

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

CAMBIOS EN LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL
CINE DE LA *NOUVELLE VAGUE*: EL CASO DE JEAN-LUC
GODARD (1960-1967)

Autor: Sandra Román Peñas
Tutor: José Luis Cano de Gardoqui

Titulación: Grado en Historia del Arte.
Junio de 2025

CAMBIOS EN LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN EL CINE DE LA *NOUVELLE VAGUE*: EL CASO DE JEAN-LUC GODARD (1960-1967)

RESUMEN: La *Nouvelle Vague* significó un cambio importante desde el punto de vista de la representación de la mujer en el cine con relación a épocas anteriores; pero también cada director/a de la *Nouvelle Vague* abordó en sus películas de forma diferente la representación femenina. El trabajo analiza en concreto la peculiar actitud del realizador Jean-Luc Godard en parte de su trayectoria cinematográfica entre 1960 y 1967.

PALABRAS CLAVE: Historia del cine, *Nuevos cines*, representación femenina, *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard.

CHANGES IN THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE *NOUVELLE VAGUE* CINEMA: THE CASE OF JEAN-LUC GODARD (1960-1967)

ABSTRACT: The *Nouvelle Vague* meant an important change from the point of view of the representation of women in cinema in relation to previous periods; but also, each director of the *Nouvelle Vague* approached the representation of women in his or her films in a different way. This work analyzes the peculiar attitude of the filmmaker Jean-Luc Godard in part of his film career between 1960 and 1967.

KEY WORDS: History of cinema, *New cinemas*, female representation, *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN.....	5
1.1. Definición de los objetivos	5
1.2. Estado de la cuestión	7
1.3. Justificación, metodologías y fuentes.....	9
2. <i>LA NOUVELLE VAGUE</i>	11
3.REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS FEMENINAS UNIVERSALES ANTES DE LA <i>NOUVELLE VAGUE</i>	17
4.. <i>LA NOUVELLE VAGUE</i> Y MUJER.....	22
4.1. La representación de la musa.....	29
5. JEAN-LUC GODARD Y SU RELACIÓN CON LAS MUJERES	32
5.1. <i>A bout de soufflé</i>	37
5.2. <i>Le petit soldat</i>	38
5.3. <i>Une femme est une femme</i>	40
5.4. <i>Vivre sa vie</i>	41
5.5. “Le mépris”.....	45
5.6. <i>Bande à part</i>	47
5.7. <i>Pierrot le fou</i>	48
5.8. <i>Made in U.S.A</i>	49
6. CONCLUSIONES.....	51
7. BIBLIOGRAFIA.....	53

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Definición de los objetivos

A lo largo de la historia las representaciones femeninas en el cine han ido evolucionando, atendiendo al desarrollo de los modelos de género y a los cambios en relación a la cinematografía.

Desde finales del siglo XIX, a partir de la creación y proyección pública del cinematógrafo por los hermanos Lumière y conforme avanza el XX se van a producir cambios en las identidades femeninas y en el modo de plasmar estas figuras en una pantalla. Superándose de esta manera los modelos arquetípicos que responden a los deseos del modelo burgués de la domesticidad, representados por la “ángel del hogar”, la “femme fatale”, la esposa idealizada o la “domesticada”. Los cambios sociales, políticos o culturales hacen que poco a poco estos evolucionen, quizá no de una manera muy drástica y clara, pero de manera gradual se verán arquetipos más ligados a la modernidad, naciendo entonces la “gibson girl”, la “flapper”, la mujer del hogar o la liberada, entre otras. A modo de justificación, utilizando las palabras de Morin en cuanto a que no se produce cambio radical, los ideales cinematográficos van a confluir en varios sub-arquetipos más afines a los modelos prácticos existentes en la sociedad del momento. Así nacerían la “chic-fillé”, la “féminine-masculine girl”, la “sweet-heart” o la “buddy” a partir de la virgen inocente o la futura esposa¹.

La evolución de la mentalidad lleva consigo un cambio en lo representativo que se traspa a la pantalla, y que es de gran importancia porque es de lo que beberá el público, conformando entonces un círculo de constante innovación. Los creadores directores comienzan a representar a mujeres vanguardistas, las cuales serán vistas por otras mujeres en el cine y buscarán su semejanza.

El presente trabajo tiene por objetivo el de analizar estas transformaciones de los modelos femeninos en la cinematografía. Así, a lo largo de este estudio se hará una aproximación a los arquetipos a comienzos del siglo XX, figurado especialmente en el cine de Estados Unidos; y cómo evolucionan a partir de la *nueva ola francesa*, respondiendo a unas

¹ Morin 1972, 27.

necesidades diferentes basadas en el cambio de la sociedad y, por consiguiente, a la visión acerca de lo femenino. Aunque hay muchos campos abiertos en relación con este tema, para poder mostrar con más claridad esta renovación he concretado en abordar el tratamiento femenino mediante la cinematografía inicial del Jean-Luc Godard, precisamente los llamados “Años Karina”².

Por tanto, la intención de este trabajo es también acercarse a la labor de uno de los mayores representantes de la *Nouvelle Vague* y su atención a la representación femenina, en especial a aquellas generadas por sus relaciones interpersonales. Para ello, es necesario introducir al artista y hablar de los ideales que buscaba defender, haciendo una revisión de lo entendido como la *nueva ola francesa*. El punto de vista de estudio estriba en la construcción de lo femenino en la *Nouvelle Vague* y su comparación respecto a los años anteriores. Se aborda así el tratamiento de los cineastas franceses desde una visión masculina. Ellos, a diferencia de sus predecesores y a los que critican, se consideran puros artistas que tratan de representar a su musa, revelándose este intento en su obra.

Tal propósito excedería con mucho los límites impuestos a este trabajo, por lo que nos vamos a centrar en el primer periodo de Jean-Luc Godard, desde 1960 hasta 1967. Se pretende entonces ejemplificar esto con Godard. Para ello, es preciso realizar en primer lugar, una introducción acerca de la relación personal de Godard y, por entonces, su musa Anna Karina, así como la traslación de dicha relación a diferentes películas, tales como *Le petit soldat*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*, *Band à part* o *Made in U.S.A.* En segundo lugar, el cambio en la representación cinematográfica femenina hacia un estadio de mujer más moderna tal como se analizará en los filmes *A bout de souffle* o *Le Mépris*.

² Aunque no es una denominación oficial, de manera informal se suele emplear bastante de una manera más informal al periodo entre 1960 y 1967, cuando Jean-Luc Godard y Anna Karina colaboran tanto cinematográficamente como personalmente, dirigiendo así varias películas con esta de protagonista.

1.2.Estado de la cuestión

Para una primera toma de contacto con el tema, se hacía necesaria una aproximación a la historia del cine en general, proporcionada especialmente por el historiador y teórico del cine Román Gubern, con su publicación “Historia del cine”³. Tras ello, se hacía preciso el análisis de la corriente de la *Nouvelle Vague*.

El primero en hablar de ella, contribuyendo a la Teoría del Autor en el cine es Alexandre Astruc en un artículo escrito en 1948 en la revista *L'Écran français*: “Naissance d’une nouvelle avant-garde” acerca del llamado cámara-stylo. Posteriormente, y relacionado con lo anterior, Ray Carney, José Enrique Monterde y Esteve Riambau realizan en 1995 un análisis por regiones acerca de los llamados *Nuevos Cines* en su obra “Historia general del cine: Nuevos cines (años 60)”⁴, haciendo un estudio histórico y cultural de la nueva ola francesa. Dos años después, en 1997, Jean Pierre Jeancolas publica “Historia del cine francés”⁵ y simultáneamente Michel Marie escribe “La Nouvelle Vague”⁶, concretando más en este movimiento. El uso de artículos académicos ha ayudado a dicha aproximación, por ejemplo, “Entre la representación y la figuración. El cine de la Nouvelle vague: una revisión histórica”⁷ de Arnau Vilaró i Moncasí. Ahondando más en esto, es interesante también la obra de Aureliano Carnero Hernández “50 aniversario de la revista de cine Cahiers du cinema”⁸.

A la hora de realizar un estudio sobre Godard, contamos con una amplia bibliografía donde se trata al autor desde diferentes puntos de vista, pero se ha de hacer una selección. En principio, un breve estudio biográfico de Godard a través de la publicación, clara y profunda, de Colin MacCabe en “Godard, retrato de un artista de los setenta”⁹. El uso de documentales también nos ha servido para el estudio del artista. Una buena opción es

³ Barcelona: Anagrama, 5ªed, 2020.

⁴ *Historia general del cine. II, Nuevos Cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.

⁵ Madrid: Acento, 1997.

⁶ trad. Alicia Martorell. ePubLibre, 1997.

⁷ *Historia y comunicación social* 21, nº1 (2016).

⁸ *Cuadernos de Ateneo* 11 (Ejemplar dedicado a: Humanismo Hoy, ¿Qué humanismo? Filosofía, Política, Literatura, Cine) (2001).

⁹ MacCabe, Colin, Vicente Villacampa, y Jean-Luc Godard. *Godard: retrato del artista a los setenta*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

“Godard Cinema” dirigido por Cyril Leulthy, estrenado en 2022 donde se hace un retrato de este y se ahonda en las características de su cine a través de breves preguntas a personas cercanas del artista, ya fuesen sus familiares, colegas o investigadores.

