. Un rostro-retrato que, como afirma Aumont “se estudia como lugar de acceso a una ‘verdad’ profunda de la persona”. En el caso de los retratos femeninos compuestos por los cineastas modernos como Godard, estos se convertirán, en muchas ocasiones, en indagaciones sobre el rostro de la mujer amada para intentar descubrir que se oculta tras esa superficie hermosa. Philippe Garrel, principal sucesor de ese ‘cine de la intimidad’ inaugurado por Godard y compañía define el fenómeno del siguiente modo: “Algo nace en el momento de la *nouvelle vague*: a partir de entonces, el cine es un hombre detrás de la cámara, una

²⁹¹ MULVEY, L., op. cit., 1996, pág. 77.

²⁹² HASKELL, M., op. cit., pág. 40.

mujer delante”²⁹³. Es innegable la maestría de Godard a la hora de componer hermosos retratos femeninos; rostros “casi lunares, bellos, precisos y justos”²⁹⁴, como los de Jean Seberg o Anna Karina, que el cineasta compone en halagadores primeros planos que remiten a la fotogenia del clasicismo aunque protagonizados por mujeres jóvenes cuyo aspecto natural poco tiene que ver con la artificialidad de las estrellas clásicas de Hollywood (figs. 87 a 89). Como afirma Domènec Font: “En vano encontraremos en el actor moderno de los sesenta las fórmulas de adiestramiento y *glamour* que adornaron el cine clásico”²⁹⁵. Por otro lado, y como afirma Aumont, y veremos más adelante, el retrato moderno “enturbia la separación entre actor y personaje”; *Al final de la escapada* es una descripción tanto de Patricia Franchini, estudiante americana que quiere ser escritora en París, como de Jean Seberg, estrella de Hollywood exiliada en la capital francesa.

Como hemos dicho anteriormente, la *nouvelle vague*, en su rechazo a las estrellas de la tradición de calidad del cine francés – Gabin, Signoret, Morgan, etc. – creó nuevas estrellas que, en muchas ocasiones, mostraban ese aire natural, terrenal, anti-glamouroso, que las distanciaba de las representaciones convencionales del estrellato. Las heroínas de la *nouvelle vague* – a excepción de Bardot, que se puede estudiar como un caso aparte – son atractivas, fotogénicas y sensuales pero no abiertamente glamurosas. Las *gamines* encarnadas por Karina o Seberg, pero también las mujeres

²⁹³ AIDELMAN, N., y DE LUCAS, G., op. cit., pág. 34.

²⁹⁴ CASAS, Quim, *Jean-Luc Godard*, Dirigido por nº 372, noviembre 2007, pág. 59.

²⁹⁵ FONT, D., op. cit., pág. 135.

adultas e independientes que interpretaban Jeanne Moureau o Emmanuelle Riva, basaron su sex appeal, mayoritariamente, en un desplazamiento del cuerpo como centro primordial del deseo: contrariamente a la tendencia que, durante la década de los cincuenta había sexualizado hasta límites extremos el cuerpo femenino, los cineastas de la nouvelle vague retornaban – como ya había predicho Godard en 1952 – al rostro de la mujer como espacio privilegiado del erotismo. Como afirma Vincendeau en relación a Moureau: “Moureau’s films and their emphasis on her face were key to the representation of a sublimated sexuality, in contradiction to the rise of nudity in mainstream cinema. On film, her sexuality is rarely evoked through her body, even in the scandalous (but actually discreet) sex scenes in *Les Amants*”²⁹⁶. Esta visión pudorosa de la sexualidad distanciaba a estos nuevos directores del cine popular que detestaban y de la insistencia de éste en el *despliegue* del cuerpo femenino. Llama la atención, por tanto, las extremas reacciones suscitadas por el estreno de *Al final de la escapada*, cuyas críticas hablaban de su tratamiento franco y “sórdido” de la sexualidad. Efectivamente, Michel y Patricia – sobre todo Michel – hablan continuamente de sexo, de si volverán a acostarse o de las tres noches que pasaron juntos. La escena de sexo, en sí, es de un pudor extremo y consiste en dos planos en los que se intuye a Michel y Patricia, bajo las sábanas, acariciándose y hablando. Como afirma Jean-Lou Alexandre, la contradicción entre lo mostrado y lo hablado solo añade capas de deseo a la escena: “Revue aujourd’hui cette séquence frappe par le contraste entre un

²⁹⁶ VINCENDEAU, G., op. cit., pág. 125.

language très cru et l'extrême chasteté de l'image...Curieusement, elle ajouterait presque un plus érotique à la scène, agaçant le désir de Michel (et du spectateur!) qui ne cesse de revenir à la charge: "Enlève ton jersey...Enlève ton chandail..."²⁹⁷.

La insistencia de los cineastas de la *nouvelle vague* en restaurar el rostro como sede de la belleza y el erotismo femenino está en sintonía con la fetichización que del mismo elabora Godard a lo largo de su carrera; fetichización que en *Al final de la escapada* tiene el rostro de una estrella de Hollywood, sublimación absoluta de las ideas recogidas en ese texto que, ya en 1952, Godard dedicaba a ensalzar "le découpage classique". Sin embargo, y siguiendo a Laura Mulvey, aunque su iconografía de lo femenino en pantalla nunca estuvo libre de ese "*fetishistic gloss*", sería incorrecto afirmar que Godard reproduce la puesta en escena clásica y fetichista del rostro femenino, la dedicada a las facciones perfectas de Marlene Dietrich o Greta Garbo. En su interesante ensayo, Mulvey sostiene que la dicotomía superficie/oculto, exterior/interior, característica de las representaciones clásicas del rostro femenino conecta en el cine de Godard con otros ámbitos, mucho más complejos, de su discurso. Es decir: a través de un dispositivo profundamente reflexivo y autoconsciente, el cine de Godard genera analogías entre el cuerpo y rostro femeninos y otros *espectáculos* similares, básicamente la sociedad de consumo y, sobre todo, la ficción cinematográfica. Los tres son considerados,

²⁹⁷ ALEXANDRE, Jean-Lou, op. cit., pág. 60.

como decíamos, *espectáculos*, ilusiones brillantes cuya hermosa superficie esconde sus mecanismos de actuación, su composición intrínseca, material.

Mulvey habla de esta tríada cuerpo femenino-sociedad de consumo-cine con respecto, sobre todo, a los filmes de finales de los sesenta, ya muy influenciados por las tesis distanciadas y profundamente políticas de Bertolt Brecht. Por poner solo un ejemplo al que regresaremos cuando hablemos de la interpretación actoral en *Al final de la escapada*, en *Dos o tres cosas que sé de ella* (1966), el cuerpo de la protagonista (Marina Vlady) está íntimamente ligado a la sociedad de consumo: como consumidora de los bienes que esa sociedad le insta a adquirir y como *bien a consumir*, a ser comprado. Juliette es una ama de casa que vive en uno de los modernos y deshumanizados barrios de las afueras de París y que se prostituye para comprar bienes de consumo para sí misma y para su hogar. La analogía entre el cuerpo femenino erotizado – cuyo deseable exterior oculta sus pensamientos, sus ideas, sus verdaderos deseos – y un producto de consumo cualquiera – brillante por fuera, pero del que desconocemos su procedencia o la ideología que lo sustenta – se evidencia a través de la propia puesta en escena del filme que, no por casualidad, se inicia con una cita de Brecht. Como afirma Mulvey: “Juliette’s opaque, placid, passive exterior as sexual object is juxtaposed to her inner thoughts conveyed, on the soundtrack, to the audience but not to the characters on the screen, while Godard’s own whispering voice also mediates, commenting on the action on the screen and questioning its spontaneity and its

autonomy”²⁹⁸. La yuxtaposición – una figura muy utilizada por Godard – entre imágenes, por un lado, y sonidos descabalgados de las mismas, por otro, permiten el cuestionamiento de la organicidad de lo que estamos viendo así como el “desmantelamiento de la plenitud del espectáculo” y de la función del cine como “commodity to be consumed”. Según Mulvey, para Godard todo está enlazado: la mujer es un “bien de consumo”, ya sea de forma implícita – por su representación en la publicidad– o explícita – en la figura de la prostituta, habitual en las obras del cineasta -, del mismo modo que el cine lo es. En ambos, su seductor exterior implica que hay algo oculto y, según Mulvey, esa seducción los enlaza estrechamente: “the cinema is itself a commodity that circulates successfully through its seductive power, and its seductiveness is very often encapsulated in the presence of the eroticised female body on the screen”²⁹⁹.

La estrella de cine es un elemento primordial de esta visión del cine como “producto de consumo” cuyo poder de seducción reside en el cuerpo y el rostro femenino erotizado. La estrella de cine es, en sí, y al mismo tiempo, un producto de consumo y un cuerpo-rostro fetichizado, erotizado. En palabras de Hortense Powdermaker recogidas por Richard Dyer: “Desde un punto de vista empresarial, hay numerosas ventajas en el sistema de las estrellas. Las estrellas tienen unas características tangibles que pueden ser promocionadas y comercializadas: una cara, un cuerpo, un par de piernas, la voz...En las estrellas tenemos un producto *estandarizado* que se

²⁹⁸ MULVEY, L., op. cit., 1996, pág. 79.

²⁹⁹ Idem.

puede comprender, que puede ser *anunciado y vendido...*”³⁰⁰. Edgar Morin, en un trabajo pionero como *Las Stars* ya afirmaba la idea del estrellato como manufactura del sistema capitalista y de la estrella como producto de masas: “Este comercio es el punto básico del capitalismo a gran escala: inversiones enormes, técnicas industriales de racionalización y de estandarización del sistema han convertido definitivamente a las estrellas en una mercancía destinada al consumo de masas”³⁰¹.

No podemos decir, en absoluto, que Godard utilice ya en *Al final de la escapada* el mismo mecanismo distanciador que evidencia esta analogía entre cuerpo femenino-ficción cinematográfica-sociedad de consumo y que el cineasta pone en funcionamiento en *Dos o tres cosas que sé de ella*, un filme muy posterior y mucho más radical. Pero sí sería interesante analizar cómo un cineasta como Godard, intensamente autoconsciente e intertextual desde su primer cortometraje, *utiliza o aloja* el cuerpo de una estrella de Hollywood en un filme netamente moderno como *Al final de la escapada*. Para ello hablaremos también, brevemente, de *El desprecio*, el otro único filme de Godard protagonizado por una estrella real, Brigitte Bardot, quién encarnaba, en sí misma, esa concepción del estrellato como fenómeno de consumo y de la estrella como mercancía dentro del sistema capitalista.

³⁰⁰ DYER, R., op. cit., 2001, pág. 26.

³⁰¹ MORIN, Edgar, *Las Stars. Servidumbres y mitos*, Dopesa, Barcelona, 1972, pág. 134.

4.4. El cuerpo estelar en el cine moderno

Este alojamiento de un cuerpo estelar perteneciente a la maquinaria de Hollywood en un entorno, paisaje y marco filmico netamente moderno tenía un precedente relevante. Nos referimos, claro está, a los Bergman-filmes de Rossellini. Entre 1950 y 1954, la pareja creativa Roberto Rossellini-Ingrid Bergman, también pareja en la vida real, realizó cinco filmes juntos, como director-actriz. Cinco filmes que dan fe de un “injerto imposible”, en palabras de Bergala – un cuerpo hollywoodiense en el entorno ruinoso de la Europa de posguerra, una actriz de estudio en el seno del cine europeo post-neorrealista -; un “injerto” a contracorriente, incomprendido por muchos, y absolutamente fracasado, que dará el pistoletazo de salida a la modernidad cinematográfica.

El cine de Rossellini había demostrado, película a, película su falta de voluntad para asumir las reglas del clasicismo cinematográfico: de *Roma ciudad abierta* a *Alemania año cero*, Rossellini desarrollará un proceso progresivo de descomposición narrativa, en el que se irán filtrando elementos como la espera, la ruptura, lo inesperado, la revelación...que atentarán contra la homogeneidad del universo autárquico y cerrado del cine clásico. La irrupción absoluta de la modernidad vendrá, por tanto, de la mano de la aparición de un elemento de *heterogeneidad* radical: Ingrid Bergman, un cuerpo “extraño, desplazado” que le permitirá a Rossellini indagar, a lo largo de cuatro filmes, sobre un mismo

tema, el de su propia vida y relación, “la historia de su pareja heterogénea”³⁰².

Porque, en primera instancia, los filmes-Bergman de Rossellini iniciarán esa genealogía de “filmes de disputa conyugal”, característicos de la modernidad, en los que la relación personal entre director-actriz (Godard/Karina, Antonioni/Vitti) hacen de ellos una suerte de películas de familia en las que el cineasta/marido indaga en el rostro de la actriz/esposa como intentando revelar, de este modo, el misterio que la envuelve. En el caso de Rossellini, esto da pie a un dispositivo de tortura en el que la cámara se pega, literalmente, al rostro confuso, desesperado o simplemente sorprendido de Bergman ante la extrañeza de lo que le rodea. Los personajes de Bergman en *Stromboli* y, sobre todo, en *Te querré siempre*, son mujeres extranjeras angustiadas por la incompreensión ante lo que les rodea. Lo que les sucede a Karin y Katherine no es muy distinto a lo que le pasaba a Ingrid: alejada de Hollywood, casada con un cineasta italiano cuyos métodos nunca llegó a comprender y que rompe con todas las técnicas tradicionales del rodaje y rodeada de un paisaje nuevo y de personas que hablan en un idioma que no es el suyo. Como afirma Font, personaje y actriz se fusionan y la experiencia del rodaje formará parte de la materia misma del filme. El sentimiento de extrañeza, de desplazamiento y de desubicación de Ingrid Bergman “se inscribirá de forma

³⁰² BERGALA, A., *Rossellini o la invención del cine moderno*, en ROSSELLINI, Roberto, *El cine revelado*, Paidós, Barcelona, 2000, pág. 20.

explosiva en estos ‘filmes de familia’ de los años cincuenta que preludian una nueva poética del cine moderno”³⁰³.

Rossellini descabalará del pedestal a la estrella, desembarazándola de todo artificio y filmará el cuerpo y el rostro de una actriz que es, a la vez, su esposa. Los filmes de Rossellini parecen poner en marcha una operación – seguramente inconsciente: el cineasta italiano, al recibir la famosa carta en la que Bergman se ofrecía a trabajar con él, afirmó no recordar haber visto nunca una película interpretada por ella - de *vaciado* de la imagen de Bergman como estrella. De este proceso de *despersonalización* de la estrella, de *borrado* de los atributos de su imagen estelar, Bergman emerge como una presencia real, incontestable, en pantalla. Sus dudas, su extrañeza, sus titubeos y su sensación perpetua de desubicación y de heterogeneidad se convierten en el centro de un relato, en sí, descentrado y heterogéneo. La propia Bergman, en sus memorias, describía el fracaso de esta operación, de este ‘injerto imposible’ que se convirtió en el auténtico *tema* de cuatro de los cinco filmes que hicieron juntos. Para ella, como afirma Bergala, Rossellini se había traicionado a sí mismo al introducirla en su universo cinematográfico: “él fue en contra de sus principios, introdujo en sus documentales una estrella hollywoodiense y la combinación no funcionó”. Según Bergman: “Roberto es incapaz de trabajar con actrices, salvo con Anna Magnani. Quizás porque ellos pertenecían a la misma raza, formaban un buen tándem. Pero nosotros, nosotros no formábamos un buen tándem. Al público no le gustaba nada la imagen con la que Rossellini me presentaba, y nada funcionaba. Él

³⁰³ FONT, D., op. cit., pág. 128.

había cargado conmigo cuando no tenía nada que hacer con una estrella internacional”³⁰⁴. Para los críticos de Cahiers, por el contrario, la obra de Rossellini fue un motivo de inspiración y admiración constantes; por un lado, por la conexión y diálogo constante entre su trilogía neorrealista y las tesis realistas bazinianas. Por otro, y más allá de su fase neorrealista, por los filmes rodados con Bergman, de entre los cuales *Te querré siempre (Viaggio in Italia)* era, para Rivette o Godard – un baziniano convencido –, “la más grande de las películas modernas”. Como afirma Colin MacCabe, “no resultaría inadecuado leer *El desprecio* como un remake de *Viaggio in Italia*”³⁰⁵.

Durante la primera parte de su carrera como cineasta, en el tramo temporal que se desarrolla entre *Al final de la escapada* (1959) y *Week-end* (1967), Jean-Luc Godard trabajó únicamente en dos ocasiones con estrellas femeninas de ámbito internacional: con Jean Seberg en *Al final de la escapada* y con Brigitte Bardot en *El desprecio*. Teniendo en cuenta el carácter intensamente referencial e intertextual de la obra de Godard, no es posible abordar la presencia de ambas actrices como meras encarnaciones de un personaje de ficción. Tanto en un caso como en otro, podemos rastrear una utilización dialéctica por parte del cineasta de la imagen de la estrella, aunque de modos diferentes. En *El desprecio* la presencia de Bardot permite realizar un comentario crítico sobre la

³⁰⁴ BERGALA, A., op. cit., 2000, pág. 26.

³⁰⁵ MacCABE, COLIN, *Godard. Retrato del artista a los setenta*, Seix Barral, Barcelona, 2005, pág. 184.

cosificación del cuerpo femenino – a través de una escena inicial, incluida a la fuerza por mandato de los productores de la película, que dinamita y pone en evidencia los mecanismos de esa objetificación – y un rechazo al cine de entretenimiento representado en la diégesis por el productor americano encarnado por Jack Palance; es decir, Bardot es utilizada para llevar a cabo una reflexión crítica *en contra* de las dos características principales que la representaban: su aspecto físico y su enlace con el cine popular. Por otro lado, la Patricia de *Al final de la escapada* parece construirse en forma de palimpsesto: en ella se revelan no únicamente los anteriores personajes encarnados por Seberg – sobre todo Cécile – sino, también, rastros de las figuraciones anteriores a los mismos – Diane Tremayne y otras traidoras del *noir* americano-; a esto se le añade un elemento intrínseco de la personalidad extrafílmica de la actriz, ausente de forma explícita – aunque presente implícitamente - en sus anteriores personajes: su americanidad, su condición de *extranjera* en el cine y la cultura francesa.

Por lo tanto, nos encontramos ante el ‘injerto’ de un cuerpo estelar en el cine europeo de la modernidad que responde a un punto de partida y un dispositivo algo distinto al que comentábamos en el caso de Rossellini-Bergman. Se mantiene la confusión o “enturbiamiento”, en palabras de Aumont, de la separación entre actor y personaje que ya existía en los filmes de Rossellini, pero, para Godard, la inserción de Seberg no tiene como principal meta la confrontación o la extrañeza – su alteridad está presente pero no es el *tema* principal del filme -, sino la consecución de una

ambivalente mezcla entre verdad y teatralidad, entre naturalidad y artificio. Una característica que él había identificado debidamente en sus interpretaciones como Joan y Cécile. Seberg, en su categoría de estrella de Hollywood era, además, la encarnación no solo del cine americano sino de América. Colocándola al lado del anti-héroe existencialista interpretado por Belmondo, con su fascinación por todo lo americano, permitía elaborar un discurso estratificado, por capas, a lo largo del propio filme que se convertiría, por partes en: una historia de “amor moderno”, un ‘documental etnográfico’ sobre los modos y comportamientos juveniles en Francia a inicios de los sesenta, un *polar* y una reflexión sobre la influencia de la cultura popular, los medios de comunicación de masas (como el cine) o la sociedad de consumo.

Con la siguiente afirmación, el propio Godard parece confirmar la utilización autoconsciente – ‘cinéfila’, como dice él - de Seberg/estrella americana: “Dans *A bout de souffle* j’ai cherché le sujet pendant le tournage. Finalement je me suis intéressé à Belmondo. Je l’ai vu comme une espèce de bloc qu’il fallait filmer pour savoir ce qu’il y avait derrière. Seberg au contraire était une actrice à qui j’avais envie de faire beaucoup de petites choses qui me plaisaient. Cela venait de mon côté cinéphilique”³⁰⁶. Hablaremos a continuación de la tupida red de referencias que hacen del filme un artefacto complejo, intertextual, por lo que es posible pensar en la utilización de ‘Jean Seberg’, o la imagen estelar de la misma, como una más de esas referencias. Esto no significa que, como sucede en el caso de Marina Vlady en *Dos o tres cosas*

³⁰⁶ ALEXANDRE, Jean-Lou, op. cit., pág. 60.

que sé de ella, se genere una separación clara, distanciada, entre actriz y personaje. En el caso de Seberg/Patricia, actriz y personaje se fusionan, no existe separación entre ambas: Patricia, de hecho, parece una extensión de Jean Seberg/persona real, una joven norteamericana residiendo en París y algo confundida por las diferencias culturales y lingüísticas (algo que enlazaría con la Bergman de Rossellini). Sin embargo, como veremos, y a pesar de la espontánea interpretación de Seberg – que consigue una de las encarnaciones más naturales y relajadas de su carrera, con un aire de improvisación evidente -, es sencillo identificar huecos a través de los cuales podemos percibir el uso autoconsciente de su imagen estelar, un ligero “desmontaje” o evidenciación de su estatuto como “estrella norteamericana”.

Como decíamos, el filme es aún tímido – o al menos no tan evidente como los filmes de Godard posteriores – en su despliegue de reflexividad autoconsciente, por lo que, estilísticamente, lo que predomina a simple vista – aparte de sus rupturas temporales y narrativas- es un aspecto general de inmediatez y autenticidad, conseguido, en gran medida, gracias a la textura *amateur* de la fotografía, a la cámara móvil y en mano de Raoul Coutard (que se había formado como reportero de guerra) o al uso sistemático de localizaciones reales. De hecho, muchas de las críticas del momento alabaron esta cualidad ‘documental’ del filme: “The film is a extraordinary documentary about a boy and a girl today”, afirmaba France-Observateur; en Le Figaro se consideraba que “Jean-Luc Godard is an inspired documentary filmmaker and an analyst excited by moods and sensibilities, their endless effects on the

animation of faces”; finalmente, Pierre Macabru, en *Combat* comentaba que “The film is ethnographic, since it describes the customs (postures and languages) of the director’s own milieu...a confidential document, the personal diary of a small group of people”³⁰⁷. En este filme ‘etnográfico’, seguía Macabru, Godard sería “el Jean Rouch de sus dos intérpretes”. La influencia de las tesis realistas de Bazin y del cine de Rossellini estarán siempre presentes en el cine de Godard – aunque con variaciones -, pero en el caso de *Al final de la escapada*, la referencia a Jean Rouch tiene un peso específico, como veremos enseguida.

