

GUÍA PARA VER
Y ANALIZAR



JEAN-LUC GODARD
(1959)

Francisco Javier Gómez Tarín

Directores de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

José Javier Marzal Felici. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I de Castelló.

Salvador Rubio Marco. Profesor de Estética y Teoría de las Artes. Universidad de Murcia.

Consejo Asesor de la Colección «Guías para Ver y Analizar Cine»:

Rafael Cherta Puig. Profesor de Lengua y Literatura y Comunicación Audiovisual. IES "Botànic Cavanilles" de La Vall d'Uxó.

Juan Miguel Company Ramón. Profesor de Teoría e Historia del Cine. Universitat de València.

Francisco Javier Gómez Tarín. Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universitat Jaume I de Castelló.

José María Monzó García. Crítico y Ensayista de Cine.

Concha Roncal Sánchez. Editora de Nau Llibres.

Agustín Rubio Alcover. Crítico y Ensayista de Cine.

David Serna Mené. Crítico y Ensayista de Cine.

Santiago Vila Mustieles. Arquitecto, Crítico y Ensayista de Cine.

© Francisco Javier Gómez Tarín

© *Derechos de edición:*

Nau Llibres
Periodista Badía 10.
Tel. 96 360 33 36
Fax. 96 332 55 82
46010 Valencia
E-mail: nau@naullibres.com
web: www.naullibres.com

Ediciones Octaedro S.L.
Bailén 5, 5ª.
Tel. 93 246 40 02
Fax 93 231 18 68
08010 Barcelona
E-mail: octaedro@octaedro.com
web: www.octaedro.com

Imprime:

Guada

Fotografías:

Francisco Javier Gómez Tarín.

Diseño de portada e interiores:

Artes Digitales Nau Llibres

ISBN: 84-7642-720-4 (Nau Llibres)

ISBN: 84-8063-776-5 (Ed. Octaedro)

Impreso en España. *Printed in Spain*

Depósito Legal: V-xxxx-2005

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático.



A Catherine



ÍNDICE

1. Ficha Técnica y Artística	9
2. Introducción.....	10
2.1. <i>Al final de la escapada</i> y su momento histórico	11
2.1.1. Contexto socio-político	11
2.1.2. Cahiers du Cinéma y los “jóvenes turcos” ..	12
2.1.3. Nouvelle Vague	18
2.2. <i>Al final de la escapada</i> , Jean-Luc Godard y el cine	23
2.2.1. Godard antes de <i>À bout de souffle</i>	24
2.2.2. La producción de <i>À bout de souffle</i>	26
3. Sinopsis.....	29
4. Estructura	32
4.1. Estructura del relato	32
4.2. Linealidad, clasicismo y ruptura	32
5. Análisis textual	38
5.1. Presentación: día 1º, viernes	38
5.1.1. Puerto de Marsella.....	40
5.1.2. Nacional 7	41
5.2. Desarrollo: días 2º y 3º, sábado y domingo	51
5.2.1. Llegada a París.....	51
5.2.2. En la casa de una amiga.....	52
5.2.3. Encuentro con Patricia y Tolmatchoff.....	54
5.2.4. Patricia tiene una cita. Anochece.....	60
5.2.5. Amanece. La habitación de Patricia.....	65
5.2.6. Michel identificado	74
5.2.7. Rueda de prensa de Parvulesco.....	76
5.2.8. Intentando vender un coche robado	78
5.2.9. Patricia interrogada	80
5.2.10. Encuentro con Berruti.....	84
5.2.11. Estudio fotográfico. Noche.....	87
5.3. Desenlace: día 4º, lunes.....	88
5.3.1. Patricia denuncia a Michel	88
5.3.2. Muerte de Michel.....	91
6. Recursos expresivos y narrativos.....	92
6.1. Factura técnica y puesta en escena.....	92
6.2. Revolución formal.....	96





6.3. Intertextualidad	101
6.3.1. Referencias cinematográficas y juegos privados	101
6.3.2. Referencias literarias	105
6.4. Música y personajes	109
7. Interpretaciones y secuelas	112
7.1. Recepción crítica de la película	112
7.2. El remake americano	115
8. El guión antes del rodaje	117
9. Equipo técnico y artístico	125
9.1. Jean-Luc Godard, director	125
9.2. Raoul Coutard, director de fotografía	130
9.3. Georges de Beauregard, director de producción ..	131
9.4. Martial Solal, compositor	132
9.5. Jean-Paul Belmondo, actor	133
9.6. Jean Seberg, actriz	134
10. Bibliografía seleccionada	134





1. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original *À bout de souffle*
 Año de producción 1959
 Nacionalidad Francia
 Dirección Jean-Luc Godard
 Ayudante de dirección Pierre Rissient
 Producción Les Films Georges de Beauregard
 Director de producción Georges de Beauregard
 Guión Jean-Luc Godard, sobre un
 argumento original de François Truffaut
 Script Suzanne Faye
 Director de fotografía Raoul Coutard
 Foquista Claude Beausoleil
 Foto-fija Raymond Cauchetier
 Sonido Jacques Maumont
 Maquillaje Phuong Maittret
 Montaje Cécile Decugis
 Ayudante de montaje Lila Herman
 Música Martial Solal
 Administración Gaston Dona
 Consejero técnico y artístico Claude Chabrol
 Distribución SNC, Impéria
 Estreno 16 de Marzo de 1960,
 cines Balzac, Helder, Scala y Vivienne
 Duración 87 minutos
 Premios Premio Jean Vigo, Oso de
 plata en el festival de Berlín, Premio de la
 crítica alemana a la mejor fotografía, 1960

Intérpretes

Michel Poiccard/Laszlo Kovacs Jean-Paul Belmondo
 Patricia Franchini Jean Seberg
 Periodista franco-americano Van Doude
 Inspector Vital Daniel Boulanger
 Antonio Berruti Henry-Jacques Huet
 Parvulesco Jean-Pierre Melville
 Louis Tolmatchoff Richard Balducci
 Carl Zumbart Roger Hanin
 Claudius Mansard Claude Mansard





Liliane.....Liliane David
 Ayudante de Vital..... Michel Fabre
 Otros personajes.....Philippe de Broca,
 Jean Domarchi, Jacques Rivette, André S. Labarthe,
 Louigny, François Moreuil, René Bernard,
 Michel Mourlet, Guido Orlando, Jacques Serguine,
 Jacques Siclier, Jean Herman, Jean-Luc Godard

2. INTRODUCCIÓN

Algunas películas son hitos en la historia del cine porque acontece en torno a ellas una serie de eventos difícilmente catalogables que escapan con frecuencia a la racionalidad del investigador. Que los dos films más celebrados de David Wark Griffith, *El nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), encajasen en tal categoría, podía preverse por la fuerte expectación con que fueron recibidos a consecuencia del dispositivo mediático que auguraba grandiosidad y espectacularidad. No sucede otro tanto con las dos grandes rupturas del clasicismo, *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) y *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), que tuvieron que esperar para que se verificase la construcción del mito. Veinte años más tarde, en el Festival de Cannes de 1959, coinciden dos películas emblemáticas, *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais) y *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, François Truffaut), que consolidan una etiqueta gestada en los últimos años de la década –*Nouvelle Vague*– y se suman por su coincidencia en el tiempo a obras tan esenciales como la que vamos a comentar, *Zazie en el metro* (*Zazie dans le métro*, Louis Malle) o *Pickpocket* (Robert Bresson). Sin embargo, con el devenir de los años, *Al final de la escapada* resulta ser el gran punto de inflexión, el buque insignia arraigado en la memoria colectiva.