Respecto al tratamiento de lo femenino en el ámbito cinematográfico, es esencial la incorporación de densas obras surgidas de los estudios de género, las cuales presentan un análisis crítico del cine y de los diferentes procedimientos que sostienen que la mirada masculina, en parte es la “culpable” de los anticuados modelos femeninos. En 1975, Laura Mulvey realiza el ensayo “Placer visual y cine narrativo” en el que trata por primera vez el carácter de objeto de las mujeres en el cine como consecuencia de una sociedad opresiva. Otro de los primeros libros en analizar y narrar la imagen de la mujer fue el escrito por Molly Haskell en 1987, “From Revenance to Rape: Treatment of Women in the Movies”¹⁰, donde desgana los diferentes arquetipos cinematográficamente hablando. E. Ann Kaplan realiza un análisis crítico del cine desde la perspectiva feminista en su obra “A ambos lados de la cámara”¹¹, desde el punto de vista de la mujer como retratada (actriz) o como la que retrata (directora). El que más nos interesa en este estudio de género es, aunque en parte contradictorio con nuestro trabajo, “Masculine Singular: French New Wave Cinema”¹² de Geneviève Sellier, quien desmonta el típico pensamiento de la *Nouvelle Vague* como movimiento renovador en respuesta al género. Asimismo, las investigaciones académicas de Ana Quiroga Álvarez son esenciales para el estudio del género y de la mirada en el cine precisamente en la *Nouvelle Vague* y Jean-Luc Godard. En primer lugar, “Análisis de la mirada masculina en el cine europeo. La Nouvelle Vague”¹³, y posteriormente en su tesis doctoral de 2020 “El mito consumido. Análisis de lo femenino a través del primer plano. Un diálogo entre Jean-Luc Godard, Éric Rohmer y la televisión francesa de los años 60”¹⁴.

¹⁰ Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

¹¹ Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.

¹² London: Duke University Press, 2008.

¹³ *Al margen: reflexiones en torno a la imagen*/ coord. por Marta García Sahagún, Nuria Navarro Sierra, Celia Vega Pérez (2016)

¹⁴ Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2020.

1.3. Justificación, metodologías y fuentes

Uno de los motivos que me han llevado a la elección de este tema ha sido mi interés por la cinematografía de Godard, puesto que es uno de los cineastas donde mejor se aprecia a primera vista esa dedicación sobre su *musa* y la evolución de su cine en relación con ella. Me resultó muy llamativo la capacidad del director de, mediante el simple uso formal del primer plano, llevar al espectador a aproximarse al sentimiento de idealización de la mujer, al tiempo que refleja la evolución de su cinematografía desde el punto de vista de las relaciones personales. También, el protagonismo de las mujeres en sus películas permite interrogarnos acerca de cuestiones tales como, ¿cómo eran vistas las mujeres en el cine? ¿Hubo un cambio en algún momento desde los orígenes? Y, si es así, ¿por qué?

Para el desarrollo de este trabajo, se ha procedido a una lectura detallada de la bibliografía especializada, que incluye monografías, artículos, tesis doctorales o trabajos académicos relacionados con la *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard, el papel de las mujeres en el cine o los arquetipos femeninos, basado en los estudios culturales y de género. Por otro lado, este estudio permite observar la multiplicidad de elementos de investigación y de fuentes existentes. Se ha realizado así un análisis histórico y contextual, un análisis comparativo y un estudio de caso. Esta revisión ha posibilitado la formación de un sólido marco teórico y la identificación de la variedad de elementos y fuentes disponibles para la observación de los diferentes fenómenos.

En cuanto a las fuentes primarias empleadas, se ha hecho necesaria la realización de un análisis crítico acerca de los largometrajes, mediante su visionado, sobre todo aquellos que apuntan a nuestro centro de interés y en los que se ha hecho una comparación entre los diferentes tipos de figuración femenina. Algunas de las películas vistas han sido empleadas al mismo tiempo como fuentes secundarias, sirviendo como referencias o ejemplos en un contexto más amplio. También se ha recabado información mediante varias entrevistas grabadas, no solo a los protagonistas, como Jean-Luc Godard o Anna Karina (también documentales); sino también a expertos sobre el tema como Geneviève Sellier.

Al mismo tiempo, se han realizado varios tipos de análisis entendiendo los movimientos y películas como obras autosuficientes. En primer lugar, se ha elaborado un breve análisis

formal, donde se analiza visualmente la obra; después, si era necesario, un análisis iconográfico como se verá en los apartados correspondientes de *Vivre sa vie*, donde se analiza la escena de la lectura de “El retrato Oval” o en el apartamento de *Le Mépris*.

Esta combinación de métodos cualitativos y análisis críticos, creemos, garantiza una visión profunda del papel de la mujer en el cine a lo largo de las décadas, y en diferentes directores y directoras, caso aquí de Jean-Luc Godard.

2. LA NOUVELLE VAGUE

La *Nouvelle Vague* es un movimiento cinematográfico que se desarrolla en Francia aproximadamente entre 1958 y 1962, aunque trataremos de películas insertas en esta dinámica anteriores y posteriores. Este movimiento se integra en los denominados *Nuevos Cines europeos*.

Entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo XX, emergen con fuerza un grupo de directores de gran peso que tienden a definir, desde diversos escenarios, un cine absolutamente singular, al punto de capitalizar el foco de la renovación cinematográfica mundial. La *Nouvelle Vague* pasó a ser como “el nuevo cine” por antonomasia, gracias a su repercusión comercial, crítica, publicitaria, influencia social y el cambio supondrá para la cinematografía de las próximas generaciones.

Anteriormente, en los años 40 y primeros 50, surgen varios directores a los que les une el mismo interés: no sólo entretener al público en las salas como ocio, sino dejar constancia de lo que se había vivido en la guerra y posguerra. Ahí se halla el *Neorrealismo italiano*, del cual la nueva ola francesa y nuevos cines van a depender para su nacimiento, “heredando” muchos de sus principios¹⁵, siendo sus representantes más significativos, entre otros, Roberto Rosellini, Vittorio de Sica o Visconti. Ellos mantenían el deseo de no ser simples sujetos que miran hacia otro lado, sino se subrayaban su compromiso con la sociedad, del momento, convirtiendo sus obras claros testimonios de todo ello. Para ello lo que hacen es llevar las cámaras a la calle, tratando de captar la vida de la gente, de la urbe, todo lo contrario, a lo que se estaba llevando a cabo en Estados Unidos.

Es a partir de este momento, en la década de los cincuenta y durante los años sesenta del siglo XX, cuando nacen los “nuevos cines europeos”, tales como la *Nouvelle Vague* en Francia, de la mano de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Alain Resnais, etc.; el *Nuevo cine alemán*, representado por Volker Schlöndorff o Rainer Werner Fassbinder; el *Free Cinema* de Gran Bretaña con los “jóvenes airados”;

¹⁵ Trueba 2006, 233.

en Italia el *Cinema nuovo*, muy implicado con la política, o en España el *Nuevo cine español*, etc.¹⁶

Apunta Ignacio del Valle Dávila, basándose en grandes estudios del cine, que el nacimiento de estos nuevos cines se relaciona en parte con tres elementos paralelos, que no tienen consecuencia de primerísima mano, pero si colaboraron al posible desarrollo de estos. En primer lugar, lo ya mencionado del *Neorrealismo italiano*, siendo referente esencial; en segundo lugar, paralelamente la existencia en Hollywood de una de sus mayores crisis, ya que la Corte Suprema de los EE. UU. obligó en 1948 a las conocidas *Majors* a deshacerse del circuito de exhibición, es decir, no podían proyectar sus películas en sus propias salas, solo distribuirlas; en tercer lugar, es un momento en el que las sociedades tanto europeas como americanas, van a sufrir un cambio del consumo de cultura. ¿Cuáles eran, por lo general, sus objetivos y características? Buscaban la ruptura con los géneros, producir películas concebidas como obras más pensadas que el “cine clásico”, valorar más la puesta en escena y al director como autor, todo ello con una voluntad de cambio de la mano de una crítica social, especialmente a los hábitos burgueses¹⁷.

Concretamente, en Francia se añaden pequeños factores que van a colaborar a este desarrollo: la crisis política causada por la descolonización (Argelia) junto a la llegada al gobierno de Charles De Gaulle y al ministerio de cultura de André Malraux. Este último tomará medidas con relación al cine, considerando las necesidades de cambio y realizando no sólo la ley Pinay-Malraux, sino también reduciendo los impuestos de exhibición, aumentando también la promoción exportadora del cine y reforzando leyes de ayuda, como por ejemplo el avance sur recettes¹⁸, propiciando así que esta revolución cinematográfica triunfe¹⁹. Tratase de una especie de proteccionismo a la industria cinematográfica francesa, con tal de hacer frente a las producciones estadounidenses, que benefició económicamente a estos nuevos directores de la nueva ola²⁰. El cine americano

¹⁶ Campillo, Sáez y Zaplana 2013, 100.

¹⁷ Del Valle 2014-2015, 1-7.

¹⁸ Se trataba de un sistema de anticipos acerca de la recaudación, eran prestamos sin intereses que se reembolsaban con los ingresos de taquilla. Permitía a nombres no consagrados financiar sus obras.

¹⁹ Carney, Monterde y Riamabu 1995, 51-52.

²⁰ Heredero et al. 2002, 541.

fue prohibido durante la ocupación nazi de Francia (1940-1944), pero “invadió” el país después del fin de la guerra; varios críticos de los “Cahiers du Cinema” se convirtieron en cineastas después de la posguerra.

Los orígenes de los “Cahiers du Cinema” se hallan en un término sociológico (L’express, se hablará de ello a continuación), de una nueva generación que emerge en la pos-guerra y de los “años de oro” en la quinta república de De Gaulle, con una modernización, expansión económica y prosperidad; un nuevo estilo de vida, protagonizado por el consumismo y una nueva moralidad con representaciones más abiertas.

A diferencia del resto de las “nuevas olas”, la francesa nace como un grupo de amigos, quienes se conocen en los cineclubs y sesiones, y comienzan a escribir publicaciones en las que discutían y hablaban sobre el cine²¹. Es en 1951, en París, cuando se funda la revista “Cahiers du cinema”, de la mano de Jacques Doniol-Valcroze y André Bazin, con la finalidad de defender el cine como arte propio, a pesar de seguir siendo una industria; hacen una crítica de directores, escuelas, estilos, etc.; defienden también la idea del director siendo autor, entre otras cosas. Dos años más tarde, se incorporan nuevos críticos a “Cahiers” gracias al creador de la Cinemateca Francesa (Henri Langlos), quienes en su mayoría pasaran más adelante a la dirección generando así lo que después constituirán gran parte de los miembros de la *Nouvelle Vague*: Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, François Truffaut y Jean-Luc Godard²². Los cineastas de la *Nouvelle Vague*, por tanto, eran o habían sido críticos, tenían una implicación intelectual con el cine y lo conocían.