4.5. Un filme intertextual

Tanto Michel Marie como Colin MacCabe pero, sobre todo, Dudley Andrew en un largo y meticuloso artículo, han identificado y resaltado el profundo carácter intertextual de *Al final de la escapada*, una obra que es, a la vez, ‘inmediata’, ‘auténtica’ y casi documental. MacCabe recuerda la frase con la que Jean-Pierre Gorin definía la filmografía completa de Godard: “un asalto a la noción de propiedad intelectual”, lo cual incluía tanto cine, como literatura, pintura o música³⁰⁸. Michel Marie identifica en el filme fragmentos de un poema de Louis Aragon, secuencias extraídas de los anteriores cortometrajes del propio Godard, así como de filmes de Anthony Mann, Samuel Fuller, Nicholas Ray o Jean Rouch o

³⁰⁷ Todas estas críticas, aparecidas en el momento del estreno, están recogidas en SELLIER, G., op. cit., pág. 53.

³⁰⁸ MacCABE, Colin, op. cit., pág. 143.

frases de diálogo sacadas de la literatura policíaca; además de las referencias más evidentes, el homenaje a Monogram Pictures (productora de filmes de serie B, entre otras, *Gun Crazy*³⁰⁹), de Bogart en *Más dura será la caída*, la de Jean-Pierre Melville como el escritor Parvulescu, las referencias a Faulkner, Dylan Thomas, Picasso o Renoir y las dos películas que se proyectan dentro del propio filme, *Vorágine*, de Otto Preminger, y *Patrulla de audaces (Westbound)*, de Budd Boetticher. En *Au Début de Souffle: le culte et le culture d'À Bout de Souffle*, Dudley Andrew elabora una sistemática deconstrucción de las referencias culturales insertadas, de forma explícita o implícita en el primer filme de Godard: aparte de las numerosísimas referencias al cine y la literatura negra norteamericana – aunque también al polar francés en el personaje interpretado por Melville, e incluso en un guiño a uno de sus filmes, *Bob le flambeur* -, Andrew habla también de la influencia de la literatura existencialista – Sartre sobre todo – en la construcción del personaje de Belmondo así como en su enlace con otros actores, como Jean Gabin, al que le une un similar “pesimismo romántico”, pero también de la presencia importante de la muerte a través del Concierto para Clarinete de Mozart (la última pieza escrita por el compositor) o de la cita del líder comunista Eugen Levine escrita en la portada de un libro: “Los vivos somos muertos de permiso”. Las referencias son, pues, múltiples y variadas y sitúan al filme en un contexto cultural concreto y específico.

³⁰⁹ Como afirma Dudley Andrew, la anécdota que Belmondo cuenta a Seberg sobre el conductor de autobús que roba una fortuna para impresionar a una chica parece una reescritura de *Gun Crazy*, a la vez que una *mise en abyme* del propio filme de Godard.

Andrew identifica al menos dos modos por los que Godard utiliza las referencias intertextuales: por un lado, para acentuar “l’impact esthétique et philosophique de son propre effort, en le reliant au Film Noir de bas étage avec ses infernales ruminations sur la mort et l’amour”; la segunda utilización está basada en lo que Andrew llama la “textura” del filme, más que su estructura, y defiende que Godard salpica continuamente el tejido de la película de nombres propios y referencias para mantener “son drame dans un espace vivant et culturel”. De aquí la paradoja de la que habla Andrew al inicio: un producto totalmente intertextual, que avanza el pastiche postmoderno, pero que se enlaza con conceptos como “autenticidad”, “inmediatez”, “verdad” o “vida”. Según Andrew: “Ce qui est originale, ce qui ne peut être qu’original, c’est l’énergie du film. Nous devons nous rappeler que *citation, parodie, hommage, etc, tous ces procédés qui dependent du passé, sont replongés dans un temps discursif et utilisés au présent*. De tous les films de Godard, *À bout de souffle* est celui qui insiste le plus sur son présent. Godard l’appela ‘réinvention’: tout semblait s’y exprimer pour la première fois...*Le terme réinvention désigne précisément la réappropriation de l’histoire de cinéma comme sienne: l’authenticité qui expose les leçons du passé por le présent*”³¹⁰.

Godard, cineasta de la reinvención, de la reapropiación de la historia del cine; Godard, plagiador a la vez que creador o, como

³¹⁰ ANDREW, Dudley, *Au Début du Souffle: le culte et la culture d’À bout de souffle*, Revue Belge du Cinéma, 16, 1986, pág. 18.

afirma Andrew, creador *en tanto que* plagiador. No es, pues, extraño pensar que la inclusión de una estrella de Hollywood que ha trabajado con Preminger – maestro del film noir – y que ha compuesto el prototipo de “joven moderna”, forme parte indispensable de este proceso de reapropiación que caracteriza el cine de Godard ¿Cuál es, entonces, el modo en que incluye, en esa imbricada textura cinematográfica, a esta estrella hollywoodiense? A través de una serie de yuxtaposiciones que permiten enlazar sus personajes anteriores con su personaje en el filme, y su estatuto como estrella norteamericana con su estado actual como norteamericana en París. El propio Godard afirmó que Patricia era “Cécile, tres años después”, y anteriormente hemos desglosado las características que hacen de Patricia una *fille fatale* o, lo que es lo mismo, una actualización lacónica del arquetipo clásico del *film noir* una vez deconstruido y eliminados sus atributos externos. Por otro lado, la referencia a las chicas *saganianas*, representantes de esa “joven moderna” encarnada por Seberg en *Buenos días tristeza*, no está exclusivamente presente en la presencia de la actriz sino, también, en un comentario despectivo hecho durante la rueda de prensa de Parvulescu en el aeropuerto. Cuando le preguntan al escritor si le gusta Brahms, la respuesta (un “Non” contundente) puede ser un rechazo implícito de Godard a una novela de Sagan llamada, justamente *Aimez-vous Brahms?*; esto demostraría la teoría de Sellier o Vincendeau acerca del nada velado desprecio de Godard por la autora así como por sus personajes femeninos, lo que explicaría en cierto modo el ensañamiento contra el personaje de

Patricia, una “nihilistic bitch” extraída de la genealogía de chicas saganianas.

La Patricia de Seberg es, por tanto, un personaje construido con las características de los personajes anteriores de la actriz (Cécile, sobre todo, aunque también Joan, por su androginia, independencia y movilidad) que, a la vez, remite a los personajes femeninos de Preminger, su “descubridor”. Preminger está presente de manera obvia en el filme: Patricia Franchini se esconde de la policía en un cine en el que están proyectando *Vorágine*, un *film noir* de Otto Preminger protagonizado por Linda Darnell, a la que se escucha diciendo a su desconfiado – con razón – compañero masculino: “¿Acaso no me crees? ¿Crees que te estoy mintiendo?”. Por su enlace con Preminger, y por la conexión de Cécile con Diane Tremayne y las anteriores heroínas fatales del cine negro, la presencia de Seberg relaciona a Patricia con la genealogía de las mismas, aunque sea de forma tangencial y contradictoria. Esta relación no es en absoluto directa: Godard la utiliza en diversas ocasiones de un modo cómico y distanciado, contraponiendo la exaltación romántica de Michel con la indiferencia y desconfianza de Patricia. Cuando Michel le cuenta a Patricia la historia basada en la historia de *amour fou* criminal que es *Gun Crazy*, su intención es conseguir de la chica una reacción arrebatada, una reivindicación de esa pasión que los lleve a los dos, en una loca huida, a Roma – sustituto de la frontera, del Sur, del salvaje Oeste -. La reacción de Patricia es de incompreensión, seguida de un “*Se me olvidaba, ¡tengo una cita!*”. Patricia, por tanto, construida en la mente de Michel como una heroína de esos filmes policíacos que le fascinan,

se resiste continuamente a cumplir las febriles expectativas de su amante y, en cierto modo, de los espectadores, que empatizan mucho más con el verborreico ladronzuelo que con la fría y pragmática norteamericana que vive del dinero de sus padres.

Su estatuto como estrella de Hollywood está presente en dos aspectos. En primer lugar, en una característica que Godard incorpora de forma novedosa a su personaje y que toma no de los filmes anteriores realizados con Preminger sino de la personalidad real de la actriz, fundiendo en cierto modo persona y personaje: su americanidad, su condición *real* de norteamericana. En segundo lugar, en cierta representación fetichista del rostro de la actriz; el cine moderno, como decíamos, privilegia el retrato femenino, pero la representación del mismo ya no es glamurosa y está exenta de sus atributos estelares. El retrato es o bien el de un ser real, sometido a los avatares del tiempo, en vez de uno eterno, inmortal, o bien el de una máscara que evidencia su naturaleza intercambiable, como en el cine de Bergman, por ejemplo, Y, sin embargo, viendo *Al final de la escapada*, podríamos afirmar que Jean-Luc Godard mantiene, en su primera película, una veneración hacia el rostro estelar de Seberg que parece replicar la pasión desmedida de Michel hacia Patricia. Esta idolatría sólo se repetirá, en esta primera fase de la filmografía godardiana, con la que fue su musa y su esposa, Anna Karina, y no con Marina Vlady, ni siquiera con Brigitte Bardot. *Una mujer es una mujer*, *El soldadito*, *Vivir su vida* o *Pierrot el loco* podrían verse como una sucesión de hermosos retratos de la mujer amada *pintados* por su esposo con la intención de conocerla o de revelar su auténtica naturaleza. La paradoja de esta desigual situación entre

musa y creador, entre objeto adorado y artista está explicada en *Vivir su vida*: la voz en off de Godard explica el relato “El retrato oval” de Edgar Allan Poe mientras el hermoso rostro de Karina mira a cámara en sucesivos planos. El cuenta habla de un pintor que pinta con tanta pasión a su amada que se olvida de su existencia *real*; al lograr, finalmente, una reproducción exacta de su belleza, al *fijarla* en el lienzo, la mujer muere. No hace falta decir que Nana/Karina morirá en la secuencia posterior, pero este momento, además de hablar románticamente del poder de la creación artística, parece evidenciar la contradictoria posición de la musa inspiradora: una mujer adorada y venerada a la que se fija – en la pantalla, en el lienzo –, a la que se cosifica y se embalsama, obviando su existencia real.

Como veremos en el siguiente apartado, la americanidad, la *otredad* de Seberg, es utilizada para generar un efecto distanciador, no naturalista, en el complejo uso del diálogo y el lenguaje que despliega la película, a la vez que ejerce un rol indispensable en el rechazo por parte de ella de los continuos intentos de Michel – y, en cierto modo, del propio cineasta – para catalogarla y cosificarla. Ahora me gustaría hablar sobre todo de la analogía que el filme elabora entre la fascinación de Michel por América a través de su cultura popular (sobre todo el cine americano y sus estrellas) y su obstinado deseo por Patricia, esa “*petite fille neoyorquaise*”; una chica americana, interpretada por una actriz americana que es, a la vez, una estrella en películas de Hollywood. Esto permite, como comentábamos antes siguiendo a Dudley Andrew, inscribir esta imbricada obra intertextual en un contexto cultural y social muy

específico: el de la cultura juvenil francesa de finales de los cincuenta, absolutamente *colonizada* por los mitos americanos. Aquí la posición del creador es ambivalente: por un lado, Michel parece una extensión de Godard, un romántico existencialista y solitario, un individualista enérgico fascinado por el cine americano y sus iconos, las estrellas de cine. Sin embargo, y al mismo tiempo que el filme comparte la visión nihilista de Michel acerca del mundo, tanto el extraño uso del diálogo como las interpretaciones o el tono cómico de algunas situaciones permiten pensar que Godard está llevando a cabo una reflexión crítica, paródica, acerca de esa fascinación por los ídolos de consumo (estrellas de cine, ropa, coches descapotables) que presenta Michel – encarnación de la juventud francesa, descreída, nihilista, a contracorriente, del momento – y que se evidencia en su obsesión desmedida por Patricia.

La primera vez que vemos a Michel, tiene todos los atributos exteriores del “tipo duro” de las películas policíacas americanas o los *polar* franceses. Viste un traje de chaqueta, un sombrero americano y un cigarrillo cuelga, lacónico, de un extremo de su boca. Este aspecto externo de tipo duro, contenido y lacónico *à la* Bogart pronto es boicoteado por la excentricidad de un monólogo torrencial que mezcla expresiones populares, lugares comunes, palabras en diferentes idiomas y cancioncillas inventadas. Lo que evidencia este incomprensible monólogo que Belmondo desarrolla mientras conduce su coche robado de Marsella a París, es que no nos encontramos ante el original – un Jean Gabin en *La bestia humana*, un Humphrey Bogart en *Más dura será la caída*, un Dana

Andrews en *¿Ángel o diablo?* – sino ante la copia, la imitación, que presenta, además, un alto contenido paródico. Michel Poiccard es, como lo demuestra una escena casi inmediatamente posterior, un ‘imitador’ de Bogey, un ladronzuelo fascinado por la imagen icónica de las estrellas de Hollywood, de las que copia su gestualidad idiosincrática. Michel, además, en su camino a París, asesinará a un policía de un modo totalmente accidental, sin ningún objetivo.

Si el acto criminal es un accidente totalmente estúpido y la pose y aspecto de tipo duro sólo una imitación, la pasión por la *femme fatale* y la importancia que tiene el coche para el antihéroe a la fuga del *noir* americano son también puestos en perspectiva. Como afirma John Orr, en el cine y la cultura norteamericanas – de *Scarface* a *Bullitt*, de *Bonnie and Clyde* a *Thelma y Louise* -, el coche no es sólo un medio de transporte o un objeto inanimado, sino también un símbolo de consumo, una preciada posesión³¹¹. *Al final de la escapada* despliega esta pasión por los coches del personaje de Michel – que ya estaba presente en la fascinación por los descapotables americanos de las heroínas saganianas y era una de las características o síntomas del proceso de americanización de la sociedad francesa - al mismo tiempo que la pervierte. Michel no conduce uno, sino hasta cuatro coches a lo largo de la película; sus favoritos son, por supuesto, coches americanos: un Ford Thunderbird y un Cadillac Eldorado, ambos descapotables. Como veremos, Michel relaciona la posesión del coche con la posesión de la chica norteamericana, sentada en el asiento del pasajero con su

³¹¹ ORR, John, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993, pág. 129.

vestido tipo Dior recién adquirido y sus gafas oscuras. Una chica que es, además, no solo norteamericana sino que está interpretada por, y a la que el público reconoce como – y aquí es cuando es especialmente significativo el hecho de que Seberg mantenga el corte de pelo que llevaba en *Buenos días, tristeza* –, una estrella de Hollywood.

Como afirmábamos, sin embargo, Godard revienta sistemáticamente esta visión mitificada del coche al hacer que Michel no tenga especial apego por el objeto de consumo como algo individualizado, único, despersonalizándolo y sustituyéndolo continuamente a lo largo del filme: “The stolen car replaces the car owned and show its lure while denying its glamour. In Godard’s film *Belmondo goes through several cars which are not his own. Their owners’ identities are largely anonymous. The car-fetish becomes impersonal, a feature of the commodity, not the person*”³¹².

4.6. Jean, la Star Hollywoodienne

Como el aspecto de Michel – aparentemente un tipo duro, en realidad solo la imitación del mismo -, “el coche” – que no será uno sino muchos, y que no será una posesión, sino una cesión temporal -, o “el dinero” – que a pesar de que actúe como McGuffin del incesante movimiento de Michel, nunca parece tener demasiada importancia, -, “la chica” aparentará ser una cosa pero será otra. En la mente quijotesca de Michel - ¿habrá visto demasiado cine negro

³¹² ORR, John, op. cit., 1993, pág. 135.

norteamericano?-, es el objeto idealizado de su *amour fou*, la compañera ideal – norteamericana, hermosa, misteriosa...“America in flesh”, como afirma Orr – para su escapada final, la heroína que lo acompañará en una huida que tiene ese “*vivre jusqu’au bout*” que anuncia el póster del filme de Robert Aldrich que aparece en el filme como *leitmotiv*. En realidad, ella es una veinteañera pragmática, que desea ser periodista y escritora y que tiene que estudiar en la universidad si quiere que sus padres le sigan enviando dinero. Se deja tentar por la espiral autodestructiva de Michel solo durante unas horas; las que median entre la visita de los policías, que le descubren que su novio es un fugitivo de la justicia, y la mañana siguiente cuando, tras reflexionar, decide traicionarle, simplemente “*porque no quiero estar enamorada de ti*”. Godard, como decíamos anteriormente, elimina de Patricia cualquier atributo – aspecto, motivaciones económicas, maldad intencionada – que la relacione con una *femme fatale* clásica; es una chica moderna movida por una motivación lógica, práctica. Esto genera de nuevo un efecto paródico, distanciador: la traición no es un fruto de una pasión arrebatada o una calculada maquinación sino, de nuevo, un acto fortuito, banal. Y, sin embargo, si esto es cierto a un nivel narrativo, en el modo que tiene Godard de filmar a Seberg parece residir, en muchas ocasiones, una suerte de ejercicio autoconsciente acerca del estatuto de la actriz como estrella hollywoodiense – lo cual explicaría, de un modo algo más convincente, la pasión desmedida de Michel por Patricia, quién no sería solo “America in the flesh” sino “American cinema in the flesh”.

Aquí hay que recordar, una vez más, la pasión de Godard – como la del resto de cahieristas - por el cine americano así como una cinefilia basada, como afirmaba De Baecque, en la erotomanía del rostro femenino o o del cine y sus estrellas – sobre todo las estrellas femeninas de Hollywood – como espacio de iniciación amorosa y sexual. Hablábamos de las apasionadas defensas de Marilyn Monroe por parte de Truffaut, luego sustituida por el “cuerpo real” de Brigitte Bardot, y hay que recordar también el apasionado elogio de Harriett Andersson en *Monika* por parte de Godard. No es extraño, por tanto, que a pesar de esa reivindicación de ‘cuerpos reales’ por parte de los cineastas de la *nouvelle vague*, o de la ‘banalización’ de los *tropos* característicos del cine negro y la reflexión distanciada, autoconsciente, y absolutamente contemporánea, que contextualiza social y culturalmente la fascinación del personaje masculino por todo lo que simbolice América, *Al final de la escapada* sea también un homenaje al rostro de Jean Seberg. El retrato de una estrella de Hollywood en París a la que el mitómano Godard “le apetecía ver haciendo pequeñas cosas”, como caminar por los Campos Elíseos o escuchar a Mozart con los ojos cerrados.

Godard combina de forma ambivalente una cierta fetichización del rostro de la estrella con dispositivos de puesta en escena del cuerpo que son netamente modernos. Esto último está presente en la primera escena en la que la actriz aparece: Godard la toma en un largo plano secuencia caminando de espaldas por los Campos Elíseos; Belmondo se le une, caminan seguidos por una suerte de travelling – que Coutard y Godard hicieron con el cámara montado

encima de un carro con ruedas -, se giran y avanzan hacia cámara. El travelling ahora retrocede, siguiendo los movimientos de ambos actores. Esta es una escena que, como el baile de Karina en *Vivir su vida*, está construida y planificada con el único propósito de ver *caminar* a Seberg, para contemplarla habitando el plano, desplazándose por el encuadre. Esta reivindicación de la presencia física del cuerpo de la actriz, esta *corporalidad* restituida, es muy propia del cine de la modernidad – Chaplin afirmaba que no hay nada menos ‘dramático’ que ver a una persona caminar en la pantalla durante demasiado tiempo - y tendrá en Godard o Rivette – partiendo de Rossellini y Renoir – a dos de sus principales defensores. Godard, de hecho, se niega a realizar planos medios que nos acerquen a ella, o planos contraplano que proporcionen un significado concreto a este primer encuentro entre Michel y Patricia. Sin embargo, y una vez dicho esto, la aparición repentina de Seberg por la derecha del encuadre, su pose distanciada cuando Belmondo se le une, la indiferencia con la que grita “New York Herald Tribune” o, sobre todo, el hecho de que el tema musical central del filme arranque justo cuando ella aparece, otorgan una “cualidad estelar” a esta aparición del principal personaje femenino que lo destaca, lo individualiza, por encima de las otras dos chicas relacionadas con Michel en secuencias anteriores: la chica de Marsella a la que él abandona en el aparcamiento y la joven que trabaja en televisión y a la que él roba en su misma habitación.

Como decíamos anteriormente, no podemos hablar de una representación *clásica* del rostro de Seberg en los primeros planos que Godard le dedica. Solo hay que compararlos estéticamente con

aquellos que Preminger compuso para ella: en *Buenos días tristeza*, el rostro de Seberg está filmado en pantalla panorámica, con amplios espacios a los lados pero enmarcada casi siempre por elementos u objetos que hacen que fijemos nuestra atención en ella; su pelo sigue siendo muy corto pero está maquillada e iluminada con una luz suave que endulza sus facciones. En *Al final de la escapada*, no existe tal embellecimiento glamuroso: el rostro de Seberg está tomado de un modo mucho menos artificial, con luz natural y sin casi maquillaje (figs. 87 a 90). Y, sin embargo, fueron los primeros planos de Godard y no los de Preminger los que hicieron de Seberg un icono instantáneo: el corte de pelo masculino que destacaba sus facciones, sus pómulos altos, su ausencia de maquillaje – solo una raya negra de eyeliner en el párpado -, su peca en la mejilla izquierda...se convirtieron en la imagen de la nueva belleza de los sesenta. El filme de Godard rechazó mostrar a su protagonista femenina de una manera artificial o glamurosa pero no por ello dejó de mostrarla como un objeto hermoso al que admirar; era un objeto, eso sí, más real y cercano, más representativo de la belleza natural y andrógina que reivindicarían las jóvenes a lo largo de la década. Solo hay que contar los primeros planos dedicados a Seberg en *Al final de la escapada* y compararlos con los que le dedicó Preminger *Buenos días, tristeza* para darse cuenta de hasta qué punto la opera prima del cineasta suizo es un catálogo fetichista del rostro de la actriz: Godard compone un total de 46 primeros planos de Seberg en su película, mientras que Preminger hace sólo 20 en todo el filme.