Surge así una duda generadora de múltiples respuestas, porque el film de Godard no es el que supone una mayor ruptura con los códigos normativos del modelo clásico (en esto le supera *Zazie en el metro*), tampoco es el primero en aparecer como aplicación práctica de las ideas que movían a los “jóvenes turcos” de *Cahiers du Cinéma* (Chabrol se había adelantado con *El bello Sergio* –*Le beau Serge*– y *Los primos* –*Les cousins*–) ni el que promueve una mayor revisión de los argumentos en boga (el film de Louis Malle,





Ascensor para el cadalso –*Ascenseur pour l'échafaud*–, data de un año antes). Lo que sí es cierto es que estas tres cuestiones coinciden en *Al final de la escapada* y que Godard ha demostrado, a lo largo de su dilatada trayectoria, fidelidad a los aspectos más rompedores que encumbraron en su día a la *Nouvelle Vague*. De hecho, mirando hacia atrás sin ira y sumando al entorno de la *Nouvelle Vague* los llamados cineastas de la *Rive Gauche*, sólo Godard, Rivette, Resnais –seguidos de lejos por Varda– y los documentalistas Rouch y Marker, han sido totalmente consecuentes con los planteamientos renovadores que podíamos rastrear desde sus primeras obras, lo que no implica incoherencias en los demás sino tan solo un mayor reflujo al clasicismo cinematográfico.

En las páginas que siguen, llevaremos a cabo una doble operación: por un lado, acercarnos a las características del cine de Jean-Luc Godard, en la medida en que las podemos observar implícitas en su primer largometraje; de otra parte, analizar *Al final de la escapada* con especial atención hacia los aspectos formales que la hicieron *diferente*, y conectarla con su momento histórico para arrojar luz sobre la emergencia de un cine que ha marcado la cultura audiovisual occidental durante generaciones.

2.1. AL FINAL DE LA ESCAPADA Y SU MOMENTO HISTÓRICO

Cualquier trabajo sobre un film debe atender a los aspectos contextuales, tanto más cuanto se dan circunstancias excepcionales que afectan de lleno a su producción. Este es el caso de la obra a que nos enfrentamos y la significativa fecha de 1959, un año en que confluyen novedades importantes en el terreno cinematográfico y que se identifica con el comienzo de la *Nouvelle Vague*, pero también un momento histórico de *relevo generacional* y de desencanto en un país herido por la guerra en Argelia.

2.1.1. Contexto socio-político

La división de la sociedad francesa a finales de los cincuenta reabre las heridas no cicatrizadas de una posguerra en la que el conjunto del país convive amordazado por el silencio sobre el colaboracionismo, pese a algunos castigos ejemplares. El fin de la segunda guerra mundial y el posterior regreso a la democracia, con un gobierno de coalición al frente del cual se instala el general De Gaulle, pone de manifiesto la fuerza de las izquierdas, especialmente del PCF, y la necesidad de finiquitar la III República. La dimisión de De Gaulle, que reorganiza la derecha en torno al RPF (Reagru-





pamiento del Pueblo Francés), abre el camino para que en 1946 se proclame la IV República, también con mayoría de izquierdas. Sin embargo, los acontecimientos internos y la generalización de la guerra fría desembocan en la constitución de una coalición que se autodenomina “Tercera Fuerza” y consigue evacuar del poder a los componentes comunistas para desarrollar una política de carácter centrista. Aunque el RPF queda fuera de este gobierno, la fuerza de las derechas va paulatinamente en aumento y la inestabilidad de la IV República se convierte en un problema endémico. Ni siquiera el breve y eficaz periodo de gestión de Pierre Mendès France al frente del gobierno logra salvar la coyuntura, lastrada por la descolonización en Indochina a la que sigue la reivindicación independentista argelina y una guerra repleta de episodios vergonzosos por la práctica de torturas y de una brutal represión.

De Gaulle regresa, pues, como “salvador” (el 2 de Junio, todavía dentro de la IV República, obtiene plenos poderes de la Asamblea Nacional) y se proclama la V República el 21 de Diciembre de 1958, tras el referéndum de septiembre. El objetivo prioritario es acabar con la guerra de Argelia y concluir los procesos de descolonización en África, pero, pese a la voluntad negociadora del general, la aparición del grupo armado OAS y la rebeldía manifiesta de algunos militares generan un cúmulo de inquietudes y enfrentamientos que afectan fuertemente a la sociedad civil (se pronuncian los medios de comunicación, a veces con posturas muy enfrentadas, y hay manifestos de los intelectuales apelando a la insumisión).

Sin embargo, la reconstrucción de Europa es un hecho y la normalización de la vida cotidiana de los franceses, con el despegue de la economía y la llegada imparable de la sociedad de consumo, sufre radicales modificaciones: nuevas generaciones, nuevas formas de vida y nuevos lenguajes. En tanto se crea el Consejo de Europa (1949) y la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA, en 1951, precedente del Mercado Común), aparecen publicaciones como *Le Monde*, *Elle*, *Paris-Match*, *L'Observateur* o *L'Express*, triunfan los *chansonniers* de la *Rive Gauche*, aparece el *nouveau roman*, pero, sobre todo, se produce una penetración impresionante de la cultura americana (a destacar el *jazz* y las novelas detectivescas).

2.1.2. Cahiers du Cinéma y los “jóvenes turcos”

La invasión cultural procedente de Estados Unidos tiene un exponente paradigmático en el terreno cinematográfico. Con el fin de la guerra, las películas americanas que no se habían podido ver durante la ocupación, invaden las carteleras parisinas. Obras





de Charles Chaplin, Preston Sturges, John Ford, William Wyler, Lewis Milestone, John Huston, Frank Capra, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang, Billy Wilder y de tantos otros, tan esenciales como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), *Casablanca* (1943), *Laura* (1944) o *Perdición* (*Double Indemnity*, 1945) se convierten en hallazgos para los jóvenes cinéfilos que, a través de la colección de *Série Noire* lanzada por Gallimard, han ido conociendo figuras de este tipo de literatura tan representativas como Raymond Chandler o Dashiell Hammett.

La existencia de un importante grupo de aficionados al cine es consecuencia directa de una serie de eventos fundacionales, entre otros:

1. La creación de la Cinemateca en 1936 por Henri Langlois y Georges Franju
2. Las proyecciones estables a partir de 1944, organizadas por Langlois
3. La creación del IDHEC (Escuela de Cinematografía) en 1944
4. La creación en 1946 de la Federación Francesa de Cine-Clubs, entre los que brillarían con luz propia, por su coherencia, el del *Quartier Latin* y *Objetif 49* (ambos fundados en 1948)
5. La aparición de diversas publicaciones especializadas, entre las que cabe destacar *La revue du cinéma* (de 1946 a 1949) donde ya colaboran Jacques Doniol-Valcroze, Alexandre Astruc, André Bazin, Maurice Schérer (Éric Rohmer) e incluso Henri Langlois.
6. La organización por *Objetif 49* del *Festival du Film Noir Américain* y del *Festival Indépendent du Film Maudit*, ambos en 1949, alternativas a la cita oficial e institucional del Festival de Cannes, que había comenzado en 1946.
7. La aparición de *Cahiers du Cinéma*, en 1951.
8. La aparición de *Positif*, en 1952.