Así, estos jóvenes realizadores adoptan una actitud polémica frente al cine de sus predecesores, impulsada y sintetizada en el artículo de François Truffaut “Une certaine tendance du cinéma” publicado en los Cahiers du cinema en 1954, en el que principalmente se criticaba el *cine de qualité*, un cine academicista, que se rodaba en un estudio, dejando de lado la creatividad y siendo muy convencional²³.

²¹ Trueba 2006, 233.

²² Carnero 2001: 97-99.

²³ Diz Murias, 2014-2015, 22.

Se trataba de un texto basado en otro de Alexandre Astruc, sobre la “caméra-stylo” que sirvió como punto de partida para este movimiento cinematográfico y la apuesta por el “cine de autores”:

“El cine está, simplemente, volviendo en un medio de expresión, como pasó en todas las otras artes antes de él, concretamente la pintura y la poesía (...). Se vuelve, poco a poco, en un lenguaje. (...) Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus filmes. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine, la distinción entre el autor y el director no tiene ningún sentido: la puesta en escena ya no es un medio para ilustrar o presentar una escena, sino una verdadera escritura. El autor escribe con la cámara como un escritor escribe con su bolígrafo”²⁴

Es realmente en 1957 cuando la expresión *Nouvelle Vague* se emplea por primera vez. Así lo escribe François Giroud en el semanario *L'express* para hablar sobre la juventud francesa, resaltando su papel en la sociedad y el cambio generacional, datos sacados de una encuesta a jóvenes de entre 18 y 30 años, con el título de: “La Nouvelle Vague arrivé!”. El cine era uno de los cambios que más estaban acusando estos jóvenes y poco a poco se terminó acuñando el término de *Nouvelle Vague*. Aunque fue definitivamente Pierre Billard quien aplicó el término en el ámbito cinematográfico en el artículo “La Jeune académie du cinéma français” para la revista *Cinéma 58*²⁵. Justo entonces, se rueda *Les Tricheurs* (Marcel Carné, 1958) donde se muestra este tipo de juventud “rebelde” con actores no conocidos, y un año más tarde se estrena *Le beau Serge* (Claude Chabrol, 1958) y *Les cousins*, del mismo autor. François Truffaut, saca a la luz *Les quatre cents coups* (1959) y se lleva a cabo la “Operación Cannes 1959” con el fin de presentar en sociedad este nuevo cine en cooperación del ya mencionado André Malraux, donde la película de Truffaut gana el premio a la mejor dirección y se proyecta *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), consagrándose así definitivamente el nuevo movimiento²⁶.

²⁴ Astruc 1948, 144.

²⁵ Diz Murias 2014-2015, 46.

²⁶ Gubern 2020, 412-415.

Estos autores adoptan nuevos modos de producción y nuevas tecnologías. Rompiendo con lo academicista, utilizan nuevas cámaras, más ligeras, que podían ser empleadas para filmar a mano y grabaciones en las calles²⁷, y que antes eran sobre todo utilizadas en documentales, lo que provoca que se obtienen imágenes más vivas y directas. Usan una película diferente, más sensible a la luz, lo que permitía a estos realizadores emplear la luz natural. Sobre todo, estaban a favor de un cine de autores: el cineasta como artista, el autor trabaja a través del lenguaje visual de la película (puesta en escena) y no a partir del argumento. El cine desenvuelve un lenguaje autónomo centrado en la forma y no en el estilo.

Todo ello provoca un giro en torno a los conceptos referidos al lenguaje cinematográfico, siendo estos autores los primeros en considerar el medio en el que estaban trabajando, no como los directores clásicos que trabajaban de manera directa, sin racionalizar. Aunque estos críticos de los “*Cahiers*” estarán en contra de este cine norteamericano, al mismo tiempo elogiarán a algunos directores como Howard Hawks, Alfred Hitchcock o Nicholas Ray²⁸. Se mostrarán contrarios a un cine de “argumentistas”, con adaptaciones literarias de textos “difíciles”, al cine de géneros, a los convencionalismos, basado en formulas y máximas.

Todo esto va determinar la creación de películas más baratas, grabadas de forma rápida, con presupuesto reducido, sin costos de alquilar estudios o equipos de iluminación; al igual que la mostración de una estética de espontaneidad; es decir, películas sobre jóvenes en un ambiente urbano y con sus actividades cotidianas, iluminación natural, presupuestos reducidos, actores desconocidos o no profesionales e improvisación.

En resumen, como dice Henri Deutschmeister, productor de Franco-London Films y por supuesto, entendido en la cinematografía:

“Todos los productores nos regocijamos con el éxito de los jóvenes de esta Nouvelle Vague porque han liberado al cine de sus cadenas. Lo han liberado del equipo técnico mínimo impuesto por los sindicatos. Lo han liberado de las dificultades administrativas y financieras para rodar en las calles, en casas de

²⁷ Trueba 2006, 236.

²⁸ Carney, Monterde y Riambau 1995, 102.

verdad, en salones verdaderos, con decorados naturales. Lo han liberado de las múltiples censuras que tienen una curiosa concepción del arte, de la moral, de la vida, de la influencia sobre la juventud, del prestigio de una nación, etc. Lo han liberado de las abusivas exigencias de los “antiguos” para iniciar una película. Han liberado también al cine del culto a las “estrellas” y a la calidad técnica”²⁹.

Aunque se entiende como un “movimiento” integro, ya que todas las realizaciones tienen principios y características comunes, es verdad que, según se va desarrollando se tiende a ramificarse en dos lados, atendiendo sobre todo al guion y a la forma de representar, provocando resultados dispares, aunque no es una división definitiva. Se constituye entonces el “margen derecho”, protagonizado por antiguos críticos de los *Cahiers*, con una tendencia hacia la improvisación (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette o Éric Rohmer) y el “margen izquierdo” más minuciosos (Agnès Varda, Chris Marker o Alain Resnais).

Esta nueva ola va a triunfar a partir de 1958 hasta 1967, pero como todos los movimientos, corrientes, etc. va a tener su declive o se va a ir transformando.

Así, muchos de los críticos no se dejarán seducir por esta nueva ola desde el principio o poco a poco se va a ir perdiendo su apoyo, por parte sobre todo de los especializados, por ejemplo, en la revista *Positif*, aunque también aquellos críticos conservadores³⁰.

La escuela y unidad de esta se va perdiendo, y ya no va a ser ninguna novedad.

En paralelo, a inicios de los años setenta, va a volver a conseguir protagonismo la cultura de Estados Unidos. Hollywood experimenta su propia renovación cinematográfica de la mano de directores como Martin Scorsese o Francis Coppola, con la formula *high concept*³¹, iniciando una etapa de auge comercial que continua hasta nuestros días³², lo que provocará la decaída de los *nuevos cines europeos*.

²⁹ Jeancolas 1997, 58.

³⁰ Oubiña 2021, 406.

³¹ Se denomina *high concept* a la apuesta por grandes producciones con una premisa temática sencilla y visualmente atractiva, fácil de replicar múltiples veces, susceptible de pasar a diferentes plataformas y de comercializarse.

³² Del Valle Dávila 2025, 15.

3. REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS FEMENINAS UNIVERSALES ANTES DE LA NOUVELLE VAGUE

A lo largo de la historia del cine en todos sus géneros y tipos de producción, se ha ofrecido al espectador una gran cantidad de figuras femeninas que, en la mayoría de los casos, asumían los roles sociales y las actitudes tradicionales de la sociedad en las que se concebían. Según el Instituto de la Mujer de la Filmoteca Española, respecto a la situación social de la mujer y su representación en el cine se han seleccionado diferentes tipos: las relaciones materno-filiales, mujer y pareja, relaciones entre mujeres, mujer y sexo, mujer y trabajo o mujer y política³³, pero estos papeles femeninos han ido evolucionando, así también en su plasmación en el cine.

Los autores perciben a las mujeres y las representan en la pantalla, mostrando cómo hablan o se mueven. En ocasiones, aparecen cercanas, despertando inquietudes y deseos, pero son inasequibles, como pinturas, estatuas o divinidades³⁴.

Desde siempre, los personajes femeninos de la mayoría de las películas estaban estereotipados por la sociedad, y vamos a ver cómo las mujeres responden a papeles concretos y poco innovadores, ya sea la sufridora, la ingenua inocente y fácil, la guapa torpe, la vampiresa, la madre, etc. Así vemos estos estereotipos femeninos desde el llamado cine de atracciones.

El arquetipo construido en torno a las figuras femeninas se acentúa al acabar la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en el cine norteamericano, si bien cabe señalar que desde los inicios del cine se advierte la distinción de dos “grupos” de representaciones. Por un lado, destaca la propaganda de la figura femenina buscando que sea esposa, madre, ama de casa, etc³⁵, en forma de mujeres idílicas, sacrificadas y buenas; por otro lado, la condena a las mujeres que se saliesen de la norma anterior: bellezas perversas y glamurosas, que

³³ *Mujer y cine* 1983.

³⁴ Cabrera Infante 1996.

³⁵ Se puede englobar en lo llamado “mística de la femineidad”, concepto originado en la obra de Betty Friedan de 1960, donde se describe la idea de que la realización femenina solo puede encontrarse gracias a la maternidad y domesticidad

en la mayoría de las veces debían ser castigadas³⁶. En el cine norteamericano surgen mujeres rompedoras y libres interpretadas por actrices tales como Louise Brooks, Hedy Lamarr, Mae West o Nita Naldi. Estas y otras asumieron el papel de “chica mala”. Pero también, por ejemplo, Katherine Hepburn, interpretó a mujeres modernas y seguras de sí mismas.

Con relación al primer grupo y sus arquetipos correspondientes, en 1890 en Estados Unidos había surgido un ideal basado en la vida de la clase media alta, el de una joven mujer independiente, educada, bella, preocupada por el matrimonio y la familia, que al mismo tiempo quiere disfrutar de un papel activo en la vida pública: la denominada *Gibson Girl*, de la cual apenas hay representaciones en el cine, pero que principalmente se difundió mediante ilustraciones en revistas como *Life*, *Collier's Weekly*, *Harper's Weekly*, *Century*, etc.. Este ideal es fundamental, ya que va a abrir el camino al tipo de mujer que se desarrollaría en los años 20 del siglo XX, la denominada *flapper*.