En muchos de ellos, además, Godard la muestra en posición estática, contemplativa, mientras que Belmondo, en los primeros planos, casi siempre aparece hablando o haciendo algún gesto concreto. A lo largo de *Al final de la escapada*, Seberg es mostrada de frente, de espaldas, llevando un sombrero, con gafas y sin gafas de sol, fumando o bebiendo un café, tumbada en la cama o dando un beso. En un momento dado, incluso, su rostro se multiplica por dos en un único plano: Godard la filma de frente, apoyada en la pared, al lado de un retrato suyo en el que se encuentra de perfil; es el retrato dentro del retrato (fig. 91). Como decíamos, el interés de Godard por filmar a Seberg “haciendo pequeñas cosas que le divertían” parece replicar la exaltada pasión de Michel dentro de la diégesis; igual que el cineasta, Michel la observa obsesivamente – ella le pregunta en su habitación qué está haciendo y él le contesta “*Te miro*”-, describe en voz alta sus atributos – en la famosa escena del coche, la cámara toma a la joven desde el asiento trasero en una sucesión de primeros planos montados en jump cut mientras la voz de Michel afirma: “*Amo a una chica que tiene una nuca muy hermosa, unos pechos muy hermosos, una voz muy hermosa, unas muñecas muy hermosas, una frente muy hermosa...pero es una cobarde*”-, y afirma en diversas ocasiones su belleza. Ya no hay embellecimiento glamuroso en este retrato de un rostro tan real como hermoso, pero sí se mantiene una idolatría no exenta de contradicciones – como veremos, Michel la adora y la insulta, en diversas ocasiones, en la misma escena – así como un proceso evidente de fetichización y de cosificación del cuerpo femenino que, como veremos, presenta grietas.

Esta cosificación por parte de Godard es ambivalente. Como si el cineasta la llevara a cabo de forma autoconsciente, incluyéndola de forma evidente en la diégesis – como cuando Michel recuenta en voz alta los ‘atributos’ corporales de Seberg o afirma “Te miro” – y siendo crítico con ella a la vez que no pudiendo evitarla. Mulvey explica que en *Prénom: Carmen*, una película de la década de los ochenta de Godard, de su etapa posterior al Grupo Dziga Vertov, el propio cineasta interpreta a un director obsesionado por su sobrina, una suerte de *fille fatale* que está basada en el mito de *Carmen* de Bizet; en el filme, Godard se presenta a sí mismo como un hombre obsesionado por dos fetiches que él asocia sin remedio: cuerpo femenino y cine. Según Mulvey: “In *Prénom: Carmen*...Godard’s performance is ironic, sad and self-parodic...he depicts the film director’s dilemma as hopelessly fetishistic, his obsession with cinema and female body as helplessly independent, masochistic, exploitative”³¹³. Esta autoconsciencia e ironía está ya presente, aunque más tímidamente, en *Al final de la escapada*, en la que como afirmábamos anteriormente se puede encontrar esa dualidad superficie/oculto o exterior/interior aplicada habitualmente a la representación del cuerpo femenino. Mulvey habla de cómo el Godard más radical elaboraba intrincadas analogías a partir de esta dicotomía uniendo belleza o cuerpo femenino–sociedad de consumo–ficción cinematográfica. Aunque *Al final de la escapada* es mucho menos elaborada en este sentido que, como decíamos, *Dos o tres cosas que sé de ella*, hay un momento en el que se apunta una analogía que, de forma autoconsciente parece unir estrellato –

³¹³ MULVEY, L., op. cit., 1996, pág. 89.

belleza femenina –sociedad de consumo a partir de esa dualidad superficie/oculto. Cuando Patricia tiene que ir a la rueda de prensa de Parvulescu, le dice a Michel que no tiene nada que ponerse. En el Ford Thunderbird descapotable – de nuevo, conduce él y ella se encuentra en el asiento del pasajero – que acaba de robar Michel, Patricia le pregunta si le llevará a Dior para comprarle un vestido; él le contesta con una frase cómica en la que afirma que a Dior solo se va si se quiere telefonar gratis y que hay vestidos mucho más bonitos en Prix Unique, unas galerías comerciales populares. La escena corta a un plano de Michel esperando fuera del New York Herald Tribune y Patricia apareciendo, de la nada, con un vestido de rayas con un corte similar al que popularizó Dior a finales de los cincuenta, zapatos de tacón blancos, gafas de sol y guantes (figs. 92 a 94). El perfecto *look* del chic francés de finales de los cincuenta. Michel no reacciona con ningún tipo de sorpresa y nunca se explicará de dónde ha conseguido Patricia ese sofisticado aspecto (que, de hecho, es el que tendrá cuando traicione a Michel al final del filme). La nula importancia que se da a la explicación de esta “transformación” y el poco interés que esta despierta en Michel parece parodiar o burlarse de los igualmente inexplicables discursos y métodos con los que la cultura de masas asocia cuerpo femenino con producto de consumo, un fenómeno del que la estrella cinematográfica – como Seberg – es su representación más extrema.

Como explicábamos anteriormente, la analogía entre cuerpo femenino-sociedad de consumo-ficción cinematográfica viene dado por la concepción de todos ellos como *espectáculos* de superficies brillantes cuyos mecanismos internos deben ocultarse para

mantener la ilusión. No hay una figura que sintetice de forma más radical y perfecta esta analogía que la estrella cinematográfica. En esta escena parecen *evidenciarse* y, por tanto, revelar la ilusión, que se esconde tras algunos de los mecanismos de construcción estelar - esta transformación que convierte, por arte de magia, a una chica corriente en una estrella glamurosa – que la propia Seberg vivió en su etapa con Preminger - y que *representa*, de forma más amplia, esa concepción del cuerpo femenino como espectáculo bello, deseable; una superficie brillante producida para ser consumida que es, a la vez, consumidora de productos de consumo (ropa, maquillaje, cremas). Como decíamos, la indiferencia de Michel así como la aparición inexplicable de Patricia, ya vestida con una ropa sofisticada de la que desconocemos la procedencia, parece revelar, sarcásticamente, los mecanismos internos de esos procedimientos; e incluso, podríamos decir, parodiar, los numerosos momentos en el cine de Hollywood – muchos de los filmes más populares de Audrey Hepburn, como *Sabrina*, *My Fair Lady* o *Una cara con ángel*, contienen alguno de estos momentos - en el que “la chica corriente” vive en pantalla una “transformación” – que casi siempre sucede en off, para potenciar el efecto de ‘antes y después’ – que la convierte en una ‘mujer sofisticada’ que *posee*, finalmente, el aspecto esperado de una estrella de Hollywood. La reacción de sorpresa y admiración desmedida que esta transformación provoca en los personajes- habitualmente masculinos- de estas películas es diametralmente opuesta a la total indiferencia que el “cambio” de Patricia provoca en Michel.

Esta secuencia también revela el grado de heterogeneidad que reside en el concepto godardiano del término ‘cultura’. En un mecanismo que avanza la postmodernidad, Godard mezcla en una sola obra, y al mismo nivel, ‘alta’ y ‘baja’ cultura, tejiendo en la imbricada textura del filme referencias a William Faulker, Auguste Renoir o Picasso junto a filmes de serie B o novela policíaca pero, también, algunos nombres de marcas que reflejan la influencia de la emergente sociedad de consumo en la vida cotidiana de los franceses de la época: Dior, Ford o Prix Unique son nombrados por Michel y Patricia a lo largo de un único diálogo, demostrando la natural imbricación de los personajes en ese capitalismo consumista y, también, la profunda relación del filme con un contexto cultural y social muy determinado. No hay que pasar por alto, tampoco, la presencia de la cultura de masas a través de los numerosos planos detalle de portadas de periódicos, titulares de prensa o de los brillantes letreros luminosos que, a modo de presagio, anuncian la ‘inminente captura de Michel Poiccard’. Este dispositivo angustiante por el que el espectador ve cómo el círculo se estrecha cada vez más alrededor del protagonista es de procedencia netamente *langiana*, como el propio Godard ha afirmado, pero la presencia constante de letreros o titulares dentro de la diégesis prelude la inserción constante de textos y rótulos que el cineasta utilizará en filmes posteriores.

Al final de la escapada es, pues, y entre otras cosas, una obra intertextual que refleja un contexto social y cultural determinado. Michel Poiccard es sin duda una destilación de ese contexto pero la presencia de Jean Seberg como Patricia, en su doble faceta de ‘chica

norteamericana' y estrella de Hollywood, le permite a Godard ahondar en el carácter reflexivo, autoconsciente, del filme, trabajando sobre conceptos relacionados con su imagen estelar. Su americanidad y su condición de estrella añade capas de significado a la obsesión/pasión de Michel – y su fascinación por América – hacia ella, permitiendo reflejar, además, la poderosa americanización de la sociedad francesa de los cincuenta, y su relación con la cultura de masas y el consumismo. La cosificación de Patricia/Seberg está presente de un modo ambivalente: los primeros planos que Godard elabora obsesivamente del rostro de la actriz remiten a esa vuelta al “retrato” femenino como forma primordial de mostrar a la mujer en el cine moderno pero, a la vez, esa cosificación está evidenciada en diversos momentos, revelando sus mecanismos de actuación y la relación entre belleza femenina, sociedad de consumo y estrellato. Veremos a continuación como la americanidad de Seberg, su condición de “extranjera”, le permite librarse, rechazar u oponerse a esa catalogación de ella como objeto de forma muy clara, a través sobre todo del uso del lenguaje.

4.7. Una americana en París

Hemos afirmado al inicio la importancia de Seberg como iniciadora de una genealogía de ‘traidoras’ de la filmografía godardiana que hunden sus raíces en las *femmes fatales* del noir pero que, una vez desembarazadas de todos sus atributos externos, transformadas de *arquetipos* a presencias *reales*, se descubren como “chicas modernas” a las que el cineasta intenta entender, sin conseguirlo,

convirtiendo por tanto estos filmes *post-noir* en filmes sobre las difíciles relaciones entre los géneros en la era moderna. Como hemos visto, la postura de Godard ante esta figura femenina es ambivalente: la filma con idolatría, componiendo para ella hermosos primeros planos que, al mismo tiempo, la cosifican, mientras que la descalifica a través de los personajes masculinos. Esa objetificación, sin embargo, es evidenciada en ocasiones revelando sus mecanismos internos y, por tanto, desactivándola desde una postura reflexiva y distanciada; la misma postura distanciada, paródica y burlesca que el cineasta tiene hacia sus personajes masculinos, por lo que nunca se sabe a ciencia cierta si filmes como *Al final de la escapada* o el corto inmediatamente anterior, interpretado también por Belmondo, *Charlotte et son Jules*, son filmes misóginos o filmes en los que el cineasta se burla de la misoginia de sus personajes masculinos (probablemente, ambas afirmaciones serán ciertas).

En *Charlotte et son Jules*, una pieza de cámara de 12 minutos que anticipa la larga secuencia en el interior de la habitación de *Al final de la escapada*, Charlotte – Anne Collette, quien, con su baja estatura y el pelo corto y rubio, parece una suerte de antecesora de Patricia Franchini – vuelve a casa de Jules, su ex novio, al que acaba de abandonar. El cortometraje consiste en un largo monólogo en el que el personaje de Jules, interpretado por Jean-Pierre Belmondo, despliega un amplio catálogo de actitudes misóginas hacia su antigua pareja: la insulta, se burla de ella, la menosprecia afirmando que sabía que volvería tarde o temprano, la rechaza, le da lecciones, le recrimina actuaciones pasadas, habla de su

promiscuidad sexual y, finalmente, afirma que la ama locamente y que quiere que se quede. Ella, que durante todo este discurso insultante se ha movido indiferente por la habitación, ha contestado simplemente poniendo muecas o imitando la postura del chico cuando éste no la veía, habla finalmente y le dice que su nuevo novio está abajo esperándola en el coche y que solo venía a recoger su cepillo de dientes. Este corto, a diferencia del de *Charlotte et Veronique (Touts les garçons s'appellent Patrick)* – en el que ya aparecía el personaje interpretado por Collette –, que había sido escrito por Eric Rohmer, está escrito íntegramente por Godard. Si a esto se le añade que fue un corto grabado sin sonido al que se le añadió la banda de diálogo a posteriori y que, al encontrarse Belmondo cumpliendo el servicio militar, la diatriba misógina de Jules no posee la voz del actor sino la del propio Godard, es sencillo asociar el discurso del personaje en el filme con los auténticos pensamientos de Godard sobre las relaciones entre hombres y mujeres. Sin embargo, la misoginia del texto queda bloqueada o al menos puesta en duda por dos elementos: en primer lugar, por el contraste entre el solipsismo de Jules/Belmondo, que suelta su diatriba sin casi mirar a la chica, y la interpretación juguetona, casi clownesca de la actriz, quién, indiferente a las andanadas de su ex novio, pasea por la habitación, hace muecas y se burla de él, imitando su semblante serio. Al final de todo, y una vez revelado el auténtico motivo de su visita, se coloca delante de Jules, gira sobre sí misma y hace una pequeña reverencia, como si fuera una artista de circo tras un número acrobático especialmente peligroso, revelando que, en el fondo, todo es teatro, todo es un juego y ambos

están actuando, interpretando roles. En segundo lugar, por la también contradicción o desacoplamiento entre sonido e imagen: la voz de Godard es monótona y plana y, además, suena con un ligero *décalage*, con un cierto retraso, en relación al movimiento de labios de Belmondo. Esto genera una sensación de extrañeza que provoca distanciamiento con lo que se está viendo, revelando, al fin, que es una representación, una ilusión, un *teatrillo* de variedades en el que Belmondo/Jules está desarrollando un papel.

Charlotte et son Jules podría verse como un ensayo previo a *Al final de la escapada*. Este filme también elabora un curioso efecto de distanciamiento a través del uso del sonido y el diálogo y su contraste con la imagen. La actitud burlona, *clownesca*, casi infantil de Anna Collette, no tiene nada que ver, sin embargo, con la pose distanciada, fría y melancólica de Patricia Franchini. A pesar de que comparten su corto pelo rubio, la mujer-niña interpretada por Collette estará más cerca de las figuraciones posteriores de Anna Karina que de la Seberg de *Al final de la escapada*. La androginia gélida de Seberg vendrá dada, entre otras cosas, por su estatuto como estrella pero también por su condición de extranjera, que ella utilizará para distanciarse de los intentos de Michel – y en cierto modo de los de Godard – de romantizarla, catalogarla y objetificarla.

La resistencia de Jean Seberg, la actriz y estrella de Hollywood *injetada* en el cine europeo de la modernidad, a que su personaje fuera representado, sin fisuras, como la “*nihilistic bitch*” que aparecía en el guión escrito por Truffaut y Godard, se hizo patente

desde el inicio del rodaje. Como afirmábamos anteriormente, Seberg, quién encarnaba a la primera “traidora” de la filmografía godardiana, tuvo un momento de “rebelión” contra el propio cineasta al negarse a seguir las instrucciones de Godard cuando éste le dijo que, al morir Michel, en la última escena del filme, Patricia tenía que arrodillarse a su lado y robarle la cartera. Según la propia Seberg: “*tuve una reacción extraña, no sé si debe imputarse al inevitable nerviosismo de los primeros días de rodaje o más simplemente a una mentalidad profundamente puritana, pero no quise ser ladrona y a Jean-Luc le afectó*”³¹⁴. Esta reacción, aunque ingenua, se erige como un acto de rebeldía inconsciente en defensa de un personaje femenino que rehúye a una catalogación fácil (traidora/ladrona/mentirosa) y que gracias a la interpretación y a la imagen estelar de Seberg, aparece más bien como contradictorio y poliédrico.

En *Images of Women, Images of Sexuality: Some Films by J.L. Godard*, Laura Mulvey y Colin MacCabe dividían los filmes de la primera etapa del cineasta en dos tipos de regímenes narrativos que dependían del hecho de si el protagonista principal era hombre o mujer: en el primer caso, el punto de vista está construido desde un punto de vista que empatiza con el héroe masculino, en el segundo caso, la mujer protagonista está estudiada desde un punto de vista casi sociológico; este tipo último de filmes, para los autores, “look from the exterior onto the female protagonist, constructed as Other”. En términos generales, *Al final de la escapada*, *El soldadito*, *El desprecio* o *Pierrot el loco* serían ejemplos del primer

³¹⁴ SEBERG, J., op.cit.

caso; *Vivir su vida*, *Una mujer casada* o *Dos o tres cosas que sé de ella* del segundo. Esto sería, como decimos, en términos generales ya que es difícil hablar de *Al final de la escapada* como un filme totalmente empático con el personaje masculino – ya hemos hablado anteriormente de la visión ambivalente, casi paródica, de Godard hacia su protagonista – o cuyo punto de vista sea exclusivamente el de Michel. Es cierto que, desde el inicio mismo, éste es el que predomina, pero el filme nos muestra a Patricia en diversas ocasiones a solas – en el café con el periodista americano, en la rueda de prensa, la mañana que decide traicionar a Michel – y, sobre todo, nos da acceso, en las conversaciones que tiene con Michel, a su perspectiva (o al menos a una parte de ella) de la situación.

Patricia Franchini, la chica norteamericana que lee a Faulkner, se distingue en muchos aspectos del resto de heroínas, ‘traidoras’ en su mayoría, de esos filmes de Godard englobados en el “primer régimen narrativo” del que hablaban Mulvey y MacCabe. Para empezar, como decíamos, aunque Michel es al inicio el protagonista, la atención y el interés narrativo se centra pronto en ambos, lo cual está demostrado por la larga secuencia de más de 20 minutos dedicados a la pareja en la habitación de Patricia. Por otro lado, Patricia es uno de los pocos casos de personajes femeninos en el cine de Godard que está en relación con la ‘alta cultura’, en contraposición con Michel, solo interesado en coches, chicas y películas de cine negro y que, al citar Patricia un aforismo de William Faulkner, le espeta: “¿Ése quién es? ¿Alguien con quién te acuestas?”. En los dos cortometrajes previos, citados anteriormente,

pero también en *Banda aparte*, *Vivir su vida* o *El desprecio*, las heroínas femeninas están asociadas directamente con el brillo de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas – las chicas protagonistas de los cortos bailan música pop y tienen un póster de James Dean colgando de la pared; a Camille/Bardot en *El desprecio* le aburre terriblemente “La Odisea”, que su marido está adaptando para el cine - mientras que son los hombres – Belmondo en *Pierrot el loco*, Michel Piccoli en *El desprecio* – los portadores del conocimiento intelectual. En este universo intertextual godardiano en el que, como decíamos antes, alta y baja cultura están profundamente imbricadas hasta casi no existir diferencia entre ellas- o que en el que, al menos, esta diferenciación no parece tener ninguna importancia-, sí que encontramos, sin embargo un fuerte componente distintivo de género³¹⁵. Patricia Franchini, que estudia en la Sorbona, escribe artículos para la edición internacional del New York Herald Tribune y desea ser escritora, es una de las pocas heroínas godardianas que se escapa a este reduccionismo, y me gustaría argumentar que esto se debe, en parte, a la postura distanciada, a la barrera *protectora*, que le ofrece su americanidad, en primer lugar, y su estatuto como estrella, en segundo lugar.

³¹⁵ Genevieve Sellier ha escrito largamente sobre esta estereotipación presente en los filmes de la nouvelle vague en los que la cultura de masas o la cultura popular están generalmente asociadas a “lo femenino”, y personificado en cantantes yé-yé como Françoise Hardy o Chantal Goya (protagonista de *Masculino Femenino*), escritoras como Sagan o en Brigitte Bardot. La animadversión de Truffaut o Godard hacia Sagan, o el uso que hace Malle de Bardot en *Vie privée* – tratando despectivamente lo que ella significa y, al final, ‘matándola’ – demuestran cómo, en cierto modo, estos jóvenes cineastas tenían una postura ambivalente ante estas demostraciones de cultura popular y juvenil, confrontándola con el “cine-como-arte”.

Esta barrera *protectora* ante los intentos de Michel de o bien reducirla a un ideal romántico o bien desacreditarla a base de insultos cuando ella no reacciona como él espera, se genera en primer lugar, y básicamente, por el idioma. El francés imperfecto, con fuerte acento americano, de Patricia/Seberg le permite ignorar a Michel cuando no le interesa lo que dice o crear un espacio de separación entre ambos al preguntarle, repetidamente, “¿*Qué significa esta palabra?*” o “¿*Qué quiere decir esto?*”. La incomunicación entre ambos como pareja, la tragedia de su relación amorosa, destinada al más absoluto fracaso, se evidencia casi físicamente a través de esta ruptura e interrupción constante del lenguaje, del diálogo hablado, que en el filme es usado más como herramienta de incomunicación que de comunicación. En su primer encuentro, en ese paseo de ida y vuelta por los Campos Elíseos, Patricia le preguntará hasta en tres ocasiones a Michel qué significa una palabra determinada en francés, presagiando su imposibilidad de entendimiento último. El desequilibrio en el conocimiento del idioma también hace que el modo de hablar de ambos sea totalmente distinto: Michel habla sin cesar, saltando de un tema a otro, en un monólogo torrencial ininteligible en ocasiones, mientras que Patricia habla en frases cortas, lacónicas, con un tono delicado y como pensando cada palabra antes de pronunciarla. Esto provoca que el filme se componga no de un diálogo entre ambos sino de una suerte de dos monólogos paralelos yuxtapuestos: ambos hablan pero ninguno escucha al otro. Lo que es llamativo es la sensación de equilibrio entre discursos que el filme transmite: puede que Michel sea el que expida, a mayor velocidad, mayor número de líneas de

diálogo, pero esto no le resta peso a Patricia. El equilibrio es tal que ambos, en un momento del filme, apuntan la misma idea: la incapacidad que tienen los dos de escuchar al otro, de llegar a comprenderse. En el apartamento de la modelo sueca, Michel le dice a Patricia: “*Tú solo hablas de ti cuando deberías hablar de mí, y yo solo hablo de mí cuando debería hablar de ti*”. Del mismo modo, es Patricia quién, cuando están en su habitación, comenta a Michel: “*Tú no sabes lo que pienso, es imposible. Yo querría saber qué hay detrás de tu rostro, lo he mirado durante diez minutos y todavía no sé nada, nada*”. La frase de Michel afirma la corresponsabilidad de ambos en esa falta de entendimiento mutuo, mientras que la de Patricia desplaza el tradicional “misterio” del rostro femenino (‘querría saber qué hay detrás de tu rostro’) al masculino. Los roles habituales parecen invertirse o, al menos, ponerse en duda; ya no se trata aquí, al menos en este preciso momento, de un hombre intentando indagar lo que oculta la superficie de un hermoso rostro femenino, sino de una indagación mutua, la tragedia de ambos como pareja.