No es de extrañar, con esta efervescencia de cultura cinematográfica, que prosperase la cinefilia (“una forma compulsiva del consumo cinematográfico”, en palabras de José Enrique Monterde¹), pero este “uso” del cine revierte no sólo en la pasión por

1 José Enrique Monterde: “De un tiempo y un lugar. Retrato de una generación”. En Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (Eds.): *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002, p. 118.



el medio sino en una labor creativa que se afianza mediante la elaboración de críticas y posteriormente la realización de cortos y largometrajes.

Como los *jóvenes turcos* de *Cahiers du Cinéma* se conoce a una serie de críticos que confluyen en las páginas de esta revista bajo la égida de André Bazin y que no son otros que François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroze y Claude Chabrol, quienes más tarde llevarían a la práctica sus ideas sobre un cine renovador del que estaba necesitada la industria gala.

Sería una ingenuidad pretender que sus planteamientos fueran compartidos por la línea editorial de la revista o por una mayoría de los comentaristas; por el contrario, se trata de una actitud crítica que comienza por defender a ultranza una serie de realizadores americanos considerados hasta el momento como artesanos, mientras lanza auténticas cargas de profundidad contra el cine francés de “calidad” (*cinéma de qualité*). A partir de 1953, estos críticos utilizan los comentarios sobre los diversos films que juzgan en la revista para exponer sus criterios (a contracorriente en ese momento) y reivindicar una nueva forma de mirar, no sin contradicciones, que se denomina “la política de los autores” (*la politique des auteurs*).

Así, Rivette eleva la autoría de Howard Hawks a la genialidad y justifica plenamente la evidencia, en su cine, de ese grado cero de escritura que podemos confundir con la transparencia enunciativa, al afirmar que

en este arte se impone una honestidad fundamental de la que es prueba el empleo del tiempo y del espacio; ningún flash-back, ninguna elipsis, la continuidad es su norma; ningún personaje se desplaza sin que le sigamos, ninguna sorpresa que el héroe no comparta con nosotros²

y que

el tiempo de estas películas es el tiempo de la inteligencia, pero de una inteligencia artesanal, directamente aplicada al mundo sensible³.

Una operación similar es desarrollada sobre Hitchcock, Ford, Lang, etc., al tiempo que se mantienen en el altar realizadores de otras procedencias, como Buñuel, Mizoguchi, Dreyer, Antonioni, Rossellini

2 Jacques Rivette: “Génie de Howard Hawks”. París: *Cahiers du cinéma*, núm. 23, mayo, 1953. Reproducido en VV.AA.: *I. Petite anthologie des Cahiers du cinéma. Le goût de l'Amérique*. París: Cahiers du cinéma, 2001, p. 23. La traducción es nuestra y así en adelante, si no hay indicación expresa de lo contrario.

3 Rivette, op. cit., p. 25





o Bergman, y se salvan muy pocos de los cineastas franceses: Bresson, Renoir, Becker, Gance, Ophuls, Cocteau, Tati y Leenhardt.

La etiqueta de “modernidad” se deduce de un texto de Éric Rohmer que comienza con una cita de Rimbaud, “hay que ser absolutamente moderno”, y que apunta explícitamente, a través de la admiración que profesa por Renoir, Rossellini y Hitchcock, a un cambio radical de la forma de enjuiciar las obras cinematográficas:

Deseo que el crítico de películas se libre por fin de ideas impuestas por sus antepasados, que comience a considerar con los ojos un espíritu nuevo de las obras que, a mi entender, contarán mucho más en la historia de nuestro tiempo que las pálidas supervivientes de un arte que ha dejado de serlo⁴.

Para reforzar sus argumentos, los *jóvenes turcos* reproducen largas entrevistas en las páginas de *Cahiers*, entre las que destacan las realizadas a Renoir, Rossellini, Lang, Hawks, Hitchcock, Buñuel, Welles, Dreyer, Bresson y Antonioni. Pese a tratarse de una postura polémica, su iniciativa resulta fructífera con el paso del tiempo, ya que permite la reivindicación de nombres mantenidos por la industria en un segundo plano (pensemos en la apuesta por Samuel Fuller, por ejemplo, o en los títulos de serie B, tan denostados con anterioridad), pero no deja de tener serias contradicciones porque aplica sistemáticamente la “genialidad del autor” a toda su obra mientras niega tal posibilidad a títulos primerizos. André Bazin, con muy buen criterio, señala que

la política de los autores me parece que encubre y defiende una verdad crítica esencial que el cine necesita más que el resto de artes, precisamente en la medida en que el verdadero acto de creación artística se encuentra en él más incierto y amenazado que fuera de él. Pero su práctica exclusiva llevaría a otro peligro: la negación de la obra en provecho de la exaltación de su autor. Hemos intentado mostrar por qué mediocres autores podrían, por accidente, realizar films admirables y cómo, por el contrario, el genio mismo estaría amenazado de una esterilidad no menos accidental. La política de los autores ignoraría a los primeros y negaría lo segundo. Útil y fecunda, me parece pues, independientemente de su valor polémico, pero debe ser completada por otras aproximaciones al hecho cinematográfico que restituyan al film su valor de *obra*⁵.

4 Éric Rohmer: “De trois films et d’une certaine école”. París: *Cahiers du cinéma*, núm. 26, agosto-septiembre, 1953. Reproducido en VV.AA.: *IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma. La politique des auteurs*. París: Cahiers du cinéma, 2001, p. 25.

5 André Bazin: “De la politique des auteurs”. París: *Cahiers du cinéma*, núm. 70, abril, 1957. Reproducido en VV.AA.: *IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma. La politique des auteurs*. París: Cahiers du cinéma, 2001, p. 116.



Por otro lado, desde las páginas de *Cahiers* se lanza también un nuevo concepto, el de “puesta en escena” (*mise en scène*). Se trata de un término ambiguo que los propios críticos eluden definir con nitidez, haciendo las más de las veces auténticos malabarismos retóricos para dejar a un lado la necesaria concreción. Lo cierto es que su utilización no pasa de ser una especie de comodín o contenedor que permite contemplar en las críticas aspectos aparentemente tangenciales –al menos por lo poco habitual que resulta prestarles atención en aquellas fechas–, tales como las relaciones entre la imagen y el sonido, la planificación, las relaciones espaciales, etc. El texto de Jean-Luc Godard sobre *Falso culpable* (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1957), aparecido en el número 72 de la revista, resulta paradigmático.

Santos Zunzunegui⁶ cita las dos definiciones más concretas que se hicieran de *mise en scène*. La de Bazin, por un lado, que la considera “la materia misma del film, una organización de los seres y las cosas que tiene sentido en sí misma, quiero decir tanto moral como estético”, y la de Truffaut, para quien

sólo los iniciados sabían que el término *puesta en escena* designa más bien el conjunto de decisiones tomadas por el realizador: la posición de la cámara, el ángulo elegido, la duración de un plano, el gesto de un actor, y aquellos sabían que *puesta en escena* era a la vez la historia que se cuenta y la manera de contarla.