Ya en 1895, en *Repas de Bébé* de Louis Lumière, aparece esa representación de mujer doméstica, “ángel del hogar”, que debía ser decente, controladora de sus pasiones y sacrificada. Asimismo, en las primeras obras de Griffith, de la primera década del 1900, la narrativa siempre tendía a girar en torno al mismo tema: la preocupación por la familia tradicional, la crítica a la destrucción de esta o el abandono de la niñez, todo ello con un mensaje político donde la mujer debía mostrar un rol totalmente maternal. En esa misma línea nace entonces el modelo de “mujer frágil” en el cine mudo, encarnado en buena medida por Lillian Gish, dotada una sutil belleza y que se deja dominar por el hombre. Por otro lado, una variante de este tema es la representación de la mujer como niña, protagonizada en su mayor parte por Mary Pickford, aunque fuese ya adulta, como vemos en *Her First Biscuits* (Griffith, 1909) ³⁷.

Más tarde, durante la Primera Guerra Mundial gran parte de las mujeres ocuparon los puestos de los hombres que fueron llamados a filas, lo que generó una necesidad de cambio en la imagen mediática de la mujer, liberando al cuerpo femenino de las

³⁶ Aguilar Carrasco 2017, 46-47.

³⁷ Lorduy-Osés 2021, 163-166.

tradicionales y rígidas representaciones. Surge entonces la figura de la *flapper*, que dominaría toda la década de los años 20 y que fue principalmente encarnada por la actriz Clara Bow, caso de, por ejemplo, *Mantrap* (Victor Fleming, 1926)³⁸. Al mismo tiempo, pero solo en el cine cómico, surge un estereotipo femenino en los *slapstick*³⁹, las llamadas “*bathing beauties*”, chicas en bañador o en pantalón corto, como Gloria Swanson o Carole Lombard ⁴⁰, sobre todo en las películas del productor Mack Sennett o en anuncios publicitarios.

En cuanto a las mujeres que atienden a la dimensión de la perversidad, caben señalar ciertas variantes, pero, de alguna manera, interconectadas entre sí: la *vamp* y la *femme fatale*. Ambas comparten algunos aspectos, si bien, la primera figura se halla más establecida en la época del cine silente, mientras que la segunda se extiende a más ámbitos artísticos y épocas.

Ya en el cine nórdico -Dinamarca y Suecia-, antes de la Primera Guerra Mundial, había surgido la figura de la *vamp*, la mujer devoradora de hombres que no hace distingos sociales; una mujer de dudosa reputación que confiere a las películas un tono trágico, pero que al mismo tiempo puede llegar a provocar escenas llenas de pasión, caso de las protagonizadas por la actriz Asta Nielsen.

La primera *vamp* en el cine de los Estados Unidos fue Alice Hollister en *La vampiro* (Robert G. Vignola, 1913), pero la máxima expresión de este tipo femenino fue Theda Bara, en, por ejemplo, *A Fool There Was* (Frank Powell, 1915), película muy influyente en la posterior construcción del imaginario arquetípico de la *femme fatale*. En Francia, la *vamp* va a estar representada por la actriz Musidora, en la serie de *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915-1916), haciendo el papel de Irma Vep⁴¹. Se trataba de una serie de aventuras compuesta por capítulos cerrados y desarrollados en ambientes parisinos con una tendencia a lo surreal y expresionista, y la protagonista aparecía como una mujer de

³⁸ Femme fatale, vamp, flaper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo 2016, 25-26.

³⁹ Slap stick, entendida como una formula muy limitada en el que no había apenas argumentos, donde las persecuciones y el protagonismo colectivo suponía la nulidad del personaje. Lo vemos sobre todo en el cine de Charles Chaplin de entre 1913-1914.

⁴⁰ Lorduy-Osés 2021, 167-168.

⁴¹ Lorduy-Osés 2021, 169.

gran belleza vestida con una malla negra, convirtiéndose en el mejor ejemplo de la *vamp* parisina.

Respecto a la *femme fatale*, este concepto fue construido a finales del siglo XIX. Es uno de los arquetipos femeninos más representado en todas las épocas y corrientes artísticas, caracterizándose por su fuerte personalidad, la lujuria, la belleza, el quebrantamiento del orden natural (ya que no adopta el rol de madre-esposa) y su conversión en “peligrosa”⁴². En el cine la reconocemos por aparecer como una mujer bellísima que conduce al hombre a una tormenta psicológica. Un personaje al cual no puedes dejar de mirar ni al que te puedes acercar ya que es causa de cualquier perdición. En las primeras décadas del siglo XX vamos a verla representada en figuras y personajes icónicos tales como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot, Bette Davis o Joan Crawford⁴³.

Sin embargo, este arquetipo de la *femme fatale* ya estaba presente en alguna representación de personajes históricos, mostrándose como una mujer sofisticada y seductora de hombres, por ejemplo, en *Cleopatra* (J.C. Edwards, 1917) o *Carmen* (Cecil B. DeMille, 1915)⁴⁴.

En medio de ambas tendencias, nacen otros arquetipos femeninos tales como la “sufragista”, una mujer masculinizada, o la “mujer natural”. Pero, por lo general, vemos como las dos vertientes están caracterizadas por una mujer malvada o, bien, por una mujer que cumple su función social. Asimismo, en el cine italiano de entre 1907 y 1914 vamos a ver una gran aportación, el *divismo*, que consiste en el descubrimiento y explotación o difusión de intérpretes femeninas que provienen del cine y se van a convertir en leyendas públicas con un carácter exótico. Antecediendo al *starsystem*, estas mujeres que en muchas ocasiones representan a heroínas históricas, se convirtieron en hitos europeos, como las actrices Francesca Bertini, Lydia Borelli o Pina Minichelli.

⁴² Romero López 2016, 1011-1012.

⁴³ Sánchez-Verdejo Pérez, Barrientas-Báez y Caldevilla Domínguez, 2020, 294.

⁴⁴ Lorduy-Osés 2021, 169-170.

Dichos arquetipos no se alejan de la representación femenina como un objeto de deseo o de fetiche, soportando la mirada activa del varón tanto en la propia cinta, como a través de una pantalla. Por lo tanto, las mujeres no son seres significativos realmente en el largometraje, puesto que es el protagonismo de las figuras masculinas lo que importa, quedando las mujeres en un plano secundario centrado en provocar placer visual. Así uno de los puntos que defiende Laura Mulvey en su obra “Placer Visual y Cine Narrativo” es: “La presencia de la mujer es un elemento indispensable del espectáculo en el cine narrativo convencional, aunque su presencia visual tiende a operar en contra del desarrollo del hilo argumental, al congelar el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica”⁴⁵.

En los años 60 del siglo XX acontecen una serie de movimientos que van a desembocar en unas transformaciones culturales radicales, provocando la relajación de los estrictos códigos en la representación femenina⁴⁶. Mientras que en Hollywood el rol de la mujer urbana retratado en los años 30 fue dando paso a un modelo monocorde asociado a la uniformidad ambiental y familiar, en Europa el testigo de estas mujeres interesantes y complejas surgen de la mano de la *Nouvelle Vague*. Aunque también en el cine americano, se transformó el rol de la mujer, por ejemplo, en la ciencia-ficción de los años 70 donde pasó de sumisa de posguerra a heroína, o en el cine de Woody Allen naciendo el tipo de mujer neoyorkina⁴⁷.

Luciane Carvalho en “A Representação Feminina na Nouvelle Vague: Jean-Luc Godard e Ana Karina (França, 1961-1964)” argumenta que: “las películas del movimiento francés provocan rupturas con las formas tradicionales, destacando como los críticos anteriores a este movimiento tenían una visión objetivada de las mujeres, llegando a desenvolver lo que fue la ‘erotomanía cinéfila’, donde se mostraba su obsesión por mujeres en textos que erotizaban los mínimos detalles de los personajes femeninos, como, por ejemplo, el vestido de una actriz.”⁴⁸

⁴⁵ Mulvey 1975, 6-18.

⁴⁶ Kaplan 1998, 25.

⁴⁷ Salgado de la Rosa 2013, 142.

⁴⁸ Lima dos Anjos y Avila Vasconcelos 2018, 169.

4. LA NOUVELLE VAGUE Y MUJER

En Francia la década de los 60 está marcada por eventos revolucionarios, tanto políticos como culturales. El aumento de las mujeres en las universidades o profesiones liberales, los movimientos contraculturales (cuyo esplendor se dio en mayo de 1968), la llegada de la píldora anticonceptiva son, entre otros, acontecimientos que van a cambiar el panorama, iniciando con ello un dilema acerca de la cuestión del género y su reflejo en diferentes ámbitos artísticos.

En este contexto político-histórico, surgen de la mano de la *Nouvelle Vague* nuevas posibilidades de representar a la mujer en el cine, liberándola del modelo tradicional institucionalizado por la idea de familia (el rol de madre y esposa) y de los clichés de diva o *femme fatale* como veíamos en Hollywood. De esta forma, ahora la mujer será representada como independiente y protagonista de su destino⁴⁹. Estos personajes van a pasar de estar encasillados en roles estereotipados, frecuentemente desarrollados en ámbitos domésticos, a ser más complejos y ricos en la exploración de su identidad y deseo sexual.

Cabe mencionar también el nuevo modelo de mujer que se estaba gestando en la sociedad francesa de los años 60, la llamada “*Mademoiselle New Wave o Mademoiselle Nouvelle Vague*”, término acuñado por André Cayatte en un artículo de 1958 para *L'Express*. A través de la recopilación de encuestas a jóvenes creó un retrato de la nueva joven. Esta mujer de entre 15 y 20 años, ya presentaba sus propias ideas (entre ellas, la igualdad sexual, libertad amorosa, gusto por el trabajo y por el placer), despreciando el patriotismo y gustando de la vida moderna, pero al mismo tiempo estaba asustada, ansiosa sobre vivir o de no ser amada y considerada⁵⁰.

En este nuevo marco social las mujeres se convierten en asalariadas, nacen movimientos como “Liberación de las mujeres”, basado en el rechazo de los arquetipos femeninos y en

⁴⁹ Lima dos Anjos y Avila Vasconcelos 2018, 166-177.