Siguiendo este concepto de inversión de roles, es Patricia quién, en múltiples ocasiones, habla de Michel como del “Otro”, en relación no a su género – como es habitual en el caso de la “otredad” femenina – sino a su nacionalidad. Y lo hace casi siempre en oposición a los intentos de Michel de *fijarla*, de establecer una imagen idealizada de ella. Cuando él le dice que se siente sobre sus rodillas encima de la cama, ella lo hace, para inmediatamente preguntarle si sucede algo. Cuando él le contesta: “*Te miro*”, su contestación simplemente es “*Los franceses sois estúpidos*”. Una

réplica inesperada que cumple un doble objetivo: distanciarles aún más a ambos – ella es americana y, por tanto, *no* es como él, no es francesa – y rechazar ser reducida a un simple objeto hermoso al que contemplar. Este rechazo a ser definida, fijada en una categoría concreta, es más evidente cuando él la empieza a halagar y le llama “*Dulce y gentil Patricia*”, a lo que ella contesta con un rotundo “*No*”. Michel inicia entonces una sarta de insultos - “*Bien, pues entonces te llamaré cruel, estúpida, patética, cobarde, despreciable...*”- que se escuchan sobre un hermoso primer plano de Seberg mientras esta enciende un cigarrillo. Su reacción es una media sonrisa y un distante “*Oui, oui*”. De nuevo, el idioma, lo que les separa, como evidencia física del distanciamiento, de la diferencia entre ambos; y también un modo de distanciarse tanto de los halagos como de los insultos del chico, de confirmar su independencia en relación a la mirada masculina.

Esta idea de resistencia a ser catalogada utilizando el distanciamiento que proporciona el idioma se manifiesta de forma definitiva en el icónico plano final. Como explicábamos, Patricia ha llamado a la policía, quienes han disparado a Michel por la espalda. Desde el suelo, ya moribundo, y tras hacer sus idiosincráticas muecas, Michel le dice a Patricia: “*Tu es vraiment dégueulasse*”. Aquí Godard despliega un mecanismo de aliteración, repitiendo en varias ocasiones la palabra “*dégueulasse*” – un término que, de hecho, Michel ya ha utilizado en otra ocasión en relación a Patricia, cuando ella queda con el periodista norteamericano. Patricia le pregunta al policía que qué ha dicho Michel; cuando éste lo repite (“*Il a dit que tu es dégueulasse*”), ella pregunta, mirando a cámara:

“*Qu’est-ce c’est dégueulasse?*”. Podríamos seguir a algunos analistas, como MacCabe, que afirman que esta doble afirmación, la de Michel y el policía, en relación a Patricia como “asquerosa”, la convierten, finalmente en una traidora femme fatale, la *fijan* a esta actualización del arquetipo. Pero lo cierto es que el último plano del filme es el de Patricia mirando a cámara e interrogándose, a sí misma, pero también al espectador, sobre el significado de esa palabra. La imagen de transgresión absoluta, aquella que rompe todas las normas de transparencia del cine clásico, está protagonizada por una joven americana que no solo interpela al espectador con la mirada sino que, además, se niega a ser definida por una palabra de la que no entiende su significado. La modernidad irrumpe, por tanto, con un doble gesto interrogatorio, un doble cuestionamiento del *status quo* (social, político y cultural, pero también del propio cine como institución): una mirada a cámara imposible de descifrar que rompe la ilusión de la representación; una pregunta que *libera* a una chica joven, a través de un sentimiento de extrañeza y de su imposibilidad de establecer una comunicación real, de los intentos masculinos de catalogarla, de definirla.

Transgresión, resistencia y juventud van ligadas, por tanto, en el personaje de Patricia, a incompreensión, incomunicación y extrañeza. La screen persona o personalidad filmica de Jean Seberg que se establecerá a partir de este filme estará caracterizada, sobre todo, por esta serie de contradicciones que ya aparecían en los filmes rodados con Preminger pero que se fijarán como definitivas a partir de *Al final de la escapada*. Patricia/Seberg representa, a lo

largo de este filme, una figura femenina en una perpetua situación intermedia: entre la juventud y la edad adulta, entre los represivos cincuenta y los “libertinos” sesenta, entre EEUU y Francia, entre el cine de Hollywood y el cine europeo. Esta situación “*in-between*” le permitirá encarnar y evidenciar las contradicciones en las que estaba sumida toda una generación de mujeres jóvenes que crecieron en la posguerra, atrapadas entre una sociedad con valores todavía conservadores y sus propias ansias de cambio, un cambio que vendría mucho más tarde, más de una década después. Su condición de “extranjera”, de norteamericana en Francia añade capas extra de significado: por un lado le permite encarnar nuevas contradicciones, las provocadas por el proceso de modernización y americanización en Francia, muy presentes en el filme – y en la filmografía - de Godard. Por otro, la inclusión de un cuerpo ‘extraño’, una estrella de Hollywood, en el modesto filme que se convertirá en manifiesto estético de la nueva ola, le permite a su director, por un lado, poner en marcha un complejo dispositivo intertextual en el que se evidencian las conexiones y trasvases entre el cine norteamericano clásico y el cine de la modernidad europeo y, por otro, elaborar un personaje femenino subversivo, diferente, que personifica, en sí, la radical transgresión de las normas clásicas que el filme presenta. Puede que Belmondo también mire a cámara, dirigiéndose a los espectadores, en el monólogo inicial del filme, pero es Jean Seberg, con ese doble gesto interrogativo y rupturista, quién ‘clausura’ el relato y quién protagoniza la mayor y más radical traición a las normas del clasicismo y su habitual representación de la feminidad: no solo rompe la cuarta pared e

interpela directamente al espectador, sino que, como decíamos, rechaza a ser *leída*, interpretada de un único modo. Tras la mirada a cámara, Seberg se gira dando la espalda al espectador y la pantalla funde a negro, dejando el futuro de la protagonista en suspenso, pero también absolutamente en sus manos: “the spectacle is over, and the woman is free to exist *beyond it*”³¹⁶.

Patricia Franchini sintetiza, por tanto, una serie de contradicciones que hacen de ella un personaje femenino complejo, netamente asentado en la modernidad. Son estas contradicciones las que la convierten en un personaje psicológicamente opaco, la representación misma de ese sujeto quebrado e inestable emocionalmente que deambulará por los filmes del cine moderno. Patricia es un personaje en perpetuo movimiento que, sin embargo, parece embargada por una gran melancolía. Movilidad exterior y estatismo interior se conjugan, por tanto, a lo largo de la película: la primera vez que la vemos está caminando, arriba y abajo, por los Campos Elíseos; se desplaza por París con la rapidez que le proporcionan los coches robados por Michel; la cámara móvil de Coutard la sigue cuando entra en el café en el que se va a encontrar al periodista americano, sube por las escaleras mecánicas y se sienta en una mesa; también la vemos en diversas ocasiones corriendo por la calle, ya sea porque le sigue la policía o porque llega tarde a la rueda de prensa. Como contraste a estos móviles planos secuencia o planos generales, y como hemos hablado anteriormente, los numerosos primeros planos que el filme le dedica parecen querer fijarla, convertirla en un sujeto estático; esto es evidente en la larga

³¹⁶ HANDYSIDE, F., op. cit., pág. 173.

secuencia en la habitación en la que, aunque Belmondo y Seberg no paran de moverse a lo largo de la misma, Patricia es tomada casi siempre en posturas estáticas, sentada en la cama, apoyada en la pared o mirándose al espejo (fig. 83 y 91). Su melancolía es expresada a través de líneas de diálogo que hacen de ella una auténtica heroína existencialista, sumida en ocasionales arrebatos de tristeza, angustia o *ennui*: al periodista norteamericano le dice “*No sé si soy infeliz porque no soy libre o no soy libre porque soy infeliz*” y “*Me gustaría cavar un agujero para esconderme en él*”; en la habitación, cierra los ojos fuertemente y dice a Michel que lo hace para “*verlo todo de color negro, pero no es posible, nunca es totalmente negro*” (fig. 88); cuando cita a Faulkner, lo hace con la famosa frase “*Entre la pena y la nada, elijo la nada*”. Este sentimiento de perpetua melancolía o infelicidad, este estado de ánimo colonizado por el nihilismo y la contradicción permanente, se traslada a su relación con Michel, como evidencia este fragmento de diálogo: “*Tengo miedo porque me gustaría que me amaras. Pero al mismo tiempo quiero que dejes de amarme*”.

Patricia es, con su opacidad psicológica y su inestabilidad emocional, un personaje femenino netamente moderno y, a la vez, la encarnación de las contradicciones de una época de transición entre décadas en la que se abría camino, tímidamente, un nuevo concepto de feminidad. Patricia es activa sexualmente pero no ha tenido tantos compañeros sexuales como Belmondo, como se explica en un momento del filme en el que ambos cuentan con cuántos hombres o mujeres se han acostado; por otro lado, y aunque nunca se le da demasiada importancia por la propia concepción

atomizada y desmembrada del relato, hay un tema que la acosa y que podría explicar en cierto modo su melancolía: le dice a Michel que está embarazada, a lo que él simplemente responde “*Podrías haber tenido más cuidado, ¿no?*”. Este asunto nunca vuelve a aparecer, pero muestra las contradicciones a las que seguramente se debían confrontar las chicas jóvenes en una época en la que el discurso sobre la sexualidad femenina – con iconos que abogaban por una vivencia ‘natural’ de la misma, como Bardot – se estaba abriendo y poniéndose tímidamente sobre la mesa, a la vez que el cuerpo femenino aún estaba severamente controlado a nivel político y legal, con la penalización del aborto y de la píldora anticonceptiva. El último plano del filme también resume esta contradicción: es un plano que transmite transgresión, movilidad e independencia, como hemos afirmado anteriormente. Pero también vacío, estatismo y soledad. Handyside afirma que esta ‘soledad’ y melancolía asociada al personaje de Seberg, esa sensación de extrañeza hacia lo que le rodea, viene por su carácter subversivo, por su condición de feminista *avant la lettre*: “although Seberg may appear ready to take her place in the public sphere, this will be as an isolated, motherless individual, ten years away from sisterly solidarity of feminist movements and a chance to form alternative relationships and representations. Seberg’s modernity had come too soon”³¹⁷. Este carácter protofeminista se evidencia en ciertos pasajes de diálogo, como cuando le dice a Michel “*Soy muy independiente, ¿sabes?*”; o, cuando éste le pregunta por qué quiere escribir artículos, y ella le contesta: “*Para tener dinero y no*

³¹⁷ HANDYSIDE, F., op. cit., pág. 175.

depender de los hombres”. Se podría intuir, pues, que es esta ansia de independencia y esta actitud ambivalente ante las relaciones amorosas – “*Me gustaría que me amaras. Pero al mismo tiempo quiero que dejes de amarme*”- lo que le induce a llevar a cabo la traición final. Una traición que provocará, sin que ese fuera su objetivo primero, la muerte de Michel y la soledad de Patricia; como ya se intuía en *Buenos días, tristeza*, el último plano de Seberg mirando a cámara, hacia los espectadores, hace imposible el contraplano de respuesta y, por tanto, parece dejar al personaje en el limbo, en esa soledad de un primer plano al que es imposible responder con otro equivalente.

4.8. Actores en el cine moderno

También podemos hablar de contradicción o, al menos, de combinación de términos en apariencia opuestos a la hora de hablar de la interpretación desplegada por Seberg y Belmondo en el filme; un tipo de interpretación que combina improvisación con autoconciencia y cuya sensación de espontaneidad provoca el paradójico efecto de llamar la atención sobre sí misma. Hemos hablado de esta dualidad anteriormente, cuando analizábamos la interpretación de Jean Seberg en sus filmes de Preminger: el carácter *amateur* de su interpretación – su modo torpe de moverse, o de tropezar con los muebles, su voz monótona, su rigidez - generaba tal contraste con la aparente ‘naturalidad’ – con mayor o menos grado de ostentación interpretativa – de los actores profesionales que le rodeaban – sobre todo, en las escenas con

Deborah Kerr en *Buenos días tristeza* – que generaban un curioso fenómeno de distanciamiento del espectador ante lo que estaba viendo. Una interpretación que, como decíamos, llamaba la atención sobre sí misma, evidenciando, hasta cierto punto, la representación.

En esta primera fase de su filmografía, Godard utilizó para sus filmes una curiosa combinación de actores *amateur* o con escasa experiencia (Anna Karina) con actores y actrices supuestamente ‘profesionales’ que, sin embargo, no eran alabados tradicionalmente por sus ‘cualidades interpretativas’: no hace falta recordar las terribles críticas que recibió Jean Seberg tras el estreno de sus dos filmes con Preminger; en cuanto a Brigitte Bardot, (*El desprecio*) aunque alabada inicialmente por Truffaut, era considerada, más que una actriz, una estrella de cine popular; para acabar, Eddie Constantine (*Alphaville*) era un actor norteamericano popular en Francia por interpretar al detective Lemmy Caution en una serie de filmes policíacos de serie B de no demasiada calidad. Como muchos otros compañeros de la *nouvelle vague*, Godard rechazaba frontalmente la interpretación tradicional, en la que habitualmente predominaba un tipo de actuación “neutra”, “invisible” – con mayor o menor grado de ostentosis o “teatralidad” dependiendo del actor – que ligaba con ese concepto de homogeneidad y transparencia de la narración clásica, y con un personaje redondo, psicológicamente comprensible. Eligiendo a actores no profesionales o considerados, por la crítica tradicional, como “malos” actores, Godard podía derivar el interés de la interpretación al cuerpo del actor, a sus expresiones físicas, sus gestos, su aspecto,

su comportamiento, y olvidarse de la ‘psicología’ del personaje. El estilo de interpretación intuitivo, no profesional, de Jean Seberg, que combinaba espontaneidad con una sensación de perpetua autoconciencia – de sí misma actuando, de su cuerpo, de sus gestos – se adaptaba a la perfección a una obra que el propio Godard definió como “un documental sobre Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo”, pero que tenía como referente, además de a Rossellini, a la teatralidad de Jean Renoir y el juego entre ficción y documental de Jean Rouch.

El “antiprofesionalismo” era uno de los objetivos o de las líneas directrices de los cineastas de la *nouvelle vague*; un antiprofesionalismo que también alcanzaba a los actores que, en confrontación con esa Tradition du Qualité que rechazaban, debían “no actuar” o, al menos, no parecer que actuaban. Las referencias a los filmes de la nueva ola como “documentales sobre sus actores” – tal y como hemos indicado con respecto a *Al final de la escapada* – son constantes; igual que se utilizaban localizaciones reales o iluminación natural, se recurría continuamente a la improvisación, que provocaba largos diálogos deslavazados, muchas veces con un tono coloquial, o a un modo de entonar o de moverse que buscaban provocar un efecto de naturalidad y, sobre todo, de *autenticidad*. Vincendeau habla de que esta “*performance of authenticity*”, como ella la llama, muchas veces incluye, en sí misma, su propia paradoja, que es llamar la atención sobre sí misma, revelarse como lo que es, una *interpretación*. Junto esa sensación de espontaneidad e improvisación que desprenden los filmes de la *nouvelle vague*, en casi todos se puede encontrar lo que Vincendeau y Douchet

describen como desplazamiento o *décalage*: “an ironic slippage, a gap between performance and character”³¹⁸. Este *décalage* entre actor y personaje, este hueco que se abre entre el espectador y la obra, rompiendo la ilusión de naturalidad, puede estar provocado por múltiples motivos: la inclusión de la equivocación de un actor al recitar su diálogo, la torpeza de otro al moverse, tropezándose con algo, la utilización de los acentos extranjeros de los intérpretes para provocar un efecto distanciador o, de forma más evidente, el hecho de que un actor o actriz miren a cámara y se dirijan directamente al espectador.

En *Al final de la escapada*, con su aspecto general de naturalidad y espontaneidad, hay dos fenómenos básicos que generan este *décalage*. En primer lugar, la construcción del diálogo, que tiene como referencia *Moi, un noir*; en segundo lugar, la idea de Michel y Patricia como dos intérpretes, *teatralizando* sus propias vidas y su propia relación, interpretando unos papeles determinados que, además, en el caso de Michel, tienen unos referentes externos claros.

Moi un noir se estrenó una semana antes de que lo hiciera *Al final de la escapada*, aunque Godard la había visto antes y había publicado un artículo elogioso en Cahiers en marzo de 1959 con el definitivo título de “Étonnant”. El filme de Rouch explica la vida que, a lo largo de una semana, lleva un grupo de emigrantes nigerianos que malviven en Treichville, un barrio marginal de Abidjan. Lo interesante, y novedoso, de la película son, en palabras

³¹⁸ VINCEDEAU, G., op. cit., pág. 118.

de Noël Burch, los complejos “deslizamientos en la relación entre la cámara y personajes: la cámara como mirona pasiva, como interlocutora, como directora o provocadora”³¹⁹. Efectivamente, Rouch combina, en un filme férreamente estructurado por montaje, escenas que son “más o menos improvisadas, más o menos dirigidas, más o menos vividas”, y que revelan la naturaleza en absoluto totalmente aleatoria, azarosa, del material original con respecto a la obra acabada. Estas diferentes relaciones entre cámara y personajes – que a veces son *dirigidos* por Rouch, otras veces improvisan aunque son conscientes de estar siendo filmados y otras veces, como en la famosa escena de la borrachera, se olvidan de la presencia de la cámara – se vuelven, además, aún más complejas con el uso del sonido. El filme fue rodado completamente mudo, y Rouch y sus “actores” construyeron un diálogo a posteriori que se grabó encima de las imágenes; esto provoca, según Burch, “similares deslizamientos entre los protagonistas y su imagen filmada”.

Al final de la escapada muestra una combinación similar de captación de una realidad más o menos aleatoria con una manipulación o elaboración posterior de la misma (sobre todo a través de un evidente trabajo de montaje). Sin embargo, donde se percibe una mayor influencia del filme de Rouch es en la combinación de imagen y sonido y en la construcción del diálogo. *Al final de la escapada*, a pesar de su aire “documental” e improvisado, fue rodada también muda, con el sonido y los diálogos

³¹⁹ BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 2008, pág. 122.

incorporados a posteriori. Como afirma Michel Marie³²⁰, el soliloquio de Michel al inicio de la película durante el trayecto entre Marsella y París, está muy influenciado por el monólogo inicial de “Edward G. Robinson”, el protagonista principal de *Moi, un noir*. En él se combinan pensamientos sueltos en voz alta, reflexiones sobre su futuro, imprecaciones a otros conductores y fragmentos sin sentido en los que elabora cancioncillas que él se inventa o utiliza de forma aleatoria onomatopeyas y palabras en otros idiomas. En su intrincado uso del lenguaje, Michel combina francés, español, italiano o inglés, frases hechas, juegos de palabras y expresiones coloquiales. Este torrencial e incoherente flujo verbal es yuxtapuesto sobre una serie de imágenes documentales – Michel tomado desde el interior del coche, el paisaje que se ve desde la ventanilla, el sol filtrándose a través de las ramas de los árboles al borde de la carretera, las autoestopistas, los otros coches, etc. – que aparecen entrecortadas por el montaje. Visualmente, la secuencia “salta” ante nuestros ojos, pasando de plano a plano entrecortadamente, mientras que la banda de sonido se mantiene al margen, discurriendo continuamente y de forma autónoma a estas imágenes, generando una sensación de distanciamiento en el espectador que no es capaz de encajar lo que ve con lo que oye.

Godard explora en el filme cada faceta del lenguaje verbal para generar este efecto distanciador: la compleja construcción de los monólogos de Michel/Belmondo y su *décalage* con respecto a la

³²⁰ MARIE, Michel, *It really makes you sick!: Jean-Luc Godards À bout de souffle (1959)*, en HAYWARD, Susan y VINCENDEAU, Ginette, *French Film. Texts and Contexts*, Routledge, Londres, 1990.

imagen son buena prueba de ello. Pero también lo es, como hemos dicho anteriormente, la confrontación entre la verborrea de Michel y el laconismo de Patricia, o las continuas interrupciones debido a su incapacidad de entender del todo el francés. Esto hace del filme, como afirma Marie, “a tragedy of language and of the impossibility of communication” y, más específicamente, la imposibilidad de ellos, como pareja, de establecer entre ambos un diálogo real, coherente.

Este falso diálogo – que es, en realidad, dos monólogos yuxtapuestos – nunca es más evidente que en la larga secuencia entre ambos en el interior de la habitación de hotel de Patricia. Esta es una secuencia en la que se combina improvisación de los actores con intervención del propio Godard – quién, al rodar sin sonido, daba indicaciones en voz alta, de dónde debían moverse y qué tenían que decir o hacer -, es decir, en la que la relación entre personajes y cámara es ambivalente y variada: de mirón pasivo a mirón provocador y de ahí a “directora” de las acciones. Es aquí, por tanto, donde se hace muy evidente esta combinación entre espontaneidad y artificialidad o entre naturalidad y teatralidad que es característica de la interpretación de los actores en el filme. La secuencia combina planos largos que permiten verles juntos en el espacio, habitándolo, favoreciendo esa sensación de improvisación y presencia real, junto a cortes bruscos que les separan y trocean el espacio filmico. Seberg lleva a cabo una interpretación que combina ambos registros: el modo natural en el que se mueve por la habitación, su manera de tumbarse en la cama o de poner un disco...dan la sensación de que no está *actuando* siendo *siendo* ante

la cámara e, incluso, en ocasiones, no siendo consciente de su presencia. Sin embargo, en su modo de interaccionar con Michel se denota una postura o un personaje creado en contraposición o por reacción al que Michel ha creado para sí mismo; si él es el descarado e insolente joven cuyo único objetivo, en ese preciso instante, es acostarse con ella, ella es la fría y distante americana que duda, y que no le va a poner las cosas fáciles. La construcción se muestra como tal ante la incoherencia de muchos de los gestos de Patricia: resiste los avances de Michel pero, al colgar un póster de una pintura de Renoir, le pregunta si es tan guapa como la chica del cuadro; cuando está de espaldas, Michel le acaricia el trasero y ella le pega una bofetada; minutos después, esto vuelve a suceder y ella actúa como si no le importara; antes de hacer el amor, le ha dicho que es muy independiente, pero después de acostarse, se pone delante del espejo y le pregunta a Michel qué parte de su cuerpo le gusta más. Hay un sutil grado de actuación, de teatralidad en el modo que tiene Jean Seberg de interpretar a Patricia Franchini—quién se muestra en diversos planos frontales, de ella apoyada en la pared, o frente al espejo, como colocándose para ser contemplada por él, como en un escenario — que nos hace pensar que no se está presentando ante su pareja como quién realmente es. Esto es aún más evidente, como decíamos, si atendemos al modo en el que el diálogo entre ambos, es solo aparente y no real: ella habla de Dylan Thomas o William Faulkner, él habla de su cuerpo y de las ganas que tiene de acostarse con ella. Ella, en un momento dado, parece revelar una parte auténtica de su personalidad, al confesarle su embarazo, él no le da importancia y cambia de tema, volviendo a

sus respectivos papeles. Como afirma Domènec Font, esto hace de la habitación de hotel – como del apartamento en el que se desarrolla la “puesta en escena de la muerte de una pareja” en *El desprecio* – un escenario teatral, una muestra de ese *théâtre d’appartement* que será muy habitual en el cine de la modernidad: “si el neorrealismo había jugado con expulsar el cuerpo humano hacia el exterior (sin la mediación de los actores), ahora se trata de impulsarlo hacia el interior y enfrentarlo, con la mediación actoral, al territorio de los síntomas...el marivadauge (seducción, galanteo) godardiano, que muestra la comedia de las parejas, transforma los apartamentos en un pequeño teatro para escenas de ménage”³²¹.