Sin embargo es Jean-Louis Comolli quien, cerca de veinte años después, da una visión más ajustada del concepto y lo coloca en su justo lugar al decir que

Puesta en escena quiere decir dos cosas: una, evidente, *la operación* que consiste en poner en escena; la otra, misteriosa, *el resultado* de esta operación. En consecuencia, cuando el crítico habla de la “puesta en escena” de un film, la juzga y descubre tal o cual belleza, alimenta una confusión –que quizás sólo es de vocabulario– entre lo que ve sobre la pantalla, es decir un resultado, y aquello a lo que ese resultado remite, es decir un conjunto de medios, una serie de actos. Pero, precisamente, estos actos, estos medios, no tienen valor intrínseco: no valen más que lo que vale el resultado, el film. Este valoriza aquellos, y no al contrario. Es decir que la puesta en escena tiene por objeto abolirse en su ejecución misma. El film, en tanto que resultado de una puesta en escena, la sustituye plenamente, reemplaza la realidad operativa

6 Santos Zunzunegui: “El gusto y la elección. La “política de los autores” y la noción de “puesta en escena” en los *Cahiers du cinéma* entre 1952 y 1965”. En Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (Edits.): *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002, p. 64.





por una realidad artística. Solo él —gracias a ella— accede a la existencia concreta del objeto estético. La puesta en escena, una vez terminado el film, no tiene más existencia que la abstracta y fantasmática. O solamente dogmática⁷.

El origen del uso cinematográfico del término habría que buscarlo en el artículo de Alexandre Astruc, “Notes sur la mise en scène”, publicado en *La Gazette du Cinéma*, núm. 1, de mayo de 1950, donde parte de la concepción teatral para apuntar hacia la especificidad de la cinematográfica en cuanto a la relación con su espectador. Previamente, en 1948, en el núm. 144 de *L’Écran Français*, su artículo “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra stylo” puede considerarse pionero y de gran influencia para todo el movimiento que se concretaría en la *Nouvelle Vague*.

Nos encontramos, pues, ante un grupo de personas que inscriben su labor teórica en un momento de cambio social. Decimos “labor teórica” porque en las críticas de André Bazin y de los “jóvenes turcos” aparecen, junto a los juicios de valor sobre las películas, propuestas novedosas de lectura y elaboraciones sobre las características formales de los films como procedimientos generadores de sentido; se desarrollan conceptos sobre el valor ontológico de la imagen (Bazin), la categoría del autor y sus marcas en la puesta en escena, pero, además, todas estas proposiciones se enmarcan en un debate continuo en el interior de *Cahiers* y con otras revistas del momento (fundamentalmente *Positif*). Ni que decir tiene que el enfrentamiento de los distintos discursos teóricos⁸ enriquece —incluso a pesar de sus protagonistas— el acervo cultural cinema-



7 Jean-André Fieschi, Jean-Louis Comolli, Michel Mardore, André Techné, Gérard Juegan y Claude Ollier: “Vingt ans après. Le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question”. París: *Cahiers du cinéma*, núm. 172, noviembre, 1965. Reproducido en VV.AA.: *IV. Petite anthologie des Cahiers du cinéma. La politique des auteurs*. París: Cahiers du cinéma, 2001, p. 137-138

8 La teorización más o menos lúcida de los comentaristas de *Cahiers* y otras revistas especializadas proseguiría en el tiempo hasta finales de la década de los setenta y daría lugar a importantes aportaciones. Sin embargo, el traslado a las aulas universitarias de los estudios cinematográficos, donde destaca la fuerte personalidad de Christian Metz, iría desviando el lugar de cruce dialéctico tras una fase de militancia política exacerbada y de descalificaciones mutuas sin demasiado fundamento. La mayor parte de estas publicaciones (dentro y fuera de Francia) dejaron de existir (*Cinéthique*) o acomodaron su nueva línea a los cambios sociales; en consecuencia, hoy en día, las páginas de *Cahiers* o *Positif* incluyen poco o nada de teoría, algo de análisis y mucho de glosa (brillante, eso sí, pero lejos de la capacidad crítica de otras épocas).



tográfico y sienta las bases del estudio del cine, un fenómeno que ya no puede entenderse como estrictamente industrial.

Ahora bien, los “jóvenes turcos” no se conforman con la plasmación en la revista de sus concepciones novedosas en el terreno de la crítica y atacan con fiera el estancamiento del cine francés. En un largo artículo que firma François Truffaut en enero de 1954⁹, el cineasta –por aquel entonces crítico de cine– no duda en señalar con nombres y apellidos a los realizadores que considera nefastos para el avance de la cinematografía francesa y a los que defiende; así, califica la tendencia del cine francés hacia el “realismo psicológico” como un mal endémico del que hacen gala los films de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret y Pagliero, pero coloca en el lugar de la “bestia negra” a los guionistas Jean Aurenche y Pierre Bost, dedicados a las adaptaciones con la idea de “inventar sin traicionar” según un supuesto concepto de “equivalencia de sentido”. Truffaut se sitúa del lado de la obra literaria y su vigencia como tal, defendiendo a Bresson y la adaptación de Bernanos que había hecho con *Le journal d'un curé de campagne* (1950) mientras acusa a Aurenche y Bost de no ser cineastas sino literatos (“no concibo otra adaptación válida que aquella escrita por un *hombre de cine*”). También nominalmente eleva a la categoría de autores a Renoir, Bresson, Cocteau, Becker, Gance, Ophüls, Tati y Leenhardt, hombres de cine que desarrollan sus propios guiones y diálogos habitualmente.

Puestas así las cosas, la tradición de calidad (*tradition de qualité*) del cine francés se comienza a enfrentar como una amenaza y se subrayan las virtudes de las películas que rompen con estas limitaciones; las críticas van confluyendo hacia una acumulación de elementos diferenciadores y marcan el paso hacia el futuro.

2.1.3. Nouvelle Vague

Cuando los “jóvenes turcos” de *Cahiers* realizan sus primeras películas, el término *Nouvelle Vague*, acuñado por Françoise Giroud en las páginas de *L'Express* en 1957 para referirse a la juventud de posguerra, es transferido como etiqueta grupal para los nuevos

9 François Truffaut: “Une certaine tendance du cinéma français”. París: *Cahiers du cinéma*, núm. 31, enero, 1954. Reproducido en VV.AA.: *II. Petite anthologie des Cahiers du cinéma. Vive le cinéma français!*. París: Cahiers du cinéma, 2001, p. 17-35. La tremenda repercusión de este artículo le confiere un carácter fundacional con respecto a todo el movimiento de la *Nouvelle Vague* cinematográfica.





cinéastas por Billard a través de *Cinéma 58*¹⁰ y se hace eco del movimiento literario conocido como *Nouveau Roman*, algunos de cuyos miembros están muy vinculados también al cine (Alain Robbe-Grillet o Marguerite Duras). A estas alturas, son pocos los que niegan la necesaria renovación del cine francés porque el discurso reiterado sobre sus males ha conseguido calar sobre todo en las nuevas generaciones; esta es una cuestión de importancia fundamental, toda vez que la *Nouvelle Vague* es una “revuelta juvenil” (no nos atrevemos a calificarla de revolución, aunque sí es evidente su componente generacional) que recoge las teorías sobre la autoría formuladas desde las páginas de *Cahiers* y apunta hacia la modernidad como ruptura de la tradición fílmica. Por ello, no es de extrañar que otros nombres de cineastas vinculados al grupo de la revista hayan pasado a engrosar con el tiempo el conjunto que se asimila al término cuando, en puridad, forman parte de sus relaciones (Jacques Demy, Jean-Pierre Mocky, Michel Deville, Jacques Rozier o Philippe De Brocca), se han especializado como documentalistas (Jean Rouch, Chris Marker o François Reichenbach), son directamente inclasificables (Alain Resnais, Georges Franju, Louis Malle, Agnès Varda o Marcel Hanoun) e incluso responden a etiquetas de otro tipo (algunos de ellos identificados como *Rive gauche*). Además, entre 1959 y 1962 aparece un gran número de nuevos directores.