⁵⁰ de Baecque, 1951-1959, 75.

la necesidad de su transformación. Asimismo, hay una nueva concepción de la maternidad, que gira en torno al descubrimiento de la píldora anticonceptiva y a la inclusión de lo masculino en las tareas domésticas.

En el seminario *L'express* del 3 de octubre de 1957, gracias al cual debemos en parte el nacimiento de la nueva ola francesa, se mostraba de manera alegórica la que iba a ser la nueva concepción de feminidad (más juvenil y liberada), en contraposición al anterior modelo de la mujer de la posguerra, madre e icono de la “mujer ángel”, una transformación de identidad femenina que viene dada por el cambio de los valores morales de la época, adaptándose al nuevo contexto social⁵¹.



Figura 1. Portada *L'Express* número 328, del 3 de octubre de 1957. Fuente: *L'Express*.

Por supuesto, esta ola que buscaba una mayor libertad y expresión en el arte y cultura, a través de la ruptura de las normas tanto sociales como cinematográficas, pretendía abrir un camino más fresco desde el punto de vista de la representación femenina, ya fuera respecto a su sexualidad como en lo referente a las relaciones entre géneros. La diferencia entre este nuevo cine y el cine anterior, sobre todo el norteamericano hollywoodiense, es también palpable en cuanto a los papeles femeninos, donde los nuevos directores pasan a representar a las mujeres tal y como las conocían, con las conductas sexuales y afectivas características de su clase social y cultura, alejándose de los clichés.

⁵¹ Quiroga Álvarez 2020, 36-37.

Señala Ana Quiroga:

“La actriz europea se somete no sólo al deseo masculino, sino a su veneración. Frente a la actriz de Hollywood, objeto de deseo carnal, la europea es venerada por sus virtudes, siendo admirada y deseada más allá de sus categorías físicas. Fruto de esta condición, no accederá tan fácilmente a la categoría de estrella internacional, reservada a Hollywood. Frente al carácter inmortal de la estrella de Hollywood, el cine europeo eleva a la mujer a su máxima expresión a través del “eterno femenino⁵²”. De esta manera, la fuerza interpretativa de la actriz es canalizada a través de la cámara, dotando al personaje de la máxima expresión”⁵³.

En este nuevo cine se encuentran, sobre todo, dos tipos de películas que muestran la nueva construcción en torno al personaje femenino. Por un lado, películas como *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), *Le Petit soldat* (Jean-Luc Godard, 1963), *Les cousins* (Claude Chabrol, 1959) o *Les 400 coups* (François Truffaut, 1959) en las cuales el personaje masculino, protagonista, refleja el alter ego del creador; mientras que el femenino no solo es una especie de manifestación de los miedos o deseos del héroe masculino, sino que también encarna la fatalidad que le va a ocurrir a este, como si se tratasen de *femmes fatales* a las que deben alejarlas, aunque eso quizá conlleve la propia destrucción del héroe. El otro tipo de filme se caracteriza por el protagonismo de la mujer, donde el director emplea una mirada como si él fuese una especie de sociólogo que estudia la formación social y sexual de esta⁵⁴. Esto se puede apreciar en películas de Jacques Demy, como *Lola* (1961) o *La Baie des Anges* (1963), donde el personaje protagonista se construye desde el punto de vista de un hombre. Mujeres que son “buenas” y simultáneamente “malas” para sus propios hijos, desarrollando así la fantasía de complejo de Edipo fusionado con la apariencia de una “multimujer”⁵⁵. Es muy probable que estas

⁵² El “eterno femenino” se refiere a la explotación de la feminidad y su papel en la sociedad, a través de la representación de personajes y situaciones femeninas. Puede implicar la crítica a estereotipos, la reivindicación de la mujer, o la exploración de la dualidad femenina y su impacto en las relaciones de pareja

⁵³ Quiroga Álvarez 2020, 82-83.

⁵⁴ Sellier 2008, 149.

⁵⁵ Sellier 2008, 116.

películas centradas en mujeres en su momento presentaran una dificultad en cuanto a la capacidad de identificación con el personaje principal, ya que el espectador no estaba acostumbrado a esta nueva concepción cinematográfica.

En relación con las nuevas representaciones femeninas y relaciones afectivas hombre-mujer, aparecieron también dos alternativas temáticas dentro del filme que, aunque quizá no fueran nuevas, se emplearon con más frecuencia en las cintas de esta ola. En primer lugar, para tratar esa dicotomía entre amor y amistad se emplea el trío (con las dificultades que este llevaba); bien lo vemos en *Jules et Jim* (Truffaut, 1962), *La Mamin et le putain* (Jean Eustache, 1973), *Une femme est une femme* (Godard, 1961) o *Bande à part* (Godard, 1964). También el uso de la prostituta, principalmente como una aproximación sociológica, como en *Lola* (Jacques Demy, 1961), o Naná en *Vivre sa vie* (Godard, 1962)⁵⁶. Siguiendo la línea de la filmografía francesa de los años 30, vemos que todavía en muchas de las películas la presentación de mujeres se adscribe a un tema sexual, o como en el cine francés clásico, en relación con un tema amoroso.

El cambio en la forma de mostrar a la mujer fue propiciado por uno de los primeros autores de esta ola. Así Roger Vadim da a conocer a la famosa Brigitte Bardot en su cinta *Y Dios creó la mujer* (1956), apareciendo, como *femme-enfant*, donde se la muestra con una presencia turbadora y poco vestida (al gusto de las boutiques de moda).

Según apunta Román Guberne:

“Brigitte Bardot se convierte en la máxima expresión de la formula “mujer-niña”, prefigurada antes por Mary Pickford, Cécile Aubry, Baby Doll y los retratos femeninos de Domergue, sintetizando y conjugando la inocencia de la ingenua y el maleficio sexual de la *vamp*. Con sus rasgos faciales adolescentes nos quiere hacer creer que su amoralidad es fruto de su candorosa, espontánea y natural manera de ser, más allá de todo código moral. La fórmula da tan buenos resultados después del éxito de “Y dios creó a la mujer”, con amplia proliferación de rubias colas de caballo y faldas cancan por todo el mundo, que el novelista Vladimir

⁵⁶ Ray Carney, Monterde y Riambau. 1995, 174.

Nabokov tomará el arquetipo y dará un paso más, transgrediendo la frontera que va de la adolescencia a la infancia en su celebrada y escandalosa novela *Lolita*”⁵⁷.

Cuando estas películas fueron exhibidas, gran parte de los críticos tomaron enserio a la mayoría de estas actrices y sus interpretaciones.

No solo Brigitte Bardot fue el único icono y musa dentro de la *Nouvelle Vague*, también debe ser citada Jeanne Moreau, quizá más asociada con la encarnación de la mujer moderna por excelencia, a diferencia de Bardot quien será sobre todo icono de la cultura de masas⁵⁸, y cuyo perfil respondería no tanto al modelo de cine de autor, sino al de Hollywood. Ambas encarnaron dos formas distintas de entender la nueva sexualidad, más libre y desenfadado, así la primera de ellas es fruto de una inteligente estrategia seductora, y la segunda es más juvenil y fresca⁵⁹, aunque, en ocasiones, tachándola de una provocadora ligada a la sociedad de consumo. Por otro lado, Bardot se alejó del modelo de “*femme fatale*”, pasando a ser un referente para las jóvenes de la época.

Posteriormente, gracias a la aportación de Jean-Luc Godard en *A bout de souffle* con el protagonismo de Jean Seberg (fig. 2a), surge un nuevo modelo femenino que conjugaría la independencia de la “*femme fatale*” con la inocencia de la “mujer ángel”, representando un modelo donde la sensualidad se reduce a un cuerpo aniñado. A la par se promovía la moda del momento, representada en la modelo Twiggy⁶⁰ (fig.2b), dando luz a la figura conocida como “*chic-fillé*”, donde la mujer francesa aparece con características de los dos polos opuestos de representación femenina⁶¹. Por supuesto, este arquetipo sólo podría nacer en una sociedad consumista como la de la Francia de la década de los 60-70, la cual

⁵⁷ Gubern 2020, 412-413.

⁵⁸ Veiga y Da Silva 2014, 345.

⁵⁹ Sales 2008.

⁶⁰ Icono de la moda de británica de los años sesenta, caracterizada por el uso de faldas y cabellos muy cortos, representaba un nuevo canon de belleza. La figura corporal se asemejaba a una cierta androginia corporal, donde las curvas parecían casi desaparecer.

⁶¹ Quiroga Álvarez 2020, 5-11.

criticará Godard en películas como *Week-end* (1967), donde la mujer aparte de ser consumidora, pasa a ser objeto de consumo.



Figura 2a y 2b. Jean Seberg al estilo Twiggy. Fuente: Fotograma de “A bout de soufflée”.
Lesley Hornby, conocida como Twiggy, icono británico de los años 60. Fuente: Revista Vogue Spain.

Revistas populares como *Cinémonde* o de mujeres como *Elle* o *Marie-Claire* explotaban la mujer moderna a través de Brigitte Bardot (fig.3); pero en la prensa culta, de crítica cinematográfica, su autonomía sexual daba lugar a comentarios más irónicos, ya fuesen para ridiculizar esta liberación, por ejemplo, en *Une vie privée* (Louis Malle, 1962) o para alabarla como en la ya mencionada *Et dieu créa la femme*. Es interesante mencionar que estas mismas críticas apreciaban la figura de mujeres enamoradas cuando eran el objeto de la mirada idealizada de un artista. Moreau vista por Malle o Truffaut, o Karina por Godard son ejemplos de ello⁶².

⁶² Sellier 2008, 68.



Figura 3. Revista Cinémonde, número 1240, del 15 de mayo de 1958. Fuente: Cinémonde

Podríamos entender, por tanto, después de esta revisión, el nacimiento o cambio de modelos femeninos en la cinematografía francesa en torno a tres nuevas concepciones que varían: “chic-fillé” a lo Jean Seberg; la mujer moderna como Jeanne Moreau, o el erotismo cinematográfico (también moderno) siendo Brigitte Bardot la máxima repercusión. Ellas se convertirán en referentes de mujer libres e independientes.