James Naremore habla del filme como un ejemplo de actuación “modernista”, inspirada en las tesis brechtianas o pirandellianas – y no stanislavskianas -, en el que se confunden, a propósito, lo que él llama códigos “teatrales” y “aleatorios”. Estos códigos describen dos tipos de interpretación: la teatral correspondería a la de los actores, “a clever professional mimesis, staged for the camera”, mientras que la aleatoria correspondería a la respuesta diaria de cualquier persona real, que no sea un actor, en una situación de “actuación cotidiana”: “an everyday response, provoked by the camera or caught unawares”. Este último término vendría definido por la idea, ya comentada anteriormente, desarrollada por Naremore a partir de Goffman de que “all social life is a kind of performance, a role-playing”³²². Belmondo y Seberg combinan ambos códigos a lo largo de su actuación, confundiéndolos, boicoteando la noción

³²¹ FONT, D., op. cit., pág. 145.

³²² NAREMORE, J., op. cit., pág. 14.

convencional de interpretación cinematográfica, donde está siempre muy clara la línea entre código teatral (el de los actores) y aleatorio (el de las personas reales que les rodean y que llevan a cabo una interpretación “cotidiana”). Como hemos comentado, Belmondo lleva a cabo, en muchas ocasiones, una interpretación ‘natural’ que se puede asociar a ese “role-playing” cotidiano, esa “social performance” típica de toda actuación aleatoria. Sin embargo, la gestualidad de Belmondo es en otras ocasiones pura teatralidad, pura mimesis representada para la cámara; el actor combina así una espontaneidad desarmante con la imitación paródica de las estrellas de cine americanas que su personaje admira. Esto es evidente en el gesto de pasarse el dedo pulgar por los labios, en las muecas exageradas que hace repetidamente – como si fuera un payaso, o el gesto idiosincrático de alguna estrella cómica – y, sobre todo, en la exagerada carrera final en la que, herido de muerte, se lleva dramáticamente la mano al costado y se arrastra por una calle como si fuera un personaje de cine de gánsters – de hecho, *imita* la muerte barroca, exagerada, de Lee J. Cobb en *El hombre del Oeste*, de Anthony Mann-. Como afirma Naremore, en estos momentos, Belmondo parece apropiarse de la afirmación de Brecht – que más tarde rescatará Godard al inicio de *Dos o tres cosas que sé de ella* – de que “un actor debería comportarse siempre como si estuviera citando”.

En esta escena final en la que Belmondo corre haciendo muecas y gestos teatrales, exagerados, las personas que le rodean, los viandantes, en muchas ocasiones miran a cámara, o le observan como contemplando un espectáculo. Aquí se evidencia, dentro de la

diégesis, la diferencia entre interpretación teatral y aleatoria. Hay momentos, sin embargo, en los que Belmondo o Seberg caminan por la calle, o entran en un café, y no se podría diferenciar entre actores y personas reales. La combinación y confusión de códigos teatrales y aleatorios *dentro de* su propia interpretación y *dentro de* diversas escenas de la propia película evidencia las convenciones de la interpretación fílmica, dejándolas al descubierto y boicoteando la transparencia. La concepción de la “actuación” se abre pues a una noción mucho más abierta, en la que cabe tanto el concepto de interpretación teatral como la interpretación que se hace en la vida diaria, convirtiendo *Al final de la escapada* en “a movie about the connection between roles played on film and roles played on the street”³²³.

El filme de Godard también combina, para seguir con la terminología utilizada por Naremore, una combinación de retórica representacional y presentacional, en la que utiliza métodos típicamente brechtianos, como la apelación directa al espectador (miradas a cámara, comentarios hechos al patio de butacas, etc.). Sin embargo, no será hasta finales de los sesenta que Godard lleve a cabo una más radical ruptura con la retórica representacional y con las convenciones interpretativas, como demuestra el estilo absolutamente distanciado y presentacional, que rehúye toda empatía o identificación con los personajes, así como cualquier tipo de profundidad psicológica de los mismos, de *Dos os tres cosas que sé de ella*.

³²³ NAREMORE, J., op. cit., pág. 17.

En los filmes de Preminger, el estilo interpretativo de Seberg, una actriz novel que combinaba naturalidad con artificialidad y espontaneidad con esa capacidad de llamar la atención sobre su propia actuación, se mostraba como inadecuado e inconsistente en el entorno profesional de un filme de Hollywood. Su contraste con estilo interpretativo “naturalista” desplegado mayoritariamente por los actores “profesionales” que la rodeaban era tan evidente que le granjeó un aluvión de críticas crueles y desmesuradas. No es pues, extraño, que como actriz encajara perfectamente en un filme moderno como *Al final de la escapada*, cuya concepción de la interpretación actoral combinaba, justamente, espontaneidad con teatralidad y naturalidad con evidenciación del artificio. Jean Seberg, estrella del cine americano fracasada, actriz inusual quemada en la hoguera crítica, se reveló de repente como una intérprete intuitiva que en el filme de Godard es capaz de *ofrecerse* en pantalla, de mostrarse a sí misma a la vez que a su personaje; una fusión – o confusión- entre cine y vida que marcaría el camino de la modernidad cinematográfica.

5. JEAN ES JEAN. LES HAUTES SOLITUDES

“Yo era un artista. Todavía no tenía treinta años. Vivía solo la mayor parte del tiempo, en una habitación en desorden.

Mis filmes no funcionaban. Escribía guiones para películas que realizaba con nada.

Encontré a Jean, una actriz que cine que no rodaba más películas.

Ella se suicidó.”³²⁴

Estas palabras de Garrel, recogidas en 1984 y publicadas en un texto titulado “*Fragments d’un journal*” en el número de Cahiers de septiembre de 1991, resumen la breve relación entre el director francés y la que fue musa de su “padre artístico”, Jean-Luc Godard. Como afirma Domènec Font: “la filiación es una primera puerta de entrada en el cine de Garrel”³²⁵, una puerta que nos conduce a Godard y que en el caso del film del que hablaremos a continuación, *Les hautes solitudes*, tiene un papel crucial al tratarse de un “documental” sobre el rostro cansado de la actriz que inauguró el cine moderno de la mano, justamente, del director de *Histoire(s) du cinéma*.

Jean Seberg rueda *Les hautes solitudes* quince años después de *Al final de la escapada*, cuando tiene 36 años. En ese tiempo, su

³²⁴ AIDELMAN, N. y DE LUCAS, G., op.cit., pág. 32

³²⁵ FONT, Domènec: *Las heridas del tiempo*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit, pág. 93.

carrera, su vida personal así como su aspecto físico habían sufrido importantes alteraciones. Con su despojamiento absoluto y su búsqueda de un “grado cero” de la escritura cinematográfica, el filme de Garrel evidencia todos estos cambios; nos permite ver, en pantalla, a la joven ninfa transformada en una madura mujer en decadencia, y a la estrella convertida en una actriz en paro, “que ya no rueda más películas”. Pero lo más importante es que *Les hautes solitudes* restituye, al fin, el rostro *real* de Jean Seberg, despojado de todos sus atributos y de su carga icónica bien como *star* de Hollywood bien como estrella de la *nouvelle vague*. Garrel, como veremos a continuación, permite a Jean Seberg mostrarse tal y como es o, al menos, tal y como ella desea mostrarse, con sus propias condiciones y en sus propios términos. El modo en el que Seberg decide presentarse a lo largo de este hermosísimo filme dedicado, casi exclusivamente, a ella, resulta sorprendente y a la vez familiar. Sorprendente por lo que tiene de impúdico desnudo emocional, por la irremediable quiebra física y psicológica que evidencia; familiar porque en el ‘personaje-Seberg’ que la actriz ‘interpreta’ reconocemos la melancolía, el aislamiento y la fragilidad de Juana, de Cécile, de Patricia, de Lilith. Jean Seberg, la estrella que encarnó las contradicciones de una chica moderna, atrapada entre los cincuenta y los sesenta, entre América y Europa, también personificará, en la resaca de Mayo del 68, el desencanto y la quiebra emocional de toda una generación tras el fracaso de la utopía revolucionaria.

5.1. Una película-retrato

Philippe Garrel era uno de los jóvenes artistas que frecuentaban el apartamento de Jean Seberg en París a inicios de los 70, cuando su estrellato ya se había eclipsado. Según David Richards, uno de los biógrafos de la actriz: “Jean had a very maternal attitude towards struggling artists. But with Garrel, it was something more...It was obvious she was drawn to the creative madness she sensed in him”³²⁶. La idea de inicio era hacer una película que tuviera como tema la soledad, con actores que, según el director, estuvieran auténticamente solos; como afirma Richards: “His fevered imagination was fired by the notion of using Jean – the foreigner, living the solitude of exile; the political activist, trapped in the solitude of despair; the aging actress, facing the solitude of decay. The film quickly turned into a one-woman show”³²⁷.

Les hautes solitudes es, por tanto, una “película retrato” que tiene a Seberg como modelo y protagonista absoluta, y que fue rodada en 1974, cinco años antes del suicidio de la actriz y de la separación de Garrel y Nico, actriz, compositora y cantante, ex modelo, ex miembro de la Velvet Underground y de la Factory de Warhol. El film es el tercer “panel” (mudo y en blanco y negro) de ese “Heptático” de Nico que conforman *La cicatrice interieure* (1970), *Athanor* (1972), *Les hautes solitudes* (1974), *Un ange passe* (1975), *Le berceau de cristal* (1975), *Voyage au jardin des morts* (1976) y *Le bleu des origines* (1978). Una década y siete films; diez años

³²⁶ RICHARDS, D., op. cit., pág. 312.

³²⁷ RICHARDS, D., op. cit., pág. 312.

marcados en lo artístico por la “constancia formal”³²⁸ de una obra instalada en la experimentalidad más radical, en el primitivismo de “un cine de los orígenes”, y en lo biográfico por la relación tormentosa entre Nico y Garrel, y entre ellos y esos “paraísos artificiales” a los que les conducía la heroína.

Tal vez, como afirma Miguel Marías, Garrel “nos habla de Nico a través de Jean Seberg o viceversa”³²⁹. Es muy posible, teniendo en cuenta que la cantante y compositora alemana, y la actriz americana tenían exactamente la misma edad, diez años más que el joven cineasta francés. En *Les hautes solitudes*, Nico aparece brevemente al principio, como maestra de ceremonias de ese oratorio fúnebre que es el film, pero la película pertenece casi en exclusiva a Seberg o, mejor dicho, al rostro cansado y maduro de Seberg, decadente y bello a la vez. Vemos a Seberg en su apartamento de la Rue de Bac en París, mirando por la ventana, tumbada en la cama, agazapada en un rincón o en el exterior, en la calle o en un café; la vemos reír, llorar, desesperarse, mirar seductora a cámara e inmediatamente después, enfadarse y gritar en dirección al director (figs. 95 a 99). La acompaña otro personaje femenino, encarnado por Tina Aumont, que creemos adivinar que es su amiga y/o enfermera porque la consuela cuando llora, la abraza tiernamente y evita su muerte

³²⁸ “La constancia formal (de la obra de Garrel) se sistematiza a partir de 1970: siete películas con Nico, como paneles del mismo fresco continuado, a veces mudos, a veces sonoros, en blanco y negro o en color, pero siempre pintados en el mismo muro afectivo, un admirable “heptático” de estilo gótico psicodélico. Cada una de las películas del fresco se dedica a celebrar a Nico y constituye uno de los más largos poemas de amor y veneración que la historia del arte nos ha legado” BRENEZ, Nicole, *Sistema simbólico y giro narrativo en la obra de Philippe Garrel*, en CASAS, Q. (ed.), op. cit., págs. 73-74.

³²⁹ LOSILLA, C., *Les hautes solitudes*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit, pág. 151.

cuando el personaje-Seberg intenta suicidarse tomando un bote entero de barbitúricos. Como complemento, hay un personaje masculino (Laurent Terzieff) que aparece esporádicamente y al que vemos tumbado encima de una superficie lisa y brillante en el que su rostro se refleja. En *Les hautes solitudes* no hay atisbo alguno de narración, como es habitual en la etapa garreliana correspondiente al “Heptático” del que hablábamos anteriormente, sus escasos 82 minutos están plenamente dedicados a registrar, de forma fragmentaria, el rostro de Seberg, su mutabilidad y sus gestos pero, sobre todo, su desgaste; no resulta extraño, pues, lo que afirma Garrel: “*Jean había rodado muchas películas, pero le gustaba este film que le estaba enteramente consagrado. Por lo demás, en esa película se podía ver su alma, que era muy bella*”³³⁰.

Les hautes solitudes se sitúa entre el cine primitivo y el cine moderno (la ausencia de contraplanos, que la asemeja a *Persona*, de Bergman, así como las continuas miradas de la actriz a cámara), aunque su concepción del retrato, casi pictórico, lo enlaza también con el cine clásico: “el retrato en estado puro, el modelo y la estatua (...) El rostro desnudo de Jean Seberg, aún bellísimo en su decadente madurez, la vivacidad de sus ojos cansados y enfermos, el modo en que la filma Garrel, con un cuidado preciosista, intentando no mancillar con la cámara una belleza mancillada por las circunstancias. Todo esto supone el retorno a los inicios de un clasicismo que quizá nunca existió, pero que, llámese cómo se llame, ha dejado un reguero de imágenes inolvidables”³³¹. O con el

³³⁰ AIDELMAN, N., DE LUCAS, G., op.cit., pág. 32.

³³¹ LOSILLA, C., *Les hautes solitudes*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit, pág. 155.

cine mudo, ya que Garrel registra el rostro de Seberg como un rostro polifónico en la descripción balasziana del término: “el rostro es igualmente múltiple (...) ya que es capaz de expresar varios sentimientos a la vez. Hay, dice Balasz, una polifonía del rostro, porque éste expresa “acordes” de sentimiento, en el sentido musical de la palabra”³³². Si Seberg puede transmitir, a través de su rostro, y a lo largo de la película, diferentes sentimientos como seducción, desesperación, melancolía, vacío o esa “tristeza ancestral” de la que habla Losilla, es debido a la “movilidad” del film: “El filme está dotado de movilidad, o mejor, de variabilidad en el tiempo. Por consiguiente, está capacitado para fijar lo que es esencialmente móvil, esencialmente variable. En particular, puede sólo reproducir en tiempo real la labilidad de algunos sentimientos (...) Estos se definen precisamente por su carácter fugitivo, escurridizo, y también por su ritmo, su velocidad”³³³. El rostro del cine mudo como rostro polifónico y el cine como “arte móvil” capaz de registrar la mutabilidad y fugacidad de los sentimientos, es decir, de “hacer visible lo invisible”.

Lo que Garrel hace visible a través del rostro de Seberg es la fatiga de toda una generación, la generación que vivió el fracaso de mayo del 68. Como afirma Martin, desde 1972, “ya comienza a apreciarse en la pantalla el intenso agotamiento de esta generación (Tina Aumont, Laurent Terzieff, Jean-Pierre Kalfon, Bulle Ogier, Dominique Sanda...), que también experimenta Jean Seberg, la mítica estrella de las películas de Otto Preminger y de *Al final de la*

³³² AUMONT, J., op.cit., pág. 85.

³³³ AUMONT, J., op.cit., pág. 86.

escapada”³³⁴. Una generación de actores ligada a otra generación, la de los directores de la denominada *post-nouvelle vague* (aunque muchos también habían aparecido en obras de los integrantes de la *nouvelle vague*) y que incluye nombres tan dispares como Eustache, Doillon, Akerman, Techiné o Jacquot, además del propio Garrel. Los integrantes de esta *post-nouvelle vague* comparten entre sí la filiación a sus “padres” cinematográficos, en especial Rivette, Godard o Rohmer, pero la mayor parte de las afinidades entre ellos acaban ahí³³⁵. Cineasta “de la fatiga, de la provisionalidad”³³⁶, Garrel recoge ese cansancio no solo en el rostro de la actriz sino en el propio material cinematográfico, en la película. *Les hautes solitudes* es “una película sobre los descartes de una historia”, no importa la narración sino “los tiempos muertos que Garrel ha escogido para mostrarnos, quizás los descansos del rodaje de esa película que no pudo ser, que los tiempos ya no permiten”³³⁷. Los descartes no son solo narrativos, sino también físicos, materiales: auténtico preconizador del “*arte povera*”³³⁸, Garrel filma con las

³³⁴ MARTIN, A., *Los primeros años: la luz y la oscuridad*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit., pág. 50.

³³⁵ Garrel rodó un documental llamado *Les Ministères de l'Art* tras la muerte de Eustache con el que pretendía reafirmar la pertenencia de él mismo y de todos estos directores a esta generación *post-nouvelle vague*. De todos los cineastas que aparecen en el documental, únicamente Doillon reconoce su filiación con Eustache, Rohmer y Truffaut, mientras que los demás “*reniegan, cortésmente, del concepto generacional*”. CASAS, Q., op.cit., pág. 18

³³⁶ FONT, Doménech: *Las heridas del tiempo*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit., pág. 100.

³³⁷ LOSILLA, C., *Les hautes solitudes*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit., pág. 153.

³³⁸ Según sus propias palabras: “No creo en la perfección. Es absolutamente inútil. Los filmes que están demasiado bien trabajados técnicamente me hacen sufrir”; “El cuadro deteriorado o el cuadro inacabado son imágenes que pienso a menudo cuando hago mis películas”. Esta idea de la obra de arte inacabada o deteriorada se puede aplicar perfectamente a la estética de *Les hautes solitudes*. AIDELMAN y DE LUCAS, op.cit., pág. 29

colas, los restos de películas que consigue o que encuentra (fig. 100). De ahí esos cortes bruscos, esas manchas y rayas en el celuloide, esos cambios de tonalidad y de grano, que hacen del film un enorme “*patchwork*” sobre el paso del tiempo y las huellas que éste deja sobre el rostro de la actriz. El rostro de Seberg, como hemos dicho anteriormente, presenta la superposición de todos sus planos anteriores, pero también la evidencia de su desgaste como imagen impresa en un material fotoquímico destinado a descomponerse, a desaparecer: “La película es de hecho algo efímero, que pasa en el proyector y que se deteriora inmediatamente”³³⁹. El rostro fatigado de la actriz, desgastado por sus centenares de planos en pantalla, así como su proceso de descomposición ante nuestros ojos se equipara al proceso de destrucción del propio celuloide, incapaz de resistir el implacable paso del tiempo. Filmando el rostro fatigado de Seberg, Garrel nos habla del fin del espíritu de la *nouvelle vague* y del fin del cine moderno, así como de la incapacidad de sus sucesores para mantener viva esa filiación. Los hijos de Godard y compañía, los cineastas de la post-*nouvelle vague*, con Eustache a la cabeza, asistirán, impotentes, a la debacle generacional que supuso el fracaso de la primavera del 68 y el fin de la revolución y que provocará su dispersión y la desaparición de algunos de ellos.

De nuevo, Seberg se erige como figura clave de este nuevo cambio post-revolucionario y post-moderno. Garrel la describe eliminando todos los atributos que la definían como estrella, dejando que se exponga ante la cámara de un modo como nunca antes lo había

³³⁹ AIDELMAN y DE LUCAS, *idem*

hecho. En sus miradas perdidas, sus medias sonrisas y sus lágrimas de desesperación, percibimos algo de esa mujer, de esa actriz, atormentada que cinco años más tarde se quitaría la vida ingiriendo un bote de barbitúricos; dos años más tarde lo haría Jean Eustache, íntimo amigo de Garrel, pegándose un tiro en el pecho, y seis después de él, hallarían a Nico muerta en una carretera en Ibiza³⁴⁰.

Les hautes solitudes destila la desesperación y el vacío de esa generación perdida post-revolucionaria, repleta de fantasmas de amigos muertos; “tal vez sea el reino de los espectros una forma seminal de sobrevivir al naufragio, a todos los naufragios históricos, estéticos, personales, que atraviesan Garrel y su tiempo”³⁴¹. Entre esos mártires del cine y de la revolución, Seberg se presenta como figura destacada y, tal y como afirma Losilla: “tal vez *Les hautes solitudes* esté hablando en realidad de la santidad, de esa redención imposible, de esa Juana de Arco a la que Seberg dio vida a las órdenes de Otto Preminger, en los inicios de su carrera, y que Garrel quiere recrear ahora a partir de las miradas de Maria Falconetti en la versión de Dreyer”³⁴². Finalmente, Garrel, al filmar el rostro de Seberg como el de Falconetti, consiguió que en esta película se pudiera “ver su alma, que era muy bella”³⁴³.

³⁴⁰ En un texto aparecido en Cahiers du Cinéma en octubre de 1993, Garrel exclama: “*Nico es morte, Jean Seberg est morte, Jean Eustache est mort, et moi je suis toujours vivant...donc j'ai trahi*” BOU, N., *La naissance de l'amour*, en CASAS, op.cit., pág. 204

³⁴¹ FONT, Doméneq: *Las heridas del tiempo*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit, pág. 94.

³⁴² LOSILLA, C., *Les hautes solitudes*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit, pág. 156.

³⁴³ AIDELMAN, DE LUCAS, op.cit., pág. 32.

5.2. Jean es Jean

Aunque habían pasado diez años desde que Rossen capturara el desequilibrio y el inicio de la desintegración del rostro de Jean Seberg en *Lilith, Les hautes solitudes* es, como afirma John Orr, “a postscript to Lilith, the portrait of a despairing actress who had already acted out so clinically onscreen a portrait of irrevocable madness”³⁴⁴. La ausencia de guión y de cualquier asidero de tipo narrativo, convierte el film en un reportaje casi documental sobre Jean Seberg, actriz, y sobre el preciso momento en el que se encontraba cuando el filme fue rodado³⁴⁵: 1974, en plena desintegración vital (se había divorciado de Gary tras la muerte de su hija y había intentado suicidarse en diversas ocasiones) y profesional (su carrera en Hollywood había acabado en 1970 y cada vez hacía menos películas en Europa). La película se convierte así en una sucesión de improvisaciones de la actriz registradas a través de su rostro por la cámara de Garrel: “Filmaba su rostro. A veces Jean lloraba. Yo me quedaba detrás de la cámara. Jean era una actriz del Actor’s Studio e improvisaba dramas psicológicos. Yo únicamente filmaba su rostro, manteniendo secretas las condiciones del rodaje”³⁴⁶. Seberg no interpreta a un personaje imaginado por

³⁴⁴ ORR, J., op.cit. 2007, pág. 51.