“Modernidad” es, por tanto, el término clave y conviene que nos detengamos en él por unos instantes. El comienzo de la década de los sesenta marca un punto de inflexión que no tiene vuelta atrás, tanto por la proliferación de nuevas fórmulas estéticas como por el radical cambio tecnológico (reducción del tamaño y peso de los equipos, sonido sincrónico de fácil manejo, costes asumibles por pequeños grupos de producción en régimen cooperativo, etc.) al que no es ajeno la consolidación de la televisión y la publicidad. Todo ello genera nuevas “miradas” que afectan tanto a las formas como a los contenidos.

Para el modelo institucional¹¹, el clasicismo padece su gran choque ya en 1941 con la aparición de *Ciudadano Kane*,



10 Joan Riambau: “La sombra del general. El contexto histórico” en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (Edits.): *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002, p. 29.

11 Noël Burch habla de un Modo de Representación Institucional (M.R.I.) que se confunde con el cine clásico y que responde a las características del cine americano en su época de máximo esplendor.



pero su vigor le permite extender la etapa denominada de “cine clásico” hasta más allá de la guerra mundial (de alguna forma, converge con la era dorada de los estudios). De ahí que nos parezca poco operativo confundir “Modo de Representación institucional” (M.R.I.) con “cine clásico” porque, en tal caso, no podríamos hablar de un modelo representacional a partir de los años sesenta y nos situaríamos en un fuerte nivel de dispersión. En consecuencia, abandonando este criterio, entendemos por M.R.I. el modo hegemónico en cada momento, coincidente en su día con el “clásico” pero transformado con el paso del tiempo. Esta puntualización es importante porque ese vigor del que hablamos más arriba es el mismo que permite al modelo institucional asumir cambios, e incluso rupturas, integrando en su proyecto codificador elementos que, en principio, parecen radicalmente opuestos.

Obras aisladas en los años cuarenta y otras experimentales en la década de los sesenta desdibujan la imagen consolidada del M.R.I., pero sigue existiendo como modelo hegemónico aunque con una codificación fluctuante que permite intervenciones enunciativas más explícitas y suprime muchas marcas que antes garantizaban la transparencia y la continuidad. Como modelo representacional mantiene la capacidad discursiva para dotar al objeto fílmico de una dirección unívoca de sentido y sigue aferrándose a las relaciones de causa-efecto y a la clausura narrativa.

Al tiempo que se producen estos cambios (son transformaciones más que evoluciones) la idea de géneros cinematográficos es asumida por los espectadores y también por los críticos y estudiosos de la materia, por lo que, con una mistificación importante y grandes muestras de transversalidad, traspasa las fronteras de Hollywood para internacionalizarse. Ciertas condiciones estilísticas y las tramas argumentales parecen definir la adscripción de cada film, aunque en muchas ocasiones sea difícil una tipología certera.

La etiqueta de *Modernidad Cinematográfica*, ampliamente acuñada, nos resulta un tanto embarazosa puesto que es ambigua respecto a la habilitación de una serie de parámetros que pudieran compartir un conjunto de films que se desvían del modelo institucional y que, precisamente por esa quiebra modal, no pueden ser adscritos a sistemas concretos ni deben considerarse generadores de otro tipo de modelos (la ruptura con la norma no produce una nueva reglamentación sino la absoluta desregulación). Ahora bien, otros calificativos, como “cine contemporáneo” o “no





convencional”, resultan todavía más frágiles, por lo que hemos preferido mantener “modernidad” en el sentido de la *aparición de un gesto semántico inscrito en el significante de los films capaz de desvirtuar —o transgredir, o revelar, o combatir— alguna o algunas de las características del modelo hegemónico en el momento histórico concreto de su producción.*

Esta definición, que indudablemente puede centrarse y ampliarse desde otras perspectivas, tiene una serie de ventajas: 1) no normativiza el tipo de expresión mediante la que la trasgresión es llevada a cabo, 2) reivindica la gradualidad tanto de la inscripción como de las características afectadas, 3) contextualiza sobre la perspectiva de un modelo dinámico que evoluciona según los periodos históricos, y 4) es adscribible a diferentes etapas, movimientos y/o temporalidades.

Tal como recoge Robert Stam¹², en el extremo opuesto al modelo hegemónico podemos situar el “contracine” formulado por Peter Wollen bajo las influencias de Brecht. La claridad de los siete rasgos binarios que describe nos ayuda a identificar los diversos tipos de rupturas (siempre graduales) que pueden darse, de acuerdo con el siguiente esquema:

	Cine convencional	Contracine
1	Transitividad narrativa	Intransitividad narrativa
2	Identificación	Extrañamiento
3	Transparencia	Evidenciación
4	Diégesis única	Diégesis múltiple
5	Clausura	Apertura
6	Placer	Displacer
7	Ficción	Realidad

Se trata de elementos lo suficientemente amplios como para abarcar en su interior múltiples posibilidades transgresoras: 1) ruptura de los flujos narrativos; 2) estilización, asincronía, interpelaciones diversas; 3) inscripción en el significante de los mecanismos discursivos; 4) fragmentación y multiplicación de los relatos; 5) intra e intertextualidad, ausencia de clausura narrativa, polisemia; 6) participación del espectador en la elaboración interpretativa; 7)

12 Robert Stam: *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001.



desvelamiento de los procesos de ficcionalización¹³. Cuestiones estas que iremos desbrozando a lo largo de este trabajo¹⁴.

En una línea similar se manifiesta Carlos F. Heredero:

la conciencia lingüística, la reflexividad, la búsqueda de nuevas formas de realismo, la vivencia subjetiva de la imagen, el trabajo con la materialidad estética del tiempo, la discontinuidad y las rupturas narrativas, el subrayado estilístico y la quiebra de la transparencia conforman unos modos y unas formas, un discurso y un sentido, que todo el cine de la modernidad –con la *Nouvelle Vague* a su cabeza– vendrá a poner en primer plano¹⁵.

Aspectos que en páginas sucesivas constataremos en el film que nos ocupa y que están siempre muy presentes en la filmografía de Godard, el más fiel a sus principios de los cineastas enumerados.