4.1. La representación de la musa

Serge Daney defiende en su libro “Persévérance” (1991), resultado de una entrevista a este y Serge Toubiana en la que trataban de concebir su cine-biografía:

“La Nouvelle Vague asumió la carga de algo totalmente distinto: un hombre y una mujer, la guerra de los sexos y una eventual resolución de esa guerra. En eso se invirtió toda la energía artística y creadora, entre 1960 y 1980. Había que cambiar el cine del ideal, es decir el cine masculino (solo los hombres tienen ideales), por un cine que dejara aparecer a las mujeres. Antonioni, Bergman y, por supuesto, Godard no hicieron otra cosa; Pialat invirtió mucha energía en ello, como Rivette a su modo, y también Rohmer, Ferreri, Cassavetes, etcétera. (...) Para los cineastas de la Nouvelle Vague, las grandes conmociones fueron la aparición de Brigitte Bardot, la foto de Harriet Andersson o Mónica Vitti (estábamos lejos de Michèle Morgan), imágenes de mujeres que imponían otro modo de filmarlas. El cine se ocupó de eso durante quince o veinte años y fue lo que en esa época transformó el lenguaje. (...)”⁶³

La actriz admirada, musa o amada se va a convertir en importante, (ya sea compartida con el héroe o director que la mira), pero el rostro femenino sería recordado por quien lo filmó: Michelangelo Antonioni y Monica Vitti; Roberto Rossellini e Ingrid Bergman; Ingmar Bergman y Harriet Andersson; o Jean-Luc Godard y Anna Karina. La Nouvelle Vague empezó a hacer cine para ver desde la relación⁶⁴.

Los críticos de los *Cahiers*, en su cinefilia, eran conscientes de esta relación que podía florecer entre director y actriz, puesto que lo estudiaron con detalle en Griffith con Lilian Gish, Orson Wells con Rita Hayworth.

⁶³ Daney 2015.

⁶⁴ Vilaró i Moncasí 2016, 224.

A partir de este momento, las relaciones entre las actrices y los directores que las filmaban sufrieron una gran transformación.

Las actrices pasaron a tener una relación totalmente diferente con los directores que las filmaban. Estos, usaban a menudo una adaptación de la tradición artista/modelo, donde el resultado final era una forma de reparar un sentimiento amoroso (a menudo confundido con el efecto Pigmalión, que veremos sobre todo en Godard), donde la mujer amada accede a existir, cinematográficamente, gracias al talento de su creador⁶⁵.

Para Colin Mac Bae “los jóvenes críticos ahora no soñaban con un harén, sino con su propia estrella, la mujer que cobraría vida ante su cámara y se enamoraría no del dinero o del poder mundano, sino del genio de su arte. No hay más que ver las portadas de *Cahiers* o leer las lascivas descripciones de las actrices favoritas para darse cuenta de lo arraigada que estaba esa idea”⁶⁶.

Ya en *Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman, 1953), vemos un tratamiento de la musa. Así, como bien apunta Ana Quiroga Álvarez acerca del análisis entre imagen-afección, basada en cuestiones anteriormente planteadas por Gilles Deleuze: “en ese primer plano de Mónica, también denominado por el filósofo francés como miradas-cámara, la musa mira directamente al objetivo y parece romper la pulsión sexual construida entre la mirada del espectador y ella misma. Cabe decir que hablar de Harriet Andersson como musa es considerablemente apropiado, siendo Mónica un de los grandes mitos de cineastas como François Truffaut o Jean-Luc Godard”. Según este último, esta interpretación defiende que “la cámara existe para preservar la belleza”⁶⁷.

Fue concretamente ese primer plano de Harriet Andersson el que influirá a los “jóvenes turcos” (figs. 4a y 4b), como se autodenominaban los críticos de *Cahiers*. Este uso del primer plano del personaje femenino hacía cambiar la representación de la mujer como únicamente objeto de deseo, pasando a mostrar el mundo interior del personaje y su

⁶⁵ Sellier 2008, 150.

⁶⁶ MacCabe 2005, 144.

⁶⁷ Quiroga Álvarez 2016, 112-117.

posible análisis e importancia psicológica (algo que destacó en filmes de la nueva ola como *Cléo de 5 a 7* (1967) de Agnes Vardà).



Figura 4ª y 4b. Primeros planos de Harriet Anderson en “Un verano con Mónica”. Fuente: Fotogramas de “Sommaren Med Monika”

A diferencia del anterior cine donde se mostraba el erotismo a través del cuerpo, ahora se deleitaba a través de la cara y la voz jugando con la iluminación y encuadre; pasando de caras muy maquilladas en el cine comercial o cuerpos que no se correspondían con la realidad a caras desmaquilladas y más naturales. No solo servía así para cambiar la forma de representar a la mujer, sino que también otorgaba a los directores una dote de capacidad para poder revelar los “encantos ocultos”⁶⁸. Sin duda alguna, este uso del retrato prolongado de una mujer para mostrar la capacidad del director y la belleza de la representada es algo que veremos en varios largometrajes de Jean-Luc Godard.

En esta línea Quiroga argumenta que la relación la actriz con el director va a modelar la posición femenina dentro y fuera del relato cinematográfico. Este lazo estaría tanto en el nivel emocional como profesional pasando así a lo filmico. De manera que la interprete “dejaría” su cara al director, quien captaría diferentes sensibilidades. En consecuencia, el mérito no solo caería sobre la actriz, sino que también en la destreza del creador”⁶⁹.

⁶⁸ Sellier 2008, 150-151.

⁶⁹ Quiroga Álvarez 2020, 96-97.

5. JEAN-LUC GODARD Y SU RELACIÓN CON LAS MUJERES

Jean-Luc Godard fue el último de los directores ex críticos de los “Cahiers” en hacer una película, pero quizás el que mejor represente los principios de la *nueva ola francesa* y el más influyente en el cine posterior. Una especie de “superautor” que controla todas las fases de la producción de una película y el sentido de esta, quien en muchas ocasiones no tiene un guion establecido, sino que va improvisando. Entre los temas que aborda se hallan el amor, la comunicación, el lenguaje, las guerras y las relaciones mercantiles de la sociedad del momento. Godard consigue personificar la figura de “autor” más que ningún otro de los críticos de los *Cahiers*. Destruye el lenguaje cinematográfico, rompiendo la cohesión narrativa espacio-temporal que determinaba el cine anterior a la Nouvelle Vague, convirtiendo sus películas en simples sucesiones de “momentos”, haciendo del cine algo absurdo, evitando un cine racionalista⁷⁰.

Sus películas se caracterizan por planos de duración larga, con profundidad de campo, localizaciones en las calles, el uso de actores no profesionales, bajo presupuesto, etc. Fiel en expresar su rechazo hacia el imperialismo americano, dando espacio al espectador para crear su propia línea narrativa o determinar lo que deberá ser el foco de su atención.

Durante la década de los 70, sobre todo a partir del mayo de 1968, comenzó a hacer un cine político, defendiendo el ideario marxista-leninista. Según Colin MacCabe: “Cuando Godard completa *Week-end*, escribe en los créditos de cierre “Fin de cine”, pues el sueño de la Nouvelle Vague se había desintegrado a todos los niveles, desde el personal, con el fracaso de su matrimonio, hasta el político”⁷¹. Continúa en esta línea, haciendo una narrativa diferente, pero ya no pretende defender al máximo el cine de autor, sino busca la politización de su propio cine. Es el momento en el que se casa con su segunda esposa Anne Wiazemsky, quien escribirá un libro en 2013, “Un año ajetreado”, que narra la historia entre ambos; y que influirá en la película del director Michel Hazanavicius, *Le Redoutable* (2017). En aquella época, Godard estaba centrado en hacer un tipo de cine más *underground*, pero al ver que no estaba triunfando decide volver al *starsystem* y al cine convencional⁷². Forma el Grupo Dizga Vertov junto a Jean-Pierre Gorin, haciendo

⁷⁰ Gubern 2020, 414-416.

⁷¹ MacCabe 2005,13.

⁷² Gubern 2020, 418.

un cine marxista y contra la burguesía, con películas como *Tout va bien* (1972) o *Le Vent d'est* (1970). Finalmente, a partir de la década de los 80 emprende una búsqueda visual y narrativa rompiendo con el lenguaje clásico en películas como *La Pasión* (1982)⁷³.

Podríamos dividir la cinematografía de Godard en cuatro periodos. El primero con Anna Karina como protagonista, época de mayor esplendor, con películas intelectuales, pero al tiempo sensuales; el segundo, sería un cine político, aunque no muy distanciado en cuanto a la construcción formal de las películas del anterior periodo; el tercero, una vuelta hacia un cine más convencional, pero siguiendo la crítica; y por último, una etapa de largometrajes donde experimentaba con el video y lo digital, trabajando al mismo tiempo en su serie documental *Historie(s) du Cinéma*.

Una de las características del cine de Godard es el amor hacia algunas sus actrices. Principalmente, Anna Karina, Anne Wiazemsky o Myriem Rousell, que sería la mezcla de ambas; u otras que simplemente le despertaban algún sentimiento, como Jean Seberg, Brigitte Bardot, Macha Méril (protagonista de *Une femme mariée* de 1964, donde plantea el condicionamiento de la mujer moderna por el mundo de la publicidad), Marina Vlady, Juliet Berto, entre otras⁷⁴. Son ellas gran parte de la fuente de inspiración para la creación de su obra artística, convirtiéndose en sus musas.

La mayoría del tratamiento femenino de Godard está ligado a la estética de la “chic-fillé” o de la “mujer-niña; pero no quiere decir que sea este el canon seguido en toda su filmografía. A partir de los años setenta rompe con este patrón y varias actrices seguirán el modelo de “mujer rusa”. Marina Vlady o Macha Méril responden a este tipo, con la cara y extremidades redondeadas y las caderas muy formadas. A pesar de ser muy novedoso en el uso de mujeres en sus películas, defendiendo su autonomía y libertad, en lo referente al campo político Godard indicaba que la revolución de las mujeres no tendría lugar dentro del discurso político marxista⁷⁵.

⁷³ Giménez Soria 2013, 12.