³⁴⁵ Como afirma Martin: “Garrel siempre ha pertenecido a ese grupo de directores que consideraban toda película como un documental sobre sus actores, sobre su “estado” en el momento de filmarse la película”. MARTIN, A. *Rue Fontaine*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit., pág. 184

³⁴⁶ AIDELMAN y DE LUCAS, op.cit, pág. 32. El comentario acerca de que era una actriz del Actor’s Studio es algo confuso. Garrel se refería seguramente a cierta tradición “psicologista” del modo de actuación norteamericano que Seberg incorporó a su trabajo con él, pero la actriz nunca formó parte del Actor’s Studio, de hecho, no aceptaron la solicitud que envió para estudiar allí tras su participación en *Buenos días, tristeza*.

Garrel, sino a sí misma o, al menos, a la Seberg actriz, a la imagen de sí misma en pantalla. A través de esas improvisaciones, a través de ese rostro “polifónico”, que expresa desilusión, melancolía o desesperación, la actriz no solo incorpora a ese personaje-Seberg rasgos, huellas de su convulsa biografía, sino, sobre todo, la imagen acumulada de todos sus planos anteriores. Como afirma Font: “los críticos Serge Daney y Alain Philippon han hecho referencia a lo impresionante que resulta una historia del cine densificada por estratos sucesivos sobre un actor”³⁴⁷. En el rostro de Seberg, en sus ojos cansados pero brillantes, en sus fugaces sonrisas o en su mirada vacía percibimos esa superposición de los anteriores planos de su filmografía que, como estratos, se acumulan sobre ese rostro cansado: desde el misticismo iluminado de Juana, a la mirada perdida de Cécile, al enigmático último plano de Patricia o la desintegración de Lilith. El personaje-Seberg que aparece en *Les hautes solitudes* es todas ellas pero también es otra, familiar a la vez que extrañamente distinta, como si la estuviéramos viendo por primera vez.

Y es posible que así sea. Como afirma Maximilian Le Cain en su artículo incluido en la edición francesa en DVD del filme³⁴⁸, existe una evidente discrepancia entre la imagen estelar de Seberg a la que estábamos habituados como espectadores y la *persona* que vemos en casi cada plano de *Les hautes solitudes*. No es la primera vez que un cineasta experimental utiliza a estrellas en sus filmes con el

³⁴⁷ FONT, Doménec: *Las heridas del tiempo*, en CASAS, Q. (ed.), op.cit, pág. 97.

³⁴⁸ Le CAIN, Maximilian, *Cinema Reborn*, incluido en la edición francesa en DVD de *Les hautes solitudes* (Re:Voir, 2014).

propósito de desnudarlas, de despojarlas de todos sus atributos, de mostrarlas tal y como son y evidenciar el artificio del cine comercial y narrativo. Andy Warhol lo hizo, de un modo distanciado y frío, casi quirúrgico, en su famosa serie de *Screen Tests*, piezas audiovisuales que mostraban a sus célebres protagonistas (Eddie Sedgwyck, Lou Reed, Susan Sontag o – y esto lo pone en relación con Garrel - Nico), durante largos período de tiempo, inmóviles ante una cámara convertida en instrumento de tortura. También lo hizo Pere Portabella en *Umbracle* con Christopher Lee, al que, en una extraordinaria secuencia, filma cantando ópera o recitando poesía sobre un escenario, evidenciando la indivisibilidad entre persona y actor, o el proceso de vampirización – un término muy adecuado tratándose de Lee – que la actuación ejerce sobre el individuo. En *Umbracle*, como afirma Le Cain, Lee ofrece la impresión de ser “someone unable to present himself outside of his function as performer, of a man completely possessed by the rigours of his craft”³⁴⁹.

Algo de esta vampirización entre actriz e individuo, de esta “posesión” de la persona por sus habilidades interpretativas está presente en *Les hautes solitudes*. En ciertas secuencias, rodadas evocando ese cine primitivo del que hablábamos anteriormente, rechazando el montaje y la manipulación de la imagen pura, conseguida en bruto, Seberg lleva a cabo rutinas actorales en las que despliega ostentosamente sus dotes interpretativas. En un momento hacia el final del filme, una larga escena nos muestra, sin cortes, a Seberg en pleno proceso de improvisación actoral: primero está de

³⁴⁹ Le CAIN, M., op. cit., pág. 8.

espaldas frente al balcón y, al darse la vuelta, mira fijamente a cámara, sonríe y hace una extraña y juguetona mueca con la boca; se entristece de repente, baja la cabeza, se pone de perfil y, súbitamente, se gira hacia la cámara mirando intensamente el objetivo. Repite esta rutina, este giro súbito, un par de veces, como si lo estuviera interpretando *para* la cámara, para que el director elija la mejor opción, la que luego incluiría en un supuesto montaje. Al final de la escena, grita en dirección al director, se enfada y, repentinamente, sonríe para, enseguida, volver a ponerse de espaldas.

La diferencia entre la interpretación ostentosa que lleva a cabo Lee en esa secuencia de *Umbracle* anteriormente mencionada y este despliegue improvisacional de Seberg es, en primer lugar, la relación entre director-actor y, en segundo lugar, el ámbito en el que se desarrolla cada interpretación. En el filme de Portabella lo que prima es la distancia entre cineasta y actor e, incluso, como muestran algunas reacciones altivas de Lee, la tensa relación entre ambos; el ámbito en el que el director coloca al intérprete – encima de un escenario - está relacionado con las dinámicas habituales de una estrella, con el peso de su imagen pública y su relación (distante y próxima a la vez) con el público. En Garrel, por el contrario, el grado de implicación del cineasta en la película que está filmando es absoluta, convirtiendo estas improvisaciones angustiadas de Seberg hechas ante la cámara – hechas *para* Garrel - en la evidenciación impúdica de la intensa relación entre el cineasta y la actriz, entre el artista y la modelo o entre un hombre y una mujer. Por otro lado, el ámbito en el que se desarrollan estos psicodramas

es un espacio íntimo, privado, alejado de la esfera pública en la que, habitualmente, se mueven las estrellas como Seberg. Según afirma Le Cain, la entrada del espectador en ese mundo “privado” – que es el propio apartamento de la estrella – no genera una sensación voyeurística, la idea de estar espiando las intimidades de una persona pública, sino que Garrel consigue generar, en este filme, un espacio “encantado”, alternativo a la realidad: “an oneiric zone where the push and pull of daily life is suspended and into which Seberg is invited. While there, *in this enchanted realm of silence which both protects and exposes her, she is free to open up, to give of herself to the camera*”³⁵⁰.

A Garrel, al contrario que a Godard, no parece interesarle Seberg por lo que su imagen como estrella de Hollywood podía aportar, de un modo intertextual y referencial, al filme (como hizo en *Al final de la escapada*). A Garrel lo único que parece importarle es el poder de la presencia *física* de la actriz o, como afirma Le Cain, “the rich concentration of life that an actor can embody”. Liberada del peso de su imagen estelar, Seberg podía, en este universo privado creado por Garrel en su propio apartamento, mostrarse tal y como ella era o, como decíamos anteriormente, tal y como ella quería mostrarse, según sus propios términos. En *Les hautes solitudes*, Seberg aparece, por tanto, como una presencia, como decíamos, a la vez familiar y totalmente nueva: no es, como en sus anteriores películas, una actriz interpretando un papel (porque ese *papel* no existe), pero tampoco es exactamente ‘Jean Seberg’, el

³⁵⁰ Le CAIN, M., op. cit., pág. 9.

personaje público, la manifestación de esa supuesta personalidad “privada” y “real” que ofrecían revistas y medios de comunicación.

Les hautes solitudes presenta, simplemente, a una mujer, que es también una actriz, involucrada intensamente en un proceso de creación artística que pretende reducir la forma cinematográfica a su esencia más pura. Un proceso de colaboración y diálogo permanente entre ella y el cineasta que da pie a una obra que fluctúa continuamente entre la ficción y la realidad, capturada en bruto, como demuestra el hecho de que la actriz sea completamente consciente de la cámara y se muestre, a la vez, absolutamente despreocupada por ella. Nunca sabremos, con exactitud, qué escenas de devastación y dolor, qué gestos de desesperación y tristeza, son *reales* y cuáles son *actuados*. No podemos ni siquiera hablar, como en el caso de los filmes de Rossellini-Bergman o de *Al final de la escapada*, de una confusión entre actriz y personaje porque tales categorías no existen en un filme que revienta las convenciones más establecidas del cine para reducirlo a su mínima expresión, a su esencia más primaria, interesado solo en el modo en el que la luz y el movimiento capturan los gestos sutiles, los movimientos imperceptibles de un rostro sufriente. O, como afirma Aumont acerca del filme: “el rostro es exaltado pero está solo, es una mujer que sufre y a la que, por eso, Philippe Garrel erige un monumento”³⁵¹.

Declaraciones posteriores de Garrel confirman que la implicación de Seberg en la película fue absoluta: rodaban cada día,

³⁵¹ AUMONT, J., op. cit., pág. 141.

habitualmente en el apartamento de la actriz, sin guión ni planificación previa, dejándola improvisar durante horas. Según Garrel, “no-one thought that it was a real film, but she was very independent and didn’t care about this. *I consider Les hautes solitudes as much a Seberg film as mine*”³⁵². Algunos hechos confirman esta idea de co-autoría entre cineasta y actriz. Según Garrel, fue ella quién, una vez filmado el filme, le convenció para que no le superpusiera diálogos, para que lo dejara totalmente mudo; y algunas de las escenas, como la de su intento de suicidio que Tina Aumont evita, y que se convirtió en un presagio funesto del destino de la actriz, fueron directamente propuestas por Seberg.

Como en el caso de las declaraciones de Seberg acerca de la *nouvelle vague*, las que hizo en una entrevista realizada en 1974 acerca de este modesto y radical filme *underground* evidencian su grado de autoconciencia e implicación hacia el proyecto en el que estaba colaborando: “In the way that nobody in the art world knew quite where to go after Picasso broke through into cubism, young filmmakers haven’t known where to go stylistically since Jean-Luc Godard. There are a lot of young directors, like Philippe Garrel, who are returning to images which speak without sound. It’s almost going back to silent filmmaking. And I think it’s healthy. I don’t think it’s regression. It’s part of rebirth and growing...Of course, it isn’t everybody’s cup of tea. It’s certainly not something the masses

³⁵² Declaraciones de Garrel recogidas en la edición francesa en DVD de *Les hautes solitudes* (Re:Voir, 2014)

are going to rush to watch. But it might be part of the beginning of a way of re-inventing cinema”³⁵³.

Con *Les hautes solitudes*, Jean Seberg completa un proceso de despojamiento total de sus atributos como estrella que ya se había iniciado en otro filme revolucionario, destinado a esa “reinención del cine” de la que ella misma hablaba, *Al final de la escapada*. Si el filme de Godard había usado su imagen como estrella de una forma reflexiva y autoconsciente, como herramienta para llevar a cabo una cita o comentario crítico acerca del cine norteamericano y de Norteamérica en general, Garrel permite a Seberg desembarazarse, del todo, de ese peso icónico como estrella, permitiéndole, de paso, alcanzar una absoluta autonomía como actriz-autora. En *Les hautes solitudes*, liberada de su imagen pública, de su personalidad estelar pero también de la rigidez de la narración o de la obligación de interpretar a un personaje, Seberg participa de un proceso colaborativo e íntimo con el cineasta que le deja mostrarse tal y como ella desea, en sus propios términos. Esto no quiere decir que la mujer cansada, triste y al borde del colapso – y a la vez, en su decadencia, fascinante y hermosa - que vemos en *Les hautes solitudes* sea la auténtica Seberg, pero sí es *la persona (o personaje) que ella decide mostrarnos*, en largas secuencias improvisadas despojadas de toda manipulación cinematográfica, sin montaje, ni iluminación, ni maquillaje. La Seberg que vemos, por tanto, nos es familiar y a la vez nos parece distinta; reconocemos en su rostro las facciones, cualidades y expresiones de sus encarnaciones ficticias anteriores – como decíamos, posee la

³⁵³ GOW, G., op. cit., pág. 18.

melancolía, la mirada perdida y la expresión soñadora y triste de Juana, de Cécile, de Patricia, de Lilith – pero, al mismo tiempo, sobre esas capas aparece una mujer real, atravesada y desgastada por el paso del tiempo, por el peso de las experiencias vividas.

La joven ingenua que había fascinado a Preminger, la *gamine* de andares torpes que había enamorado a Truffaut o la esfinge de rostro impenetrable y melancólico que había obsesionado a Godard se había convertido, en 1974, en una mujer adulta, un cuerpo maduro en el que se hacía presente el paso del tiempo. Si en el paso entre las décadas de los cincuenta y los sesenta, Seberg había encarnado, para Preminger y Godard, a una chica moderna, con todas sus contradicciones y ambigüedades, al inicio de la década de los setenta, la actriz personificaba, para Garrel, el fin del sueño de los sesenta. En posteriores filmes, Garrel desarrollará lo que Adrian Martin llama el “arquetipo Seberg”, numerosos personajes femeninos melancólicos, destructores y autodestructivos basados en la actriz y en los que se reflejará la debacle post-revolucionaria. En palabras de John Orr: “In the last fifteen years Garrel has reinvented the aftermath of 1968 partly through Seberg’s legacy. In American noir, the femme fatale had been an oblique register of the pursuit of wealth that self-destructs. In the radical cinema of Garrel, the femme fatale is an oblique register of the pursuit of anarchy that is anti-capitalist, that rejects wealth and turns briefly into failed revolution”³⁵⁴.

³⁵⁴ ORR, J., op.cit., 2007, pág. 52.

Esta asociación no es extraña si tenemos en cuenta la biografía de Seberg: su participación en movimientos de defensa de las minorías y de los derechos civiles en EEUU a lo largo de los sesenta, su intensa implicación con los Black Panthers, su persecución por parte del FBI, quién le declaró la guerra sucia y difundió calumnias acerca de la paternidad del bebé que llevaba, la muerte de esa niña pocos días después de nacer, sus repetidos intentos de suicidio después de esta muerte, el fin de su carrera en Hollywood tras este escándalo... El relato habla de una etapa ideológica convulsa, de una guerra sin cuartel entre bandos opuestos, de víctimas y de supervivientes; de una época que, premonitoriamente, Allen Ginsberg definió en la frase con la que se abre su mítico *Aullido*: “He visto algunas de las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura”. Seberg parece el modelo sobre el que se construyen esas *femmes fatales* garrelianas de las que habla Orr, las mujeres frágiles, melancólicas y desequilibradas que pueblan su filmografía, desde la propia Seberg en *Les hautes solitudes*, a la Marianne de *J’entends plus la guitare*, pasando por Deneuve en *Le vent de la nuit*. Con sus gestos, sus acciones, sus cuerpos y sus rostros incorporan la desilusión y la descomposición que quedan tras el fin de la revolución; Garrel habla del “*naufragio político, estético*” (y podríamos añadir, vital) de toda una generación de hombres a través de sus historias de amor imposibles con las mujeres. El fin de la revolución es también el fin del amor, la desilusión revolucionaria se refleja en la debacle sentimental, y Garrel acaba registrando las relaciones sentimentales a través de sus finales, a través de las imágenes de la separación. Como afirma Bou

acerca del desencantado final de *El nacimiento del amor* (irónico título para un film que versa sobre, justamente, la imposibilidad del amor, su disolución): “En ese instante en que se registra lo lejos que están el uno del otro, en la captación irónica – y extremadamente emotiva – del primer signo de fricción entre los dos amantes, finaliza Garrel su película; en el momento es que se problematiza la relación sentimental de los protagonistas, nace, chez Garrel, el amor”³⁵⁵.

En cuanto al “legado” de Seberg del que habla Orr en el texto, tanto él como Martin defienden la existencia de un “arquetipo Seberg” que se originaría en *Les hautes solitudes* y que se repetiría en numerosos films de Garrel, como *Rue Fontaine*, *Le vent de la nuit* o *La frontière de l'aube*. Efectivamente, y siguiendo a Orr: “Garrel claimed that Seberg’s role in *Les hautes solitudes* became a yardstick for the acting style he later used to explore the darker spaces of the human heart”³⁵⁶. Este estilo combina el “cuadro histórico” con cierto distanciamiento, casi brechtiano, que está presente en la mayor parte de su filmografía, pero que es muy evidente en *Les amants réguliers*, una lacónica historia de amor (y de su final) que es un “conmovedor ejemplo de filmación distanciada”³⁵⁷. Por su parte, Martin habla del arquetipo Seberg relacionándolo con el personaje interpretado por una madura y atormentada Catherine Deneuve en *Le vent de la nuit*: “En tercer lugar, existe la figura de Jean Seberg, la amante mayor adinerada,

³⁵⁵ BOU, N., op.cit. en CASAS, Q. (ed.), op.cit., pág. 207.

³⁵⁶ ORR, J., op.cit., 2007, pág. 52.

³⁵⁷ BOU, N., op. cit. en CASAS, Q. (ed.), op.cit., pág. 206.

glamourosa pero fatalmente neurótica y perturbada, quien se ve fugazmente en J'entends plus la guitare y durante toda *Le vent de la nuit*: la ansiedad de envejecer, y la crisis de dependencia, atrapadas en forma agonizante en la interpretación de Deneuve, y especialmente en su gesto de besar desesperadamente la mano de Paul”³⁵⁸.

Rue Fontaine, un cortometraje recogido en el film colectivo *Paris vu par...vingt ans après*, rodado en 1984, cinco años después del suicidio de Seberg, funciona como recuerdo e invocación del fantasma de la actriz. Christine Boisson interpreta un doble papel, el de Genie, una joven atormentada por la pérdida de su hijo (una evidente referencia a la biografía convulsa de Seberg), y el de una prostituta a la que ésta se parece. Jean Pierre Leaud, otro icono fatigado del cine moderno, actúa como trasunto de Garrel en esta historia de amor fantasmático, mientras que el propio Garrel interpreta al amigo de Leaud que le presenta a Genie. Leaud tiene un intenso romance con Genie, esta mujer de “tristeza ancestral”, traumatizada por la muerte de su hijo y angustiada por la historia adúltera que está viviendo con Leaud. Genie acabará suicidándose, lo que deja a su amante profundamente afectado. En una escena nocturna y sonámbula, casi alucinógena, Leaud encontrará por las calles de París una prostituta que es el doble exacto de Genie y con la que pasará la noche. Tras el desvanecimiento de esa figura espectral de la amada desaparecida, Leaud acabará quitándose la vida. Como sucede con los personajes femeninos que encarnan a

³⁵⁸ MARTIN, ADRIAN, *La poética de Philippe Garrel* en La Fuga: <http://www.lafuga.cl/la-poetica-de-philippe-garrel/264>

Nico en *L'enfant secret* o *J'entends plus la guitare*, no es difícil adivinar a Seberg como base del personaje de Genie. Tal y como afirma Brenez con respecto a los “arquetipos Nico” del cine de Garrel, los cuales “transponen el mito de Nico en formas terrestres, fantasmales pero personificadas”, se puede afirmar lo mismo de los “arquetipos Seberg”: encarnaciones espectrales, pero personificadas, convertidas en “personaje”, del mito Seberg.

El caso de *Le vent de la nuit* es similar y diferente a la vez. Aunque incorpora en el relato, de nuevo, detalles sobre la biografía de la actriz³⁵⁹, esta vez Deneuve encarna a una hipotética Jean Seberg, la Seberg madura que podría haber sido si no se hubieran metido por medio, entre otras cosas, la depresión y los barbitúricos: “In Garrel’s film, Deneuve, as ever, is clearly Deneuve. But with her long blonde hair curled behind the ear, as Seberg’s hair was in *Les hautes solitudes*, her character of Hélène could almost be Seberg’s ghost living into late middle age as haute bourgeoisie, an heir to the ambitions of Cécile and Patricia, but equally bored and inscrutable”³⁶⁰. En *Le vent de la nuit*, Deneuve es Hélène, una mujer madura casada que tiene una aventura con Paul, un joven que

³⁵⁹ Según la biografía de la actriz (*Played out: the Jean Seberg story*, de David Richards), la escena central de *Le vent de la nuit* en la que Deneuve intenta cortarse las venas ante su marido y Paul, su amante, sucedió en la vida real, aunque los protagonistas eran Dennis Berry, el segundo marido de la actriz, Seberg y el propio Garrel. Berry y Garrel discutían sobre Bertolucci y Kerouac y, tras gritar Garrel “¡Larga vida a la anarquía!” (como hace Paul en el film), Seberg rompió un vaso e intentó cortarse las venas.

³⁶⁰ ORR, J., op.cit., pág. 53.

podría ser su hijo³⁶¹. Hélène y su marido son unos burgueses adinerados que pertenecieron a la generación desencantada que hizo la revolución y que asistió, impotente, a su fracaso; del mismo modo que lo es Serge (Daniel Duval), un militante de la rebelión de 1968 con un pasado traumático. Paul conoce a Serge en Nápoles y juntos hacen un viaje cruzando Europa de Sur a Norte: Nápoles-París-Berlín, donde Serge visita la tumba de su mujer (alemana, como lo era Nico). Durante esta *road movie* atípica a través de las autopistas europeas, Serge narra lacónicamente a su “hijo subrogado”, Paul, la historia de sus fracasos, vitales, políticos y emocionales. Al final de la película, y en lo que parece ser una inversión del relato edípico, Paul presenta (“entrega” simbólicamente) Hélène a Serge, los cuales, inmediatamente, se reconocen como iguales. Hélène y Serge pasan la noche juntos, pero el amor, la intimidad, ya no representan una redención posible para ninguno de los dos. El fin de la revolución es el fin de la utopía y el fin de los ideales, y esto traspasa al amor y a las relaciones sentimentales: “El amor dimite de cualquier idealismo o utopía, al igual que la acción política, que se manifiesta a través del día a día. Y se transforma en una corriente que atraviesa tanto lo propio como lo ajeno”³⁶².

³⁶¹ Hélène y su marido forman un matrimonio triste y desencantado, post-revolucionario, que no tienen ni siquiera esa figura esperanzadora del hijo que puebla la filmografía garreliana a partir de 1979. Para Garrel el hijo (encarnado en la última parte de su filmografía por su propio hijo, Louis Garrel) funciona como una tabla de salvación, un cordón umbilical con el mundo, y la excusa perfecta para decidir no quitarse la vida.

³⁶² LOSILLA, C., *Les baisers de secours*, en CASAS, Q., (ed.), op.cit., pág. 194.