Más allá del momento histórico y del relevo generacional, otros dos factores esenciales se dan cita para comprender el proceso que lleva al grupo de críticos de *Cahiers* hacia la puesta en práctica de sus teorías: por un lado, la aparición previa de otros movimientos renovadores, aunque formalmente no tan radicales, como son el *Neorrealismo Italiano* y el *Free Cinema*; por otra parte, la conservación en Francia de una infraestructura de producción que no había dejado de usarse durante la guerra y que hacía posible pensar en proyectos de carácter industrial aunque sus presupuestos fueran más económicos de lo habitual. Sumado a lo anterior, se hace imprescindible señalar que la operación de desembarco de los nuevos realizadores, primero mediante cortometrajes y más tarde con largometrajes, confluyendo en 1959, se trata de una maniobra estratégica que conduce a la sustitución de los antiguos y denostados “maestros” por los jóvenes renovadores. La operación, en términos



13 Stam, op. cit., p. 178.

14 Para ampliar y clarificar esta serie de conceptos, muchas veces difíciles de plasmar en un trabajo como el presente, remitimos al lector al capítulo 7.4 (págs. 125 a 130) de Javier Marzal Felici: *Guía para ver y analizar Ciudadano Kane*. Valencia: Nau Llibres y Octaedro, 2000.

15 Carlos F. Heredero: “De la imagen y del lenguaje. El crisol de la modernidad” en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (Edits.): *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002, p. 176.

Otra identificación de estos rasgos, siempre coincidente, la lleva a cabo Lino Micciché: “Teorías y poéticas del Nuevo Cine” en José Enrique Monterde y Esteve Rimbau (coords.): *Historia general del cine, volumen XI. Nuevos Cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 25-30, donde las agrupa en distintos niveles: estructuras narrativas, procedimientos rítmicos, lo “fílmico”, mensajes ideológicos y estructuras productivas.



del lenguaje popular, no es otra cosa que un “quítate tú para ponerme yo”, y esto quiere decir que, pese a todo, la “industria” cinematográfica y sus objetivos de rentabilidad no habían sido puestos en tela de juicio –salvo de una forma muy elemental– por las aparentemente implacables nuevas generaciones.

2.2. *AL FINAL DE LA ESCAPADA*, JEAN-LUC GODARD Y EL CINE

Al final de la escapada es un hito en la historia del cine porque marca un punto de inflexión que pone fecha a la ruptura definitiva con el clasicismo cinematográfico. Se trata de una quiebra anunciada por las reflexiones teóricas a través de las páginas de *Cahiers* y, sobre todo, porque el éxito del film de Godard no tiene precedentes, ya que combina la respuesta positiva de público y crítica. Su trascendencia no se limita al ámbito galo sino que repercute en el internacional; tanto es así, que el film se repone con frecuencia en las pantallas francesas (aproximadamente cada tres años) e incluso es el seleccionado para la inauguración de la sala Georges de Beauregard en los años ochenta¹⁶.

Ya apuntábamos que lo que acontece con este film es una suma de circunstancias que lo elevan a la categoría mítica. Lo cierto es que los años 1959 y 1960 son claves en la historia del cine y no sólo por el Festival de Cannes, con el desembarco de la “nueva ola”, sino porque a lo largo y ancho del mundo están apareciendo obras singulares que constituyen una auténtica telaraña de eventos que forman con el tiempo la base de una revolución formal y estructural en el cine. Tomando y/o proyectando influencias, la *Nouvelle Vague* tiene necesariamente que inscribirse en un proceso de intertextualidad provocador de una simbiosis entre distintas concepciones del hecho filmico y asume aportaciones de otros campos culturales y artísticos. No es irrelevante, pues, la siguiente y sucinta relación de films extranjeros estrenados en Francia en esos dos años:

- *Obsesión* (*Osessione*, Luchino Visconti, 1943)
- *Iván el Terrible* (*Ivan Groznyj*, S.M. Eisenstein, 1945-1958)
- *Cuentos de la luna pálida de agosto* (*Ugetsu Monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1952)
- *El intendente Sansho* (*Sanshō dayū*, Kenji Mizoguchi, 1954)

16 Michel Marie: *À bout de souffle*. París: Nathan, 1999, p. 120.



- *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955)
- *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)
- *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1958)
- *Cenizas y diamantes* (*Popiol i diament*, Andrzej Wajda, 1958)
- *Poema del mar* (*Poema o more*, Alexandre Dovjenko, 1958)
- *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959)
- *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1959)
- *La aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960)
- *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960)
- *El sargento negro* (*Sergeant Rutledge*, John Ford, 1960)
- *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

Tampoco podemos dejar de lado los films franceses directamente ligados o no a la *Nouvelle Vague* pero que tienen una importancia capital en su desarrollo: *El bello Sergio* (*Le Beau Serge*, Claude Chabrol, 1958), *Yo, un negro* (*Moi un noir*, Jean Rouch, 1958), *Carta de Siberia* (*Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1958), *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), *El signo del león* (*Le Signe du lion*, Éric Rohmer, 1959), *Los primos* (*Les Cousins*, Claude Chabrol, 1959), *Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959), *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), *Ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960), *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, Jean Cocteau, 1960), *La evasión* (*Le Trou*, Jacques Becker, 1960), *Disparen sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut, 1960)...

En este marco efervescente la figura de Jean-Luc Godard brilla con luz propia, es protagonista-testigo de los cambios y conserva a lo largo de su trayectoria los principios que rigen su concepción del cine y de su lenguaje. Como veremos, *Al final de la escapada* no sólo es una película germinal en el seno de la *Nouvelle Vague* sino que contiene en sí misma –en embrión– gran parte de las características del cine godardiano.

2.2.1. Godard antes de *À bout de souffle*

La trayectoria cinematográfica de Jean-Luc Godard no se inicia con el film que comentamos sino que tiene una sólida base en la realización de algunos cortometrajes que le permiten el acceso a los medios técnicos, el aprendizaje de un lenguaje fílmico básico y, sobre todo, la experiencia como montador. Su primer trabajo es un documental de corte industrial sobre la empresa en que está





contratado como obrero¹⁷ que lleva por título *Opération béton* y que se ajusta a los cánones más tradicionales, pero, al conseguir venderlo a la misma sociedad, obtiene una rentabilidad económica que le permite abordar otras perspectivas en el futuro inmediato. Es en 1954 y tiene 24 años de edad. Por esas fechas hay ya una estrecha relación entre Godard y Éric Rohmer, con el que colabora como actor en el cortometraje *Charlotte et son steak* o *Présentation* (1953) y comparte la pasión cinéfila. Sus comentarios cinematográficos en diversos medios se remontan a 1950, cuando comienza a hacer críticas para la *Gazette du cinéma* (en enero de 1952 su rúbrica aparece ya en *Cahiers du cinéma*) firmando como H.L. (Hans Lucas). Para Godard el ejercicio de la crítica cinematográfica es una forma de hacer cine:

Nosotros nos considerábamos todos, en *Cahiers*, como futuros realizadores. Frecuentar los cine-clubs y la Cinemateca era ya pensar cine y pensar en el cine. Escribir era ya hacer cine, pues entre escribir y rodar hay una diferencia cuantitativa, no cualitativa. El único crítico que lo ha sido por completo es André Bazin. Los demás, Sadoul, Balazs o Pasinetti, son historiadores o sociólogos, no críticos.

Como crítico, yo me consideraba ya como cineasta. Hoy me considero todavía crítico, y, en cierto sentido, lo soy más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago un film, a riesgo de introducir en él la dimensión crítica. Me considero como un ensayista, hago ensayos en forma de relatos o relatos en forma de ensayos: simplemente, los filmo en lugar de escribirlos.¹⁸

El paso siguiente de Godard es ya en el terreno de la ficción. Aborda en 1955 por sus propios medios, trabajando en 16 mm., la realización de un nuevo cortometraje, *Une femme coquette* (adaptando un relato breve de Guy de Maupassant, *Le Signe*), hoy perdido, que aborda tres aspectos que son recurrentes en toda su obra: la práctica epistolar, la traición femenina y la duplicidad, y la prostitución¹⁹.