⁷⁴ Marías y Rodríguez 1986, 24.

⁷⁵ Quiroga Álvarez 2020, 140-146.

Realmente el trato de lo femenino en sus películas también se podría acercar al modelo de *femme fatale*, teniendo en cuenta que estas mujeres eran figuras independientes, decididas, que engañaban al hombre llevándolos en ocasiones a la muerte en gran parte de los filmes, por ejemplo, en *A bout de souffle* (1960), *Le Petit soldat* (1960), *Pierrot le fou* (1965), *Alphaville* (1965) o *Week-end* (1967). Como se mencionó en el primer apartado, el destino de las *femmes fatales* es en muchas ocasiones el castigo, por ello en su filmografía muchos personajes femeninos también mueren, Naná en *Vivre sa vie* (1962), Camille en *Le Mépris* (1963) o Marianne en *Pierrot le fou*.

La atención de Jean-Luc Godard a la mirada de Anna Karina, actriz y amante en sus películas por ella protagonizadas, es la búsqueda del objeto de deseo a partir de la construcción de un alter ego. Lo vemos en *Une femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* o *Pierrot le Fou*. Otros directores de la *Nouvelle Vague* como François Truffaut y Jean-Pierre Léaud defienden que es a partir de la estrecha relación con la otra persona cuando la representación toma forma real, formando parte del centro de su motivación creadora, manteniendo su interés en una relación íntima entre el cineasta y el objeto de representación⁷⁶. Simultáneamente, Anna Karina se convierte en la mayor expresión de lo que concedía Godard que debía ser la función del actor:

“Me gusta que mis actores conserven en el film ciertos gestos que me gusta verlos hacer en la vida. Su manera de coger el cigarro, de peinarse. Les apporto mis pensamientos, pero los suyos cuentan también, puesto que son ellos mismos. Trato de no hacer nunca más de dos tomas. Cuanto más se repite, más mecánico se hace todo. Más se aleja uno de la vida”⁷⁷.

En una entrevista realizada a Anna Karina en 1962, donde la preguntaban acerca de su relación con Godard, y un documental de Luc Lagier para resumir su historia, se desvela que Jean-Luc la vio en un corto publicitario, en el momento en el que había puesto un anuncio en *Le Film Français* que decía: “Jean-Luc Godard busca un alma gemela para hacer películas”. La vio en un anuncio de jabones y la invitó a su oficina para discutir un papel en *A bout de souffle*, un papel pequeño donde tenía que aparecer desnuda, razón por la que lo rechazó. Un año después recibió un telegrama para acudir de nuevo a la oficina

⁷⁶ Vilaró i Moncasí 2016, 224-225.

⁷⁷ Marías y Rodríguez 1986, 8

de Godard, donde le ofreció un papel protagonista sin tener que desnudarse, a lo que acepto, haciendo así *Le Petit Soldat*⁷⁸. Empezaron entonces a intercambiar miradas y la seducción entre ambos se trasladó a la ficción, captando Godard todos los gestos y movimientos de Karina; y cuando el personaje de Bruno se declara, se entiende que las manos sin cuerpo son las de Godard declarando su amor a Karina. Después del rodaje se mudarán juntos a París, y Karina empezará a rodar *Ce soir ou jamais* (Michel Deville, 1961) despertando los celos de su amado. Ese mismo año comienzan a grabar *Une femme est une femme*, que a diferencia de las películas anteriores donde el personaje femenino deseaba huir, aquí lo que pretende es asentarse y formar una familia. Después de grabar *Le Petit soldat*, Karina ya haría interpretaciones más conmovedoras, intensas e impresionantes. Mientras se rodaba *Une femme est une femme*, cuya trama gira en torno al deseo de la protagonista por tener un hijo, en la vida detrás de la pantalla, Karina se queda embarazada. Así, formalizan su relación en 1961, pero no dura mucho su felicidad ya que perderá al niño que estaban esperando. Por ello mismo, *Vivre sa vie* representa la muerte, la tragedia y la destrucción del personaje femenino. Las películas posteriores dejan ver la crisis en su relación que iría a peor, pues Godard desaparecía semanas sin dar aviso previo, entrando Karina en una depresión seguida de varios intentos de suicidio. En 1964 anunciaron oficialmente su divorcio, y empezaron a rodar *Lemmy contra Alphaville* (1965). En 1965 comenzó el rodaje de *Pierrot le Fou* siendo una carta de despedida hacia Karina y el romanticismo⁷⁹.

Esta relación llena de altibajos queda reflejada en las películas, de manera que los personajes se ven afectados por la situación de Godard y Karina. En gran parte de las películas, Karina aparece tratada al modo de Louise Brooks (figs. 5a y 5b), la actriz mencionada anteriormente, al hilo de la “chica mala” de Hollywood. Aunque también Godard representa a las mujeres al modo de la “Mademoiselle Nouvelle Vague” adoptando una imagen de mujer-niña. No solo fue importante esta relación en cuanto a la cinematografía, sino en el campo mediático también, como iconos de la cultura francesa de esos años.

⁷⁸ Karina, 1962. https://www.youtube.com/watch?v=cA2JZ_Zt87o

⁷⁹ Lagier 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=hsQi4ouYYzI>.



Figura 5a y 5b. Anna Karina al estilo Louise Brooks en “Vivre sa vie”. Fuente: Fotograma “Vivre sa vie”. Louise Brooks en 1925. Fuente: Revista Vanity Fair.

Las protagonistas de sus películas no mostraban tanto el lado sexual, sino más bien la búsqueda de la libertad y de su pensamiento. No aparecen desnudas, sino que se las muestra discutiendo o argumentando. Cada etapa de su cine corresponde a un amor, y su trayectoria puede entenderse como una búsqueda continua de la mujer perfecta y trascendental a la que puede amar⁸⁰. La sexualidad se ve trascendida por las miradas a cámara y no por la mostración del cuerpo femenino.

La idea de mujer para Godard aparece en otras actrices. Así, su segunda mujer, Anne Wiazemsky, figura en *La Chinoise* (1967) representando a una joven estudiante de filosofía en Nanterre, al igual que en la vida real. Con ella utilizará, de nuevo, conversaciones y palabras sacadas de la vida real, si bien no en muchas películas, pues Godard se hallaba por entonces en la política. Wiazemsky figura en *La Chinoise* (1967), *Week-end* (1967), *Le Gai Savoir* (1967), *Sympathy for the Devil* (1969), *Vent de l'est* (1969), *Vladimir et Rosa* (1969) o *Tout va bien* (1972). No obstante, su relación como relata la propia Anne en su libro “Une année studieuse” (2012) se vio afectada, al igual que la de Karina, por el trabajo de Godard y las escenas de celos o actitudes infantiles, lo que llevó al divorcio en 1979, si bien ya habían roto a principios de los 70. El libro muestra el comportamiento del cineasta, también a la hora de trabajar. El tratamiento de Anne en la filmografía de Godard nada tiene que ver con el relativo a Karina, aunque también la

⁸⁰ Roncagliolo 2017. Recuperado de <https://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/musas-godard-peliculas/27526>

concibe como a una musa. Se trataba de una etapa en la que no se pretendía deslumbrar al espectador con los primeros planos de una mujer, sino hacer una crítica política en la que la revolución estudiantil estaba muy presente en el ambiente.

En 1970 conoció a Anne Marie Miéville, fotógrafa profesional y su futura esposa. Trabajarán juntos, no sólo en el uso de la cámara, sino también colaborando en algún guion, caso de *Número dos* (1975). El anterior estadio de la “musa” y el del imaginario colectivo quedan, pues, superados⁸¹.

5.1. *A bout de soufflé*

Película grabada en solo 4 semanas, basada en una idea de Truffaut para una historia de detectives y con un presupuesto limitado, del cual la mayor parte iría destinado a la protagonista, Jean Seberg. La película se estrenó en 1960 y fue un enorme éxito de taquilla. Narra la historia de Michel (Jean-Paul Belmondo) y Patricia (Jean Seberg), una americana que se dedica a vender periódico. Michel mata a un policía convirtiéndose en fugitivo, e intenta convencer a Patricia de escapar juntos a Roma. Pero a medida que avanza la historia, el amor de esta empieza a verse cuestionado y lo traiciona denunciándolo a la policía, llevándolo a la muerte.

Ya en *A bout de soufflé* vemos el empoderamiento femenino. Patricia/Seberg, al igual que Catherine/Moreau en “Jules et Jim” de Truffaut, aparece como una mujer independiente, que busca su propia trayectoria como periodista, y es representada con una vestimenta moderna, una imagen renovada del personaje femenino. Quizá esto también se deba a que es una mujer estadounidense, más liberales en general, frente a las europeas más anticuadas, alimentando así el papel de la mujer moderna⁸². Godard se aleja de la representación de una mujer “flirt”, ahora la retrata con deseos y proyectos contradictorios, aunque no sabe muy bien cómo manejarlos. Respondiendo sin duda alguna a la máxima expresión de la *chic-fillé*, una joven dulce, pero picara,

⁸¹ Quiroga Álvarez 2020, 141.

⁸² Panciarelli 2015, 11-17.

Patricia/Seberg es una mujer moderna que conoce la “cultura legítima”, así se muestra en varias escenas, donde habla sobre las grandes figuras de literatura, música, pintura, etc.

Según críticos esta cinta sería un ejemplo perfecto de la mirada “godordiana” hacia lo femenino, donde la mujer se presenta con una mezcla de idealismo y misoginia, tal y como aparece en los filmes norteamericanos, caso de los de Charles Chaplin⁸³.

La escena en la que los protagonistas aparecen en la habitación sirve para ejemplificar cierta indecisión hacia la mujer; en la que Godard trata de crear una puesta en escena distanciada, con el deseo de mostrar la relación entre los personajes, usando al tiempo el primer plano de Patricia/Seberg con un fin fetichista: la cara o cuerpo fuente de deseo para la mirada del espectador⁸⁴.

En *A bout de souffle* aparece un detalle al que se debe prestar atención: Patricia/Seberg se dirige a Michel/Belmondo preguntándole : “¿Que te gusta más, mis ojos, mi boca, o mis hombros?”, tipo de preguntas que constituyen una constante en los personajes femeninos de Godard. Lo volveremos a ver en *Une femme est une femme* y en *Le mépris*, creando quizá de esa manera una conexión entre sus películas y personajes.