Si Deneuve incorpora al “segundo fantasma de Seberg” en la filmografía garreliana, después del de Boisson en *Rue Fontaine*, Laura Smet podría encarnar el tercero en *La frontière de l'aube*. Smet interpreta a Carole, una estrella de cine que inicia una relación sentimental con un joven fotógrafo interpretado por Louis Garrel. El marido de Carole descubrirá la relación adúltera de su esposa con su joven amante y esto provocará el total desequilibrio de la actriz, que acabará suicidándose. Cuando François intente rehacer su vida con Eve, una chica de su edad, el fantasma de Carole le perseguirá y acosará, apareciéndosele a través de los espejos, “efecto especial” que Garrel filma con un juego de luces y sombras, invocando ese primitivismo del que hace gala en sus anteriores filmes, el cine como “linterna mágica”. *La frontière de l'aube* es una obra romántica y arrebatada sobre el “*amour fou*” y sus consecuencias, sobre la huella imborrable de la mujer amada y de cómo ésta afecta a la experiencia cotidiana del amante, a sus relaciones posteriores. El primer plano de Smet al principio del film, muy cerrado, y que ocupa toda la pantalla, se convierte en un paisaje mítico, en esa “imagen lisa e impenetrable” que fue, en su día, el rostro de Seberg o el rostro de Nico. El rostro de Smet mira más allá de la cámara, al actor que le devuelve la mirada, Louis Garrel, protagonista de un contraplano imposible, que nunca aparecerá, porque en el cine de Garrel: “El otro siempre es un obstáculo (...) ,una barrera que es difícil traspasar, un mundo con el que resulta complicado comunicarse. Por eso le cuesta tanto acudir al contraplano hasta que finalmente estalla, abre el proceso de una comunicación por lo

demás precaria”³⁶³. La escena del suicidio de Carole, deambulando desesperada en su apartamento vacío tras haberse tomado un bote de pastillas, remite a la escena muda de Seberg en *Les hautes solitudes* en la que intenta suicidarse con barbitúricos y tiene un anclaje en la vida real, ordinaria, con el suicidio de la actriz en 1979, encontrada en su coche muerta por una sobredosis de pastillas.

La fascinación y admiración que Garrel profesa a Seberg se resume en esta breve frase: “Jean was not French, but American. She was different from other actresses. Among the actresses who worked with me, Jean was the best”.

³⁶³ LOSILLA, C., *Les baisers de secours*, en CASAS, Q., op.cit., pág. 195

6. CONCLUSIONES

En la introducción partíamos de una cuestión concreta - ¿qué aporta un actor o actriz determinado al significado último de un texto filmico? – que derivaba en una pregunta más general: ¿se puede plantear una revisión de la historia del cine que tome como punto de partida al actor en vez de al autor? A lo largo de esta investigación se han abordado estas dos cuestiones a partir de un caso de estudio muy específico pero tremendamente significativo: el de la actriz norteamericana Jean Seberg. Por su aparición en un momento de tránsito, entre el final del clasicismo y el inicio de la modernidad, y por su posición intermedia entre EEUU y Europa, o entre el cine de Hollywood y el cine europeo de las nuevas olas, Jean Seberg es una figura privilegiada desde la que se pueden llevar a cabo planteamientos que no solo permiten incorporar al actor como elemento significativo del análisis de un texto filmico sino también preguntarnos qué aporta el estudio de las estrellas y de la interpretación a nuestra visión de la historia cinematográfica.

El período escogido (1956-1960, con una coda final que se desarrolla en 1974) responde al interés en abordar, específicamente, una etapa de transición en la que se yuxtapone la crisis del clasicismo con la irrupción de la modernidad. Un momento clave de la historia del cine del que Seberg es protagonista; ella es el elemento fundamental a través del cual podemos enlazar la propuesta manierista que Otto Preminger desarrolla en *Santa Juana* (Otto Preminger, 1957) y, sobre todo, *Buenos días, tristeza* (Otto Preminger, 1958) con la innovación formal de *Al final de la*

escapada (1960), la opera prima de Jean-Luc Godard considerada como manual de estilo de la *nouvelle vague*. Nuestra tesis es, por tanto, que el análisis de las aportaciones expresivas específicas que una actriz determinada como Jean Seberg incorpora - a través de su trabajo interpretativo y de su imagen estelar - a los filmes que protagoniza puede ayudarnos a entender las intrincadas relaciones entre ese clasicismo tardío que representa Preminger y la obra de Godard, plenamente inscrita en la modernidad. O, dicho de otro modo, y recogiendo lo afirmado en el primer párrafo: se puede replantear una historia del cine que tome en cuenta al actor o la actriz como elemento fundamental del diálogo entre cineastas y etapas distintas, así como reivindicar la importancia de las aportaciones específicas de los intérpretes en la significación última de los textos filmicos.

A lo largo de la investigación se han analizado las películas protagonizadas por Seberg en el período abordado - y anteriormente mencionadas - así como la que podríamos considerar como su testamento filmico, *Les hautes solitudes* (Philippe Garrel, 1974). Estos cuatro filmes se han estudiado teniendo cuenta tres aspectos básicos: el análisis de los personajes interpretados en cada una de ellas por la actriz y las relaciones entre todos ellos; el modo en el que cada cineasta integra y pone en escena el cuerpo y el rostro de la estrella en la pantalla; y, por último, las aportaciones específicas que Seberg, a través de su presencia estelar y de su interpretación, incorpora a la apuesta formal y figurativa del filme, así como al significado de cada uno de ellos. Esta investigación defiende, por tanto, la autonomía del actor o la actriz en relación al

trabajo interpretativo, poniendo en duda la concepción del cineasta como creador absoluto del filme, incluida su propuesta actoral.

El estudio de los personajes, la actuación, los filmes y la personalidad extrafilmica de Jean Seberg, es decir, gran parte de lo que compone su imagen estelar, arroja las siguientes conclusiones:

Desde el punto de vista de los personajes: de Juana de Arco (*Santa Juana*) a Patricia Franchini (*Al final de la escapada*), pasando por la Cécile de *Buenos días, tristeza*, la heroína de la novela de Françoise Sagan adaptada al cine por Preminger, Jean Seberg encarna un nuevo tipo de figuración femenina, la “chica moderna”, caracterizada por su transgresión, movilidad y juventud. Su encarnación de Cécile en *Buenos días tristeza* permite generar un nexo de unión entre la *femme fatale* de los cuarenta y la *gamine* de los cincuenta, algo ya presente en la protagonista de *Cara de ángel* (Otto Preminger, 1952), Diane Tremayne, un personaje femenino que encaja con dificultad, por su juventud y ausencia de objetivos claros, con la clásica *femme fatale*.

De esta manera, Cécile/Seberg es el eslabón que enlaza este *noir* tardío de Otto Preminger con los filmes *post-noir* de Jean-Luc Godard (*Al final de la escapada*, *Banda aparte*, *Pierrot el loco*) y el desarrollo de un nuevo “cine de la intimidad”, que retrata los avatares de la pareja. En los filmes de Godard, plenamente inscritos en la modernidad cinematográfica, la mujer traidora ya no es un arquetipo codificado sino un ser real de difícil catalogación; una chica joven e independiente que, normalmente, suele ser la pareja del protagonista. Cécile sería la predecesora de Patricia Franchini, y

ésta, a su vez, sería la iniciadora de una genealogía típica del cine de la modernidad, las *filles fatales*, heroínas traidoras de ambiguas motivaciones que parecen encarnar la ansiedad masculina hacia las mutaciones que están sucediendo en las relaciones entre hombres y mujeres debido a los cambios sociales que surgen a finales de los cincuenta e inicios de los sesenta y que avanza los movimientos de liberación femenina.

Desde el punto de vista de la interpretación y de la puesta en escena del cuerpo: una nueva figuración femenina y un nuevo tipo social subversivo exige un nuevo modo de interpretar así como de poner en escena el cuerpo y el rostro femenino. La mirada a cámara final de Jean Seberg en *Al final de la escapada*, inspirada en la mirada a cámara de otra “traidora” anterior – la Monika de *Un verano con Monika* (Ingmar Bergman, 1953) – certifica la idea de que la novedad y la subversión de los valores establecidos que trae consigo el cine moderno está íntimamente ligado a los personajes femeninos, a un nuevo modelo de representación de la feminidad. Las mujeres ocuparán, cada vez más, el centro de conciencia del relato a la vez que se erigirán en verdaderos elementos de disonancia y subversión dentro del mismo. O, como afirmaba Michelangelo Antonioni, las actrices se constituirán en “verdaderos caballos de Troya en la ciudadela del *metteur en scène*”.

Tanto en los filmes que rueda con Preminger como en el que filma con Godard, Jean Seberg representa ese “caballo de Troya”, la “amenaza del caos” dentro de la representación, certificada en las continuas miradas a cámara que rompen con la transparencia.

Seberg encarna también un nuevo modo de habitar la pantalla, una *presencia real* que se evidencia tanto en los primeros planos que le dedica Godard, carentes de atributos estelares – como en el caso de Rossellini, se estrecha la distancia entre actriz/estrella y personaje, convirtiendo los filmes en “documentales” o “retratos” sobre la estrella - como en los largos planos abiertos que le ofrece Preminger y que parecen hechos simplemente para verla caminar, para verla atravesando el encuadre. Jean Seberg protagoniza, por tanto, una nueva forma, netamente moderna, de poner en escena el cuerpo y el rostro femenino.

Como Brigitte Bardot, cuya presencia *natural* los cahieristas admiraron, Seberg fue criticada por su no-actuación, por un modo de interpretación *amateur*, inusual, que contradecía los modelos tradicionales de interpretación. El estudio de su inusual método (o anti-método) interpretativo, así como de los rasgos idiosincráticos de Jean Seberg/actriz a partir de determinadas escenas o secuencias ha sido fundamental para explicar, por un lado, un elemento básico en su imagen estelar que es el concepto de *fracaso* - debido en parte a su *inadecuación* a los registros interpretativos tradicionales – y, por otro, la fascinación que provocó entre los jóvenes críticos de Cahiers y posteriores cineastas de la *nouvelle vague*, generando un nuevo paradigma interpretativo así como un enlace entre cine clásico y cine moderno a través del cuerpo, los gestos y la presencia de la actriz en pantalla.

El análisis de ciertas secuencias de *Santa Juana* y *Buenos días tristeza* evidencia el contraste entre su actuación y la de los

intérpretes profesionales que la rodeaban: la interpretación de Seberg llama la atención sobre sí misma, rompiendo la transparencia y la ilusión de naturalidad, lo que explicaría la crueldad de las críticas que recibió por parte de la prensa tradicional. En cuanto a su interpretación en *Al final de la escapada*, Seberg encaja a la perfección en un filme plenamente inscrito en la modernidad que combina, a nivel de actuación, la improvisación con un carácter reflexivo y plenamente autoconsciente. Su compañero de reparto, Jean-Paul Belmondo, combina una actuación naturalista con continuas referencias a personajes del cine negro clásico, interpretando como si estuviera “citando constantemente”, como afirmaba Bertolt Brecht. Del mismo modo, la actuación y la presencia de Seberg hace continuas referencias a su imagen real como extranjera (su americanidad está muy presente en el filme), borrando la distancia entre actriz y personaje, pero a la vez utilizando de forma totalmente autoconsciente su imagen como estrella de cine hollywoodiense, convirtiéndola en una de las numerosas citas cinéfilas presentes en un filme radicalmente intertextual.

Desde el punto de vista de la estrella como portadora de los valores e ideología de una determinada época: siguiendo a Richard Dyer, una estrella puede encarnar o bien los valores imperantes de una sociedad, o bien reflejar las nuevas ideas y cambios que los subvierten. El análisis de la imagen estelar de Jean Seberg permite afirmar que encarna un nuevo tipo social *subversivo*, la “chica moderna”, caracterizado por las contradicciones referentes a la idea de feminidad en la intersección entre los cincuenta y los sesenta.

Una etapa intermedia, de transición, en la que se inician cambios sociales que tienen a la mujer como protagonista pero en la que aún no se ha popularizado el movimiento feminista.

Jean Seberg encarna, por tanto, las contradicciones de la feminidad juvenil en el paso entre décadas. Su propia imagen estelar se caracteriza por estas contradicciones: los rasgos principales de la misma, que podríamos resumir en juventud, movilidad y transgresión (por, entre otros motivos, su androginia o encarnación de un nuevo tipo de belleza que desafía las fronteras entre géneros), se combinan con otros que pueden asumirse como sus contrarios, como melancolía, estatismo o soledad, y que se materializan formalmente a través de o bien primeros planos que la intentan *fijar*, catalogar o cosificar, o bien encuadres que la aíslan y miradas a cámara que, debido a la ausencia del contraplano, niegan cualquier posibilidad de diálogo o réplica. A nivel narrativo, Jean Seberg encarna personajes femeninos independientes y móviles que, sin embargo, son castigados o presentados como traidoras. Siguiendo a ciertas teóricas feministas, se ha llevado a cabo una profunda revisión de algunas películas desde el punto de vista del género para llegar a la conclusión de que el carisma de la estrella, así como la utilización autoconsciente de su imagen estelar, trasciende los intentos de catalogarla o de cosificarla.

Es en este sentido en el que cobra importancia la inclusión en la investigación de *Les hautes solitudes*, el filme de Philippe Garrel rodado en 1974, cinco años del suicidio de la actriz, y en el que Jean Seberg se muestra, finalmente, del modo en que ella *deseaba*

mostrarse, en sus propios términos y con sus propias condiciones. Por su implicación en el filme, por el radical abandono con el que se expone, por la confusión total entre la imagen que vemos en pantalla y el cuerpo real de la actriz, *Les hautes solitudes* puede considerarse tanto un filme de Philippe Garrel como de Jean Seberg. La muestra definitiva de nuestra reivindicación del actor/actriz como autor/autora, así como de la importancia fundamental del trabajo interpretativo como elemento significativo del texto filmico y del cuerpo actoral como, en palabras de Serge Daney, figura “esencial del diálogo entre cineastas”.

7. BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

7.1. Obras de referencia

- AUMONT, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1992
- BERGALA, Alain, *Nadie como Godard*, Paidós, Barcelona, 1999
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1999
- BASINGER, Janine, *The Star Machine*, Vintage Books, New York, 2009
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2008
- BORDWELL, D.; STAIGER, J. y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós, Barcelona, 1997
- BOU, Núria, *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*, Icaria, Barcelona, 2006
- BOU, Núria, *Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine*, en SEGARRA, Marta: *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Icaria, Barcelona, 2007
- BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 2008
- CASAS, Quim (ed.), *Philippe Garrel. El cine revelado*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, San Sebastián, 2007
- CASAS, Quim; HURTADO, José Antonio y LOSILLA, Carlos (eds.), *Robert Rossen. Su obra y su tiempo*, Donostia Kultura, San Sebastián, 2009
- COLMENERO, Ismael, *Cara de ángel, caída en claroscuro*, en *Otto Preminger*, Cuadernos de la Filmoteca Canaria, Palmas de Gran Canaria, 2002
- DE BAECQUE, Antoine, *La nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Paris, 1998

- DOHERTY, Thomas: *Teenagers & Teenpics. The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Unwyn Hyman, Boston, 1988.
- DOWNING, Lisa y HARRIS, Sue (eds.), *From Perversion to Purity. The Stardom of Catherine Deneuve*, Manchester University Press, Manchester, 2007
- DYER, Richard, *Las estrellas cinematográficas*, Paidós, Barcelona, 2001
- DYER, Richard, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, British Film Institute-The MacMillan Press, Londres, 1986
- FONT, Domènec, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002
- FRIEDAN, Betty, *La mística de la feminidad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2009
- FRISCHAUER, Willi, *Behind the Scenes of Otto Preminger: An Unauthorized Biography*, Morrow Books, Nueva York, 1974
- GLEDHILL, Christine (ed.), *Stardom. Industry of Desire*, Londres, Routledge, 1991
- GODARD, Jean-Luc, *Godard par Godard*, Flammarion, Paris, 1989
- GONZÁLEZ GROBA, Constante, *El mundo novelesco de Carson McCullers*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2007
- HASKELL, Molly: *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*, New English Library, London, 1975
- HAYWARD, Susan y VINCENDEAU, Ginette (eds.), *French Film. Texts and Contexts*, Routledge, Londres, 1990
- HAYWARD, Susan, *French National Cinema*, Routledge, Londres, 2005
- HAYWARD, Susan, *Simone Signoret: the Star as Cultural Sign*, Continuum, Nueva York, 2004

- HIRSCH, Foster, *Otto Preminger: The man who would be king*, Alfred A. Knopf, New York, 2007
- HOLLINGER, Karen, *The Actress. Hollywood Acting and the Female Star*, Routledge, Nueva York, 2006
- KAPLAN, E. Ann (ed.): *Women in Film Noir*, BFI, Londres, 1978
- KLEVAN, Andrew, *Film Performance. From Achievement to Appreciation*, Wallflower Press, Londres, 2005
- LEGRAND, Gerard, LOURCELLES, Jacques y MARDORE, Michel: *Otto Preminger*, Yellow Now/ Cinémathèque Française, 1993
- LOSILLA, Carlos: *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Paidós, Barcelona, 2003
- MARIE, Michel, *À bout de souffle: étude critique*, Nathan, Paris, 1999
- MARIE, Michel, *La nouvelle vague. Une école artistique*, Armand Colin, Paris, 2009
- MacCABE, COLIN, *Godard. Retrato del artista a los setenta*, Seix Barral, Barcelona, 2005
- McCULLERS, Carson, *Frankie y la boda en El aliento del cielo*, Seix Barral, Barcelona, 2007
- McGEE, Garry, *Jean Seberg. Breathless*, Bear Manor Media, Albany, 2008
- MORIN, Edgar, *Las Stars. Servidumbres y mitos*, Dopesa, Barcelona, 1972
- MULVEY, Laura, *Fetishism and Curiosity*, British Film Institute-Indiana University Press, Londres-Bloomington, 1996
- NAREMORE, James, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988
- ORR, John, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993

PÉREZ, Xavier y BALLÓ, Jordi: *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 1997.

PÉREZ, Xavier, *Perfiles trágicos del héroe juvenil en* DOMÍNGUEZ, V. (coord.), *La edad deslumbrante. Mitos, representaciones y estereotipos de la juventud adolescente*, Festival Internacional de Cine de Gijón, Gijón, 2004

PRATLEY, Gerald, *Otto Preminger*, Ediciones JC, Madrid, 1971

PREMINGER, Otto, *Autobiographie*, Ramsay Poche Cinema, Paris, 1981

RICHARDS, David, *Played Out. The Jean Seberg Story*, Random House, Nueva York, 1981

ROSEN, Marjorie, *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, Coward, McCann & Geoghegan, Nueva York, 1973

ROSSELLINI, Roberto, *El cine revelado*, Paidós, Barcelona, 2000

ROSENBAUM, Jonathan: *Essential cinema: on the necessity of film canons*, John Hopkins University Press, London-Baltimore, 2004

ROSS, Kristin, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, The MIT Press, Cambridge, 1996

SAGAN, Françoise: *Buenos días, tristeza*, Tusquets, Barcelona, 1997

SCHEINER, Georganne: *Signifying female adolescence. Film Representations and Fans, 1920-1950*, Praeger, London, 2000

SELLIER, Geneviève, *Masculine Singular. French New Wave*, Duke University Press, Durham and London, 2008

SHINGLER, Martin, *Star Studies. A Critical Guide*, British Film Institute-Palgrave MacMillan, Londres, 2012

SIEGLOHR, Ulrike, *Heroines Without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*, Cassell, Londres, 2000

SILVERMAN, Kaja, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

SOILA, Tytti, *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*, John Libbey Pub., Londres, 2009

VINCENDEAU, Ginette, *Stars and Stardom in French Cinema*, Continuum, Londres, 2000

VINCENDEAU, Ginette, *Brigitte Bardot*, British Film Institute-Palgrave MacMillan, Londres, 2013

WHITE, Barbara A., *Adolescent Girlhood in American Fiction*, Greenwood Press, London, 1985.

7.2. Artículos académicos

ALTMAN, Rick, *Dickens, Griffith and Film Theory today*, South Atlantic Quarterly 88, nº 2, primavera 1989, págs. 321-359

ANDREW, Dudley, *Au Début du Souffle: le culte et la culture d'A bout de souffle*, Revue Belge du Cinéma, 16, 1986

BOU, Núria, *La modernidad desde el clasicismo: el cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef von Sternberg*, L'Atalante nº 19, Enero- Junio 2015, págs. 36-42

CHIN, Daryl, *Theories of Cultural Relativity*, Performing Arts Journal, vol. 16 nº 1, Enero 1994, págs. 87-101

DAMICO, James, *Ingrid From Lorraine to Stromboli: Analyzing the Public's Perception of a Film Star*, Journal of Popular Film 4, nº 1, 1975, págs. 3-19

GALLAGHER, Tag, *Heroes: Otto Preminger*, Film International, 2004, 7

HANDYSIDE, Fiona, *Stardom and Nationality: the strange case of Jean Seberg*, Studies in French Cinema, 2002, 2:3, págs. 165-176

HANSEN, Miriam Bratu, *Classical Cinema as Vernacular Modernism*, *Modernism/modernity*, 1999, Vol.6 (2), págs. 59-77

HEUNG, Marina, "What's the matter with Sarah Jane?": *Daughters and Mothers in Douglas Sirk's Imitation of life*, *Cinema Journal* 26, Nº 3, Primavera 1987, pág. 31

LEE, Christina: *Beyond the pink: (Post) Youth Iconography in Cinema*, Murdoch University, 2005

MULVEY, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen* 16:3, otoño de 1975, págs. 6-18

NOLLETTI, Arthur Jr.: *The Fissure in the Spider Web: A Reading of Rossen's Lilith*, *Film Criticism*, Fall 1987, 11

ORR, John, *Out of noir: Seberg-Preminger-Godard-Garrel*, *Studies in French Cinema*, volume 7, number 1, 2007, pág. 43

RAPPAPORT, Mark, *I, Jean Seberg*, *Film Quarterly*, Otoño 2001, vol. 55, nº 1

SCHMIDT, Matthew P.: *Coming of Age in American cinema: Modern youth films as genre*, University of Massachusetts Amherst, 2002

WILLIAMS, Linda, *Film Bodies: Gender, Genre and Excess*, en KEITH GRANT, Barry (ed.), *Film Genre Reader V*, University of Texas Press, Austin, 1986, págs. 159-177

YORK, Lorraine, "Biography/Autobiography", en HOWELLS, Carol Ann (ed.), *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge, 2006

7.3. Revistas y prensa

ALEXANDRE, Jean-Lou, *Une actrice sur la Vague: Jean Seberg*, Cinémaction, nº 104, 3er trimestre 2002.

CASAS, Quim, *Jean Luc Godard*, Dirigido por..., nº 372, noviembre 2007.