Con la producción de Pierre Braunberger, los tres siguientes cortometrajes son en formato de 35 mm. Se trata de *Charlotte et Véronique* (*Tous les garçons s'appellent Patrick*) (1957), *Une histoire d'eau* (1958) y *Charlotte et son Jules* (1958). En realidad, *Une histoire*

¹⁷ Aspecto que resulta chocante, habida cuenta de la procedencia burguesa de su familia, con holgados medios económicos, pero que se justifica por los avatares de su accidentada juventud.

¹⁸ Jean-Luc Godard: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard [tome 1: 1950-1984]*. París: Cahiers du cinéma, 1998, p. 215.

¹⁹ Marie, op. cit., p. 9.





d'eau es el resultado de la manipulación que Godard hace (montaje, sonorización y comentario) sobre un material rodado por Truffaut durante las inundaciones del 58 y abandonado posteriormente; se acumulan las citas literarias y cinéfilas, cosa habitual en sus films posteriores, pero es el único rasgo que podemos rescatar en la búsqueda de una continuidad. No ocurre así con los otros dos títulos. En el caso de *Charlotte et Véronique*, aunque se trate de un episodio de la serie *Charlotte*, escrita por Éric Rohmer, Godard interviene fuertemente en la puesta en escena, los diálogos y las citas sonoras y visuales, formulando un precedente de lo que es más tarde *Al final de la escapada*. Finalmente, *Charlotte et son Jules* está totalmente realizado por Godard, quien escribe guión y diálogos y hace el comentario (prestando su voz al rostro de Belmondo); el film puede entenderse como un ensayo general para la secuencia central de *Al final de la escapada*, incluso con grandes similitudes en la interpretación de Jean-Paul Belmondo.

Pero la experiencia de Jean-Luc Godard en el terreno cinematográfico (teórico y práctico) no se limita a sus incursiones en la crítica y los cortometrajes, porque a partir de 1955 escribe los comentarios de una serie de producciones sobre animales para Pierre Braunberger, ejerce como montador de muy diversos materiales y también como dialoguista; como tal inicia su trabajo para Georges de Beauregard y lo combina con su labor como adjunto al gabinete de prensa de la Fox.

Toda esta acumulación de conocimientos y experiencias, muy especialmente el reconocimiento explícito de su labor como montador, nos permiten constatar que los logros (rupturas) de *Al final de la escapada* no son fortuitos ni, como se ha dicho en ocasiones (incluso con la aquiescencia del propio Godard que siempre ha jugado con la indeterminación y la provocación), resultado de un procedimiento para “aligerar” el metraje, sino una labor consciente que aplica en la práctica lo que la teoría ha colocado sobre el papel. Si el argumento no es lo suficientemente convincente, el desarrollo posterior de la obra godardiana da fe de ello.

2.2.2. La producción de *À bout de souffle*

La figura de Georges de Beauregard es fundamental para comprender las vicisitudes que permiten la puesta en pie de un proyecto como el de *Al final de la escapada*. En 1959, Beauregard cuenta con una merecida fama por el reconocimiento internacional de los dos films dirigidos por Juan Antonio Bardem que había producido en España (*Muerte de un ciclista* y *Calle Mayor*) en 1955 y 1956, respectivamente. Reinstalado en París, intenta





abordar películas de elevado presupuesto con la dirección de Pierre Schoendoerffer y en este proceso entra en juego Jean-Luc Godard como dialoguista, tras el conocimiento casual en la Fox después de un pase de la primera de las producciones (*La Passe du diable*, 1957). Godard renuncia pronto a su cometido y presenta cuatro proyectos propios, entre los que se encuentra el film que comentamos. No obstante, dos circunstancias fruto del azar se combinan para que la película pueda realizarse: por un lado, el éxito en Cannes de *Los cuatrocientos golpes*, que sigue de cerca las apariciones de los films de Chabrol y genera una gran expectación ante la *Nouvelle Vague* (en este mecanismo aparece también, como refuerzo, *Hiroshima, mon amour*, con el amplio reconocimiento de la crítica); de otra parte, el fracaso comercial del último de los títulos realizados por Schoendoerffer (*Pêcheur d'Islande*), que sitúa a Beauregard al borde de la quiebra y cuya solución no puede ser otra que encontrar un proyecto de bajo presupuesto pero con posibilidades de generar amplios beneficios (la firma de Truffaut en el guión y la aparición en los títulos de Claude Chabrol garantizan que se trata de una obra etiquetable como *Nouvelle Vague* y la expectación está garantizada).

Como muy bien indica Michel Marie en su pertinente estudio de la película, al que remitimos para mayor profundización en este tipo de datos, la conjunción del

mecanismo de ayuda automática a la producción (el Fondo de desarrollo para la industria cinematográfica) puesto a punto por los poderes públicos, el oportunismo de un distribuidor comercial que quiere su película *Nouvelle Vague* y el espíritu aventurero de un productor al borde de la quiebra están en el origen de *À bout de souffle*²⁰.

El presupuesto de la película se eleva a unos 50 millones de francos (antiguos, por supuesto), la tercera parte del coste medio de las producciones del momento, que no sólo es mínimo como cifra sino que obliga a considerar que viene lastrado por el pago a Jean Seberg, una *star* internacional. Hay conflictos constantes durante el rodaje, que se prolonga del 17 de agosto al 19 de septiembre, rápido pero con muchas interrupciones, y ni el productor ni la actriz ni el equipo comprenden los extraños métodos del realizador, que cambia diálogos sobre la marcha y da por finalizados rodajes porque no “tiene nuevas ideas” (habría que ver si esto no es en realidad una actitud más que un hecho). Jean Seberg, sorprendida por el escaso equipo y por la forma de trabajo (no se le permite



²⁰ Marie, op. cit., p. 16



maquillarse, el vestuario es mínimo, apenas hay iluminación adicional), acusa al film de “amateur”.

Sin embargo, después de las proyecciones privadas que tienen lugar en diciembre, una vez montado, Beauregard apuesta por una fuerte promoción que le confiere la etiqueta de hito incluso antes de su estreno. Con la participación en la campaña de promoción de Richard Balducci, se hacen correr rumores del estilo “la peor película del año”, “una película inmontable, sólo hay falsos raccords”, “diálogos barriobajeros”, “una película genial”, “la obra maestra de la Nouvelle Vague”, “el *Citizen Kane* del joven cine francés”, y se confecciona un magnífico y documentado *dossier* de prensa que es profusamente aireado por las publicaciones²¹.

Como puede deducirse, este tipo de campaña se dirige a un público “avisado”. El éxito de la *Nouvelle Vague* no es un hito comercial (las películas taquilleras siguen siendo las de siempre) pero abre el camino para producciones rentables por el bajo coste. Los resultados son sorprendentes si se tiene en cuenta la reducción de los equipos de rodaje, el uso de escenarios naturales, la utilización de maquinarias más ágiles que permiten la cámara al hombro o en soportes no estándar, el pase a segundo plano del guión o la aparición de magnetófonos sincronizados que hacen posible el sonido directo (aunque las primeras producciones son siempre dobladas por la escasa calidad de las tomas sonoras). Por otro lado, la convivencia de técnicos, actores y realizadores es máxima en los dos primeros años (como había ocurrido antes en los cortometrajes); los equipos se repiten y los directores ayudan en las realizaciones de otros compañeros. La sensación de pertenencia a un grupo da coherencia al sentido de la *Nouvelle Vague* como movimiento pero esta es una característica que se diluye en cuanto llegan los éxitos y la vía industrial se impone para algunos de los pioneros.

Cuando el 16 de marzo de 1960 se estrena *Al final de la escapada* en París, tras la fuerte campaña de *marketing* y el premio Jean Vigo, el éxito es excepcional para una película de un director nuevo, con bajo presupuesto, sólo una *star* reconocida y calificada para mayores de 18 años. Las siete semanas de estreno suman 259.046 entradas²² y el encumbramiento se reproduce dentro y fuera de las fronteras.

Curiosamente, las conflictivas condiciones de producción dejan poco claras las participaciones y el reparto de beneficios, hasta el punto que se puede decir que *Al final de la escapada* es el único

21 Marie, op. cit., p. 115-116

22 Marie, op. cit., p. 119





film de Godard que ha tenido un éxito de público con notables beneficios económicos y que ni una mínima parte de éstos ha sido percibida por el director. La experiencia le llevaría a constituir en el futuro su propia sociedad de producción y a tener siempre parte en los films, rentables o no. Una marca inequívoca de estos problemas es la ausencia de títulos en la película.

En las páginas que siguen, nos ocuparemos específicamente del film e intentaremos identificar los parámetros que lo hacen excepcional, sobre todo aquellos que ponen de manifiesto la ruptura con los cánones en vigor durante aquellas fechas, pero vaya por delante el establecimiento de una doble conexión: 1) con el cine y la cultura a través de su manifiesta intertextualidad (característica esta de todo el cine de Jean-Luc Godard), y 2) con una situación generacional a través de sus personajes y la utilización del lenguaje verbal (elemento que refuerza la identificación de la *Nouvelle Vague* como un producto de su época).

3. SINOPSIS

Michel Poiccard está leyendo un periódico. Acto seguido, ayudado por una joven cómplice, roba un vehículo que acaba de aparcar cerca del puerto de Marsella.

Al volante, va camino de París y habla consigo mismo y con los espectadores. En un adelantamiento, cruza la línea divisoria y dos motoristas le persiguen. Se oculta tomando un camino lateral entre los árboles y los motoristas pasan de largo, pero uno de ellos regresa y le amenaza. Michel dispara sobre el policía y huye a campo traviesa.

Llega a París al amanecer, baja de un 2 CV (dos caballos). Acude al hotel de Patricia, pero ella no está. En un bar cercano pide un desayuno, compra un periódico, lo consulta rápidamente y se limpia con él los zapatos. El policía ha muerto, él ha sido identificado y está en busca y captura.

Sin transición alguna, visita a una antigua amiga que es *script* en la televisión. Ella se niega a prestarle dinero pero luego se lo ofrece, siendo él quien lo rechaza. Mientras la joven se viste, revisa su bolso y le roba.

Busca a Tolmatchoff en la Agencia Interamericana, pero no está allí. Sin embargo, encuentra a Patricia, la muchacha americana, en los Campos Elíseos, vendiendo el *New York Herald Tribune*.





Le propone que viajen juntos a Roma y deciden encontrarse más tarde. Regresa a la Agencia y ve por fin a Tolmatchoff, que le entrega un cheque barrado; en su situación no puede cobrarlo, así que decide buscar a otro amigo, Antonio Berruti. Cuando sale de la agencia, llegan dos policías para interrogar a Tolmatchoff; conscientes de que Michel acaba de salir, van en su busca pero no dan con él.

Michel y Patricia se encuentran de nuevo. Él dice que va a telefonar y aprovecha para asaltar a un cliente en los lavabos de un bar y robarle. De regreso con la joven le pregunta si dormirán juntos esa noche, pero ella no le asegura nada y le deja para acudir a una cita con un periodista americano que le confirma que podrá hacer una entrevista al día siguiente en el aeropuerto a un novelista importante. Michel le sigue y ve cómo Patricia besa al periodista y sigue con él después de la conversación.

Al día siguiente, la muchacha regresa a su hotel y la llave no está en el casillero. Michel está acostado en su cama y ella reacciona con furia, pero él insiste en que no ha encontrado habitación por más que la ha buscado. Comienza una larga conversación en la que Patricia comenta que puede estar embarazada y Michel insiste en que deben hacer el amor e intenta localizar por teléfono a alguien que pueda liquidarle el cheque. La joven acepta finalmente la relación sexual.

Ambos están en la terraza de un café. Michel va a robar otro coche y la acompaña a las oficinas del *New York Herald Tribune*, donde ella se cambia de ropa para acudir a la entrevista en el aeropuerto. Un individuo que pasea leyendo un periódico ve la foto de Poiccard y le reconoce; de inmediato le denuncia a unos policías.

En Orly, Patricia forma parte del grupo de periodistas que entrevista a Parvulesco, quien responde a preguntas de todo tipo. Mientras tanto, Michel intenta vender el coche robado, pero el mecánico elude el pago y manipula unos cables para que no pueda volver a llevárselo, por lo que se ve obligado a salir precipitadamente y haciendo uso de la violencia.

Michel y Patricia siguen en taxi la infructuosa búsqueda de Antonio Berruti. La muchacha regresa a su periódico. Llega el inspector Vital y la interroga, le enseña la foto en la prensa de Poiccard, ella dice que no le ha visto y el policía le da una tarjeta con su número de teléfono. Patricia sale y le sigue uno de los inspectores; Michel la está esperando en la otra acera, pero ella le hace un signo y él camina tras ambos por los Campos Elíseos. Finalmente, la joven entra en un cine y consigue huir por la





ventana de los lavabos. Se encuentran de nuevo en la calle y van juntos a otro cine.

Se abrazan y besan durante la proyección. Al salir ya es de noche. Patricia lee la biografía de Michel en el periódico y descubre que está casado. Roban otro coche en un *parking*. Por la calle, los luminosos anuncian la inminencia del arresto. Se encuentran con un grupo de amigos de Michel y aparece por fin Antonio Berruti que le propone ocultarse en el estudio de una amiga sueca. Una vez allí, donde están acabando una sesión fotográfica, esperan.

Al día siguiente, Michel pide a Patricia que compre la prensa y una botella de leche. Ella sale y telefona al inspector; a su regreso, él le indica que ya ha hablado con Berruti y que pueden irse juntos a Italia, pero la muchacha le anuncia que acaba de denunciarle y Poiccard sale precipitadamente para advertir a Berruti. Este llega en un descapotable. Lleva el dinero. Michel le informa de que Patricia le ha traicionado y le pide que se vaya antes de que lleguen los policías. Estos aparecen en coche; Berruti arranca y lanza a Michel una pistola, que la coge y corre. El inspector Vital le dispara por la espalda. Herido de muerte, Michel Poiccard avanza con dificultad hasta acabar desplomándose sobre el asfalto. Llegan los policías y Patricia. Antes de morir, él gesticula y llama “asquerosa” a la muchacha, que no sabe el significado de la palabra pero copia el gesto habitual de Michel.