Cinémonde, 13 de febrero de 1958: *Durement secouée par la critique américaine, Jean (of Arc) Seberg retourne a l'école.*

CROWTHER, Bosley, *Sordid View of French Life: Breathless' in Debut at the Fine Arts*, The New York Times, 8 de febrero de 1961.

DOMARCHI, Jean, *Peines d'amour perdues*, Cahiers du cinéma nº 105, marzo de 1960.

DUPLAIX, Michel, *Jean Seberg. Bonjour Amour*, Paris Match, 10 de mayo de 1958.

DUPLAIX, Michel, *Jeanne d'Arc épouse François*, Paris Match, 13 de septiembre de 1958.

France Soir, 23 de noviembre de 1956: *La Jeanne d'Arc de Chicago fait voeu d'épouser un Français.*

GIANNOLI, Paul, *Jean Seberg a eu de la chance, maintenant elle va travailler*, Paris Presse, 11 de marzo de 1958.

GOW, Gordon, *Re-birth. Jean Seberg in an interview*, Films & Filming, junio de 1974.

HOUSTON, Penelope, *Saint Joan*, Sight & Sound, verano de 1957, pág. 38.

La Presse, 14 de marzo de 1957: *Jean Seberg: Chapeau fou – Robe sage.*

Le CAIN, Maximilian, *Cinema Reborn*, incluido en la edición francesa en DVD de *Les hautes solitudes* (Re:Voir, 2014).

- LIPPE, Richard, *In defence of Jean Seberg*, Cineaction, 1995, n° 39.
- MAGNAN, Henry, *Brève rencontre avec Jeanne d'Arc*, en *Le Monde*, 30 de enero de 1957.
- Modern Screen, septiembre 1955: *Audrey Hepburn: the Girl From Outer Space*.
- Modern Screen, marzo de 1958: *I Live in a Dream...*
- MOUGHAN, Rahna, *I'm No Cinderella*, Screenland, septiembre 1957, pág. 64.
- MOULLET, Luc, *Jean-Luc Godard*, Cahiers du cinéma, n° 106, abril 1960.
- Paris Match, 19 de enero de 1957: *La collégienne émue de l'Iowa refait le chemin de Jeanne*.
- Point de Vue, 12 de septiembre de 1958: *Pour Jean Seberg, a l'autre bout du monde...c'est aussi la robe blanche de Bonheur*.
- Point de Vue, 19 de septiembre de 1958: *Passant par Paris, Jean Seberg et son mari visitent leur appartement*.
- RIVETTE, J., *En attendant les Godons*, Cahiers du cinéma, n° 73, julio 1957.
- RIVETTE, J., *Sainte Cécile*, Cahiers du cinéma, n° 82, abril 1958.
- ROCHEREAU, Jean, *Sainte Jeanne*, en *La Croix*, 6 de junio de 1957.
- SAUVAGE, Leo, *Cette jeune Américaine sera la 'Jeanne' de Preminger*. *Le Figaro*, 22 de octubre de 1956.
- Screenland, julio de 1957: *Wunderkind*.
- SEBERG, J., *Lilith et moi*, declaraciones recogidas por Jean-André Fieschi para Cahiers du cinéma, n° 177, abril 1966.

7.4. Recursos online

CAMPER, Fred: *Bodies in motion*. Bonjour tristesse, en Chicago Reader

<http://www.fredcamper.com/Film/Preminger.html>

FUJIWARA, Chris: *Otto Preminger*, en Senses of cinema

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/preminger.html>

MARTIN, Adrian, *Teenage Wildlife*, en Rouge

<http://www.rouge.com.au/13/intro.html>

MARTIN, Adrian, *La poética de Philippe Garrel*, en La Fuga

<http://www.lafuga.cl/la-poetica-de-philippe-garrel/264>

ORR, John: *Otto Preminger and the end of classical cinema* en Senses of cinema

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/06/40/otto-preminger.html>

TUBERT, S., *La construcción de la identidad sexual en la adolescencia*

http://www.migualdad.es/mujer/publicaciones/docs/Imaginario_cultural.pdf

7.5. Recursos videográficos

- *A Video Scrapbook*, de Michael Pieper. Montaje con imágenes procedentes del archivo del Museo Histórico de Marshalltown County (Iowa): <https://www.youtube.com/watch?v=TzeHzMVagyo>

- Cinépanorama, julio 1960. Entrevista a Jean Seberg:

<https://www.youtube.com/watch?v=ssyyBP0LB7I>

- Institut national de l'audiovisuel, 1962. Entrevista a Jean Seberg:

<http://www.ina.fr/video/VDD10007797/jean-seberg-video.html>

- Institut national de l'audiovisuel, verano de 1957. Entrevista a Otto Preminger durante el rodaje de *Buenos días, tristeza*:
<http://www.ina.fr/video/I12103896/otto-preminger-a-propos-de-bonjour-tristesse-video.html>

- The Mike Wallace Interview, 1 de abril de 1958. Entrevista de Mike Wallace a Jean Seberg:
http://www.hrc.utexas.edu/multimedia/video/2008/wallace/seberg_jean.html

7.6. Filmografía

2 o 3 cosas que sé de ella (2 ou 3 choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard, 1967)

Aeropuerto (Airport, George Seaton, 1970)

A escape libre (Echappement libre, Jean Becker, 1964)

Al final de la escapada (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960)

Banda aparte (Bande à parte, Jean-Luc Godard, 1964)

Buenos días tristeza (Bonjour tristesse, Otto Preminger, 1958)

Cara de ángel (Angel Face, Otto Preminger, 1952)

Charlotte et Veronique ou Tout les garçons s'appellent Patrick – cortometraje - (Jean-Luc Godard, 1959)

Charlotte et son Jules – cortometraje – (Jean-Luc Godard, 1959)

El desprecio (Le mépris, Jean-Luc Godard, 1963)

El hombre del brazo de oro (*The Man With The Golden Arm*, Otto Preminger, 1955)

Escrito sobre el viento (*Written On The Wind*, Douglas Sirk, 1956)

Esplendor en la hierba (*Splendor In The Grass*, Elia Kazan, 1961)

Eternelle Seberg (Anne Andreu, 2013)

From the Journals of Jean Seberg (Mark Rappaport, 1995)

Imitación a la vida (*Imitation Of Life*, Douglas Sirk, 1959)

In The French Style (Robert Parrish, 1963)

Jules et Jim (François Truffaut, 1962)

Kill! (Romain Gary, 1971)

L'amant de cinq jours (Philippe de Broca, 1961)

La frontière de l'aube (Philippe Garrel, 2008)

La leyenda de la ciudad sin nombre (*Paint Your Wagon*, Joshua Logan, 1969)

La naissance de l'amour (Philippe Garrel, 1993)

La ruta de Corinto (*La route de Corinthe*, Claude Chabrol, 1967)

Laura (Otto Preminger, 1944)

Le vent de la nuit (Philippe Garrel, 1999)

Les amants réguliers (Philippe Garrel, 2005)

Les grandes personnes (Jean Valère, 1961)

Les hautes solitudes (Philippe Garrel, 1974)

Lilith (Robert Rossen, 1964)

Los amantes de la noche (*They Live by Night*, Nicholas Ray, 1948)

Malas Tierras (*Badlands*, Terrence Malick, 1973)

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965)

Rebelde sin causa (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955)

Santa Juana (*Saint Joan*, Otto Preminger, 1957)

Un golpe de gracia (*The Mouse That Roared*, Jack Arnold, 1959)

Un verano con Mónica, (*Sommaren med Monika*, Ingmar Bergman, 1953)

Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Vivir su vida (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962)

Y Dios creó a la mujer (*Et Dieu créa la femme*, Roger Vadim, 1956)

8. ANEXO DE IMÁGENES







FINISHING touches are put on Jean's armor. The only feminine principal in "St. Joan," she worked during 36 of the 41 days of shooting. END

JEAN SEBERG *continued*

After only a season's experience in summer stock, teenage Jean will star as the Maid of Orleans



SHORN to portray the warrior Joan, Jean wears a wig over her half-inch crew cut in early scenes as the peasant girl from Domremy.



KNEELING in the cathedral for the climactic coronation scene or meditating off-camera, Jean's face reflects the gravity of her role.



The creator and his creation. Producer Otto Preminger found her, and molded her into a new Jean Seberg who scarcely knows. A fearsome responsibility, this role. . . .

Maybe it would be fun, Jean thinks, to fall in love with someone like Francois Moreuil, her young French lawyer friend; but love will have to wait . . . for success and for growing up.



Jean's admiration for Françoise Sagan verges on envy of the young writer's sophistication and indifference. "Be yourself" everyone says, but that's easier said than done.



It feels a little frightening to pick up a magazine and find that someone has gotten inside your soul, and it's going to be read by strangers and, even worse, by people you love.



Otto Preminger directing Jean in 'Saint Joan' (1956)



Cette jeune Américaine sera la « Jeanne » de Preminger

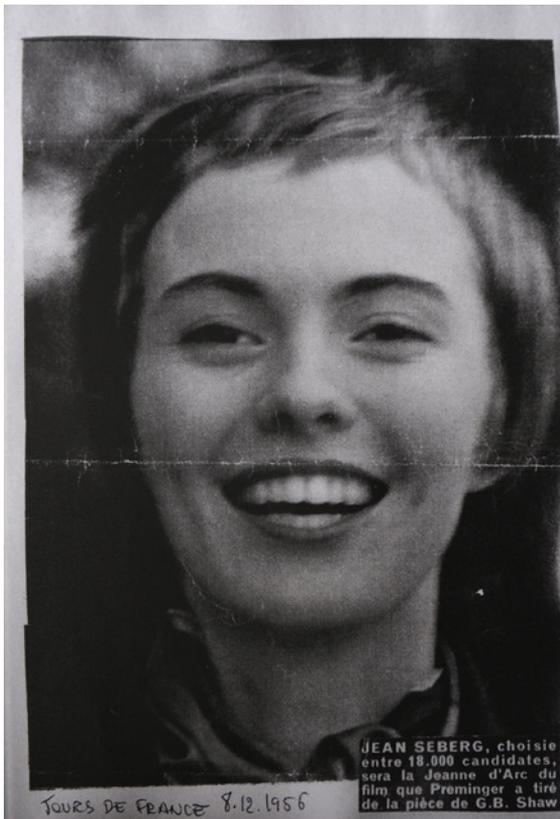
Figure 22 10. 52



De notre bureau de New York, 21 octobre. — Une jeune inconnue, nommée Jean Seberg, fille d'un pharmacien de Marshfield (Mass.) (12.000 habitants) et fraîchement débarquée à New York, sera la « Jeanne » de Bernard Shaw sur les écrans du monde. Et à en juger d'après ses premiers essais que M. Otto Preminger a présentés au public devant la presse, ce sera l'une des vedettes dont on parlera le plus demain.

Jean Seberg (notre photographie ci-contre) aura 18 ans le 12 novembre prochain. Elle est née pour une Américaine — un mère solitaire — avec des cheveux châtains, des yeux gris-verts, un visage ardent et agréable qui laisse place pour des sourires éclair annonçant un rapport sans de l'émotion. Bref, cet oiseau rare — une Ingrid Bergman qui serait aussi Audrey Hepburn.

Juste en juin dernier ses seules apparitions sur scène eurent lieu dans le rôle des filles de l'école secondaire de Marshfield, dans deux rôles jolissimes, petits rôles dans des « pièces d'été » de New Jersey et du Massachusetts, le 15 septembre, audition par M. Preminger, avec 150 autres candidates, à Chicago ; le 21 octobre, à New York, signature de son contrat.

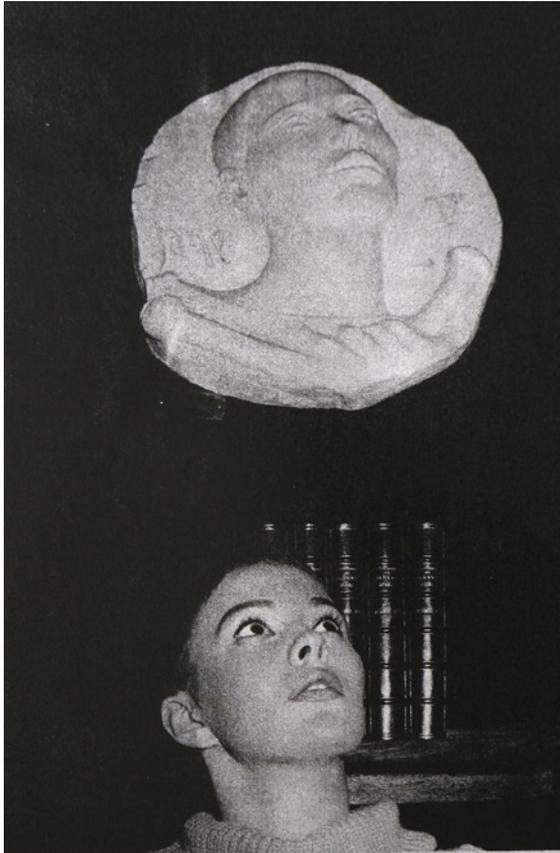


JEAN SEBERG, choisie entre 18.000 candidates, sera la Jeanne d'Arc du film que Preminger a tiré de la pièce de G.B. Shaw

TOURS DE FRANCE 8.12.1956



L'INTERIEUR DE LA TOUR OU JEANNE FUT SOUMISE A LA QUESTION
ain match 19^e juv. n. 1957



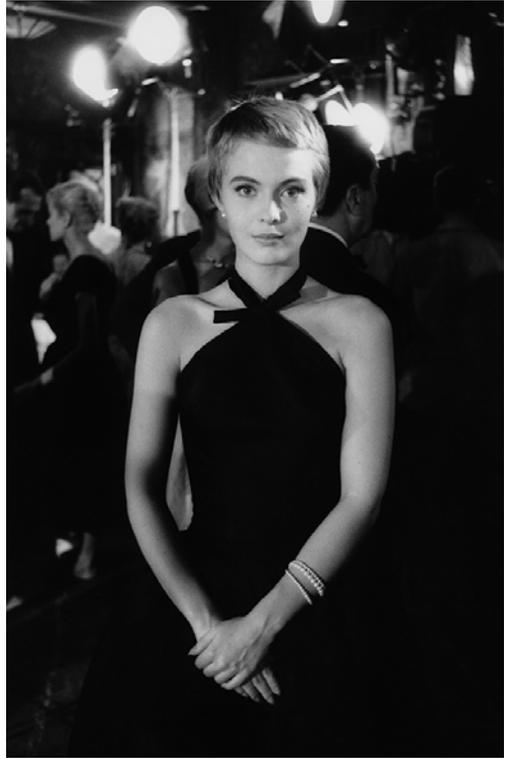
U MUSEE DE LA VILLE, DEVANT UN PLATRE DE LA PREMIERE JEANNE D'ARC DE L'ECRAN, FALCONETT



Fig. 22



JEAN SEBERG arrive à l'Opéra au bras d'Otto Preminger, metteur en scène du film



(Presse) 14.3.57

Jean Seberg : Chapeau fou - Robe sage

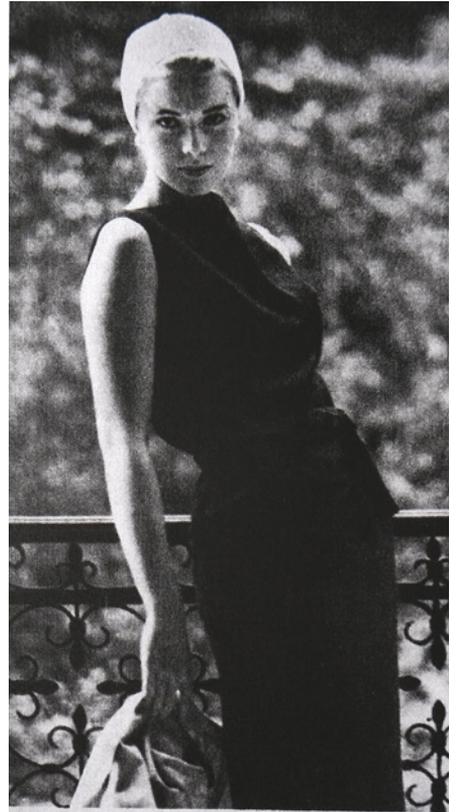


Jean Seberg, la « Sainte Jeanne » d'Otto Preminger, a passé l'après-midi d'hier chez Hubert de Givenchy. Cette délicate petite sauvageonne de l'Iowa n'est pas du tout coquette mais il lui fallait bien choisir une robe du soir pour le gala du 12 avril à l'Opéra. On y présentera son film. Ce choix fut difficile à faire car Jean s'intéressait à tout autre chose qu'au défilé des mannequins. Avec des rires et des grimaces d'enfant elle passa un long moment devant une glace à poser d'étranges petits chapeaux sur son crâne de garçonnet. Des bleus, des blancs, des rouges, des ronds, des pointus, tous y passèrent. Pour la robe, on a décidé que Jean avait un type si particulier qu'il fallait créer un modèle spécialement pour elle. Dans deux jours le couturier lui proposera plusieurs croquis rien que pour elle.





Après avoir choisi une grande robe du soir couleur de turquoise pour la première mondiale de *Sainte Jeanne* à l'Opéra de Paris, Jean Seberg a eu le coup de foudre pour cette robe du soir courte, en organza rouge : buste moulé, petites bretelles. Jupe gonflée et large. Une ceinture indique la taille haute. Le rouge et le turquoise sont les seuls couleurs vives que Jean Seberg s'autorise à porter.



Cette très jeune fille (elle a eu dix-huit ans le 13 novembre 1956 et s'envolait le 14 pour Londres, où elle allait se mesurer avec un rôle écrasant) a une prédilection pour le noir. Elle a commandé pour la première fois...



JEAN SEBERG S'INITIE AUX RITES YOGIS...

...parce que Preminger veut rester fidèle à Françoise Sagan

OTTO PREMINGER est resté fidèle à Françoise Sagan. Cécile, l'héroïne de « Bonjour tristesse », s'adonnait aux exercices du yoga. Et Otto a exigé que Jean Seberg, interprète du personnage de Cécile dans son film, se soumette à un rigoureux entraînement afin de pouvoir prendre devant la caméra des poses de yogi correctes et authentiques. Jean s'est longuement entraînée pendant les prises de vues sur la Côte d'Azur. Maintenant elle est à Londres où Preminger achève le film en studio. Dès le dernier tour de manivelle elle viendra à Paris, pour y prendre des vacances... quinze jours environ. Puis elle retournera chez elle, aux U.S.A.

Chronique "17.10.57



LA GLACE SUR LA TÊTE, DU THÉ ET DE LA CONFITURE À PORTÉE DES LÈVRES : JEAN PREND LA COURSE DE DÉCISION D'APPRENDRE SON MÉTIER DE COMÉDIENNE, MAINTENANT QU'ELLE SAIT ÊTRE UNE STAR



Chronique "29.8.57

TOUTES les prises de vues en décor naturels. Avant d'émigrer sur la Côte d'Azur, Bonjour Tristesse a promené ses acteurs, ses figurants, son groupe électrogène, le sourire clair de Jean Seberg, qui est la voilette du film, ses projecteurs, le crâne luisant comme un œil d'Otto Preminger et ses techniciens dans tout Paris.

Les scènes tournées chez Maxim's restaurant légendaires : parce qu'un dimanche on y a tourné vingt-trois heures à la file, sans prendre plus d'une heure de pause. Ce qui a permis aux figurants de toucher 23 000 francs de cachets, en raison des heures supplémentaires, de nuit, un dimanche ! Cachets jamais encore perçus par les « sortiers de la gloire ». Essai : parce que sur le coup de 3 heures du matin le chef-opérateur s'est aperçu que les figurants mâles partenaires de Jean Seberg ne « raccolaient plus ». Leur barbe avait poussé. « Qu'en apporte immédiatement dix rasoirs électriques à ordonnance. Preminger. Vous rendez-vous compte ? Dix rasoirs électriques à Paris, un dimanche d'août, à 3 heures du matin. Les assistants réveillèrent une cinquantaine d'amis... dont dix revendirent à bon prix des rasoirs déjà anciens.

Pour faire tourner David Niven trente secondes, Otto Preminger l'a fait recevoir de Deauville par avion particulier, coût total : 3 millions. Une voiture américaine valant 3 millions sera précipitée du haut d'un rocher. Mais tout cela n'est rien si on le compare au prix de l'achat du scénario. Car les maîtres-crits de Françoise Sagan









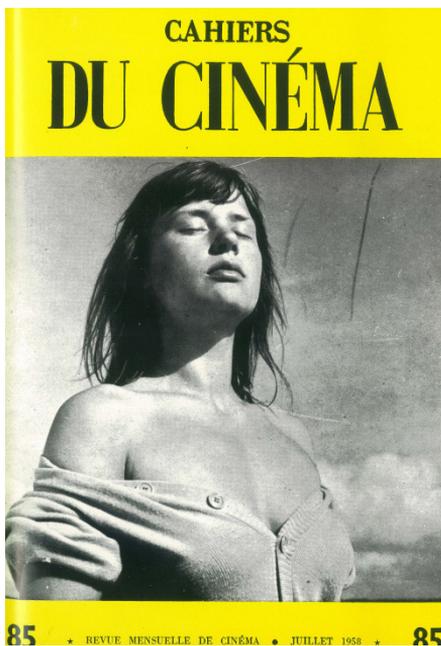
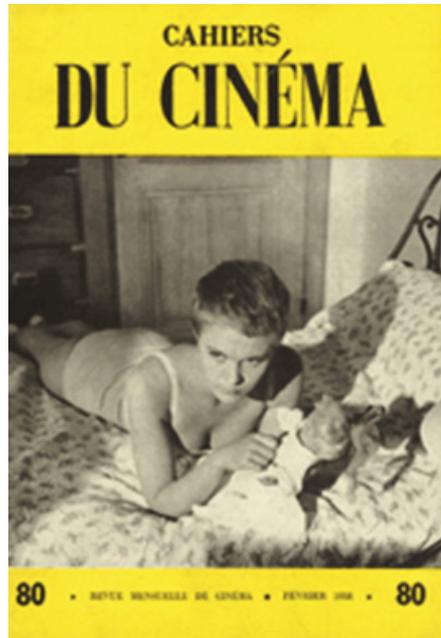








Figs. 51-54



Tres portadas femeninas de Cahiers du cinéma: febrero de 1958 (Jean Seberg en *Buenos días, tristeza* - fig. 55-), julio de 1958 (Harriet Andersson en *Un verano con Monika*) y enero de 1960 (Jean Seberg en *Al final de la escapada*)































Figs. 92-94



Figs. 95-97



Figs. 98-100