5.2. *Le petit soldat*

Aunque fue su segundo largometraje, fue retenido durante tres años por el Ministro de Interior, Louis Terrenoire, debido seguramente a su gran carga política que contiene.

El protagonista, Bruno Forestier, trabaja como agente secreto para combatir el apoyo al Frente de Liberación Nacional argelí y se enamora de Veronika Dreyer/Anna Karina, vinculada a la causa opuesta. El tema realmente radica en la muerte, la tortura y la imposibilidad del amor; no obstante, es una declaración de amor hacia Anna Karina.

En *Le petit soldat* resulta interesante el uso de las referencias a la propia *Nouvelle Vague*.

⁸³ Haskell 1974, 299.

⁸⁴ Sellier 2008, 113-115.

Por ejemplo, en la calle vemos un cartel de Brigitte Bardot, justo el año en el que se rueda *Le Mépris*, de la que es protagonista. También es llamativo el uso de cameos, como el del propio Godard en la estación de tren de Ginebra acompañando a Anna Karina.

Es en ese preciso momento en el que el protagonista masculino, Bruno, se enamora de Veronika/Karina. Dice Geneviève Sellier: “Se enamora en el momento preciso en que decide romper con su grupo activista y establece un enlace entre dos tipos de “atrapamiento” (políticos y por amor), en torno a los cuales la historia se teje. El enlace está hecho explícitamente con el descubrimiento del héroe, pero muy tarde, el amor ya había hecho su trabajo, la adhesión de Veronika al campo enemigo”.

Godard manipula la narrativa, lo que permite que la muerte del personaje femenino, que a priori no tiene mucha importancia dentro del relato, se instrumentalice al servicio del personaje masculino, de quien también retrata su sufrimiento, dejando claro que uno mismo debe encontrar su propio objetivo, sin depender de otros, ya sea una mujer o de un compromiso político⁸⁵.

Godard representa a la figura femenina con un comportamiento y una moda de “mujer-niña”: Veronika/Karina adopta una actitud infantil y torpe, lleva un perrito de juguete, con ropa como si se tratase de una colegiala (blusas bordadas, faldas largas). Pretende el director debilitar así el comportamiento político de Veronika/Karina, quien realmente tiene inquietudes no solo políticas, sino también culturales.

Al igual que en *A bout de souffle*, hay una escena en la que el uso del primer plano manifiesta un modo de contemplación fetichista hacia la actriz, en este caso no Jean Seberg, sino Anna Karina. Se trata de la escena en la que Bruno aparece fotografiándola, creando un juego de seducción que rompe con las normas narrativas cinematográficas. El alter ego de Godard aparece encarnado en el héroe del relato, Bruno; frente a su modelo Veronika, en la vida real, Karina. Como si se tratase de un interrogatorio de policía, este le hace preguntas mientras ella posa de diferente manera⁸⁶; de nuevo emplea el uso de los primeros planos para retratar a su musa, al tiempo de sugerir al espectador una gran sensualidad.

⁸⁵ Sellier 2008,138.

⁸⁶ Sellier 2008,153-154.

5.3. *Une femme est une femme*

Une femme est une femme es un film de comedia musical en el que narra la historia de un trio amoroso interpretado por la pareja Angela Recamier (Anna Karina) y Emile Recamier (Jean-Claude Brialy), y el tercero en discordia, Alfred Lubitsch (Jean-Paul Belmondo). Se reflexiona acerca de los géneros, tanto masculino como femenino. El tema gira entorno a los problemas de pareja, donde resalta el uso del juego de miradas entre la cámara y la actriz, de conversaciones privadas y de mensajes ocultos.

Quizá sea en esta película la que muestre un punto de inflexión en Godard. Ahora la trama no sólo gira en torno a un hombre, donde la mujer queda en segundo plano y cuya vida y trama gira también (aun a veces metafóricamente) en torno al hombre. Aquí ya se construye una película acerca de las prostitutas, los deseos de la mujer y sus sentimientos; no de una manera ridícula, a pesar de que se trate de una comedia, sino mostrándola como independiente y con cierto poder, no solo sobre sí misma, sino también respecto a los personajes masculinos. Angela/Anna Karina de nuevo parece una mujer-niña con cierta inocencia, pero consciente de su belleza; así lo retrata la escena en la que canta “Todo el mundo me pregunta por qué... soy cruel... porque soy muy bella⁸⁷”.

Por otra parte, Godard la presenta con características propias de la *femme fatale*, donde varios hombres caen rendidos a sus pies. El valor de este trabajo reside en la capacidad del autor de emplear dicho estereotipo consiguiendo crear un personaje fatal romántico, presentando rasgos de una persona irresponsable, pero que quiere ser madre y asentar la cabeza, amenazando también a su novio de serle infiel. Al mismo tiempo, el rol de mujer no cambia demasiado a lo que se venía viendo, ya que la presenta como una mujer joven y preocupada por las relaciones amorosas. La película retrata la vulnerabilidad del papel masculino predominante, que emplea la fuerza física y la brutalidad emocional para cubrir sus deficiencias emocionales, mientras que concede a la mujer un altar. Ella es capaz de burlarse de los hombres, haciendo que todos la puedan llegar a amar⁸⁸.

⁸⁷ Marie 1997, 120.

⁸⁸ Tapia 2024, 24-28.

5.4. *Vivre sa vie*

En este filme, Godard utiliza la prostitución como modo de mostrar la sociedad contemporánea, homenajeando al mismo tiempo a su mujer y actriz, hasta el punto de que la protagonista se llama Naná, anagrama de Anna Karina. Realizado a modo de documental, de nuevo el personaje se entrega completamente a la cámara, siendo decisivos los primeros planos de su rostro, perfil o dorso. El uso de la iluminación y de los cambios de imagen de Naná (excusado en su trabajo de bailarina) hace que el espectador disfrute de su belleza, quien reclama su propia responsabilidad y libertad.

La influencia cinematográfica de Bergman, Bresson y Rossellini es muy palpable en el filme. En relación con el primero, el personaje interpretado por Anna Karina, a propósito de las miradas perdidas y las dudas existenciales que componen su pensamiento, nos llevan a recordar a la Monika/Andersson de *Sommaren med Monika* de Bergman, aunque el personaje de Naná es más humano y sentimental; muestra de ello es cuando se emociona viendo *La Passion de Jeanne d'Arc* (Dreyer, 1928) identificándose con la protagonista (figs. 6a y 6b). Godard utiliza, al igual que Dreyer, primeros planos muy intensos y encadenados, sin perder emoción alguna, trasladando así la angustia de la protagonista al espectador.



Figura 6a y 6b. Anna Karina llorando por una escena de “La Pasion de Juana de Arco” de Dreyer en “Vivre sa vie”. Fuente: Fotograma de “Vivre sa vie”.

A través de la escena final se desvela el vínculo existente entre el artista y la retratada, rompiendo con el tono científico social del resto de la película. Mientras un joven lee “El retrato oval” (1842) de Edgar Allan Poe en voz alta, Naná escucha, apareciendo su rostro en primer plano desde diferentes enfoques y con un tratamiento de la luz muy dispares

entre sí. Los expertos reconocen la voz en off de Godard, quien comienza leyendo una historia de amor acerca de un pintor que hace un retrato de su mujer, la cual morirá: “Es nuestra historia...un pintor que hace un retrato de su mujer”. Nos encontramos con una escena donde el tratamiento de los protagonistas es muy desigual, el hombre enamorado (Godard) está detrás de la pantalla, mientras que la modelo escucha la historia sobre su propia muerte, fundiéndose con el objeto de culto amoroso que hace el artista hace ella⁸⁹.

Supone la separación de la relación entre Godard y Karina, presente desde el aborto de esta última, y su posterior crisis depresiva que desencadenaría al final de su amor. Es interesante también que, en la película, la protagonista confiesa a su marido que no quiere seguir viviendo, reflejo de lo que estaba aconteciendo en la relación entre el cineasta y la actriz. Godard estaba consumiendo la energía de la actriz, quien de tanto ser retratada terminó “muriendo”. No es casualidad tampoco que la retratase haciendo de prostituta en una etapa en la que la acusaba de coquetear con todo el mundo. En este sentido, Miguel Marías y Joaquín Rodríguez indican:

“En *Vivir su vida* que pretende presentar el punto de vista de una mujer, la prostituta interpretada por Anna Karina muere. Pero su muerte es justificada no por razones sociales objetivas, sino por las artísticas de Godard: Como su mujer-modelo, él la ha asesinado al introducirla dentro de una obra de arte. Esto él lo asume en una referencia al *Retrato Oval* de Poe, en el cual el sujeto comienza a afligirse al mismo tiempo que la pintura toma forma, y muere cuando el parecido es completo”⁹⁰

⁸⁹ Sellier 2008, 163.

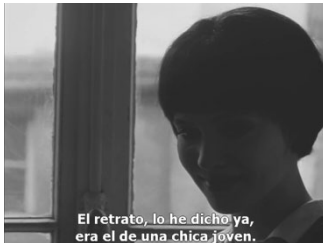
⁹⁰ Haskell 1974, 300.



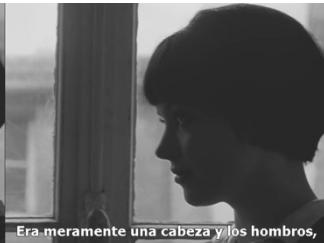
Tras unos breves instantes, miré de nuevo fijamente el cuadro.



Miré apresuradamente el cuadro, y luego cerré los ojos.



El retrato, lo he dicho ya, era el de una chica joven.



Era meramente una cabeza y los hombros,



hecho en lo que técnicamente se denomina estilo "vignette";



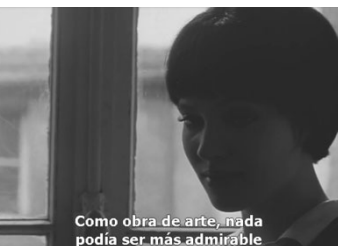
muy del estilo de las cabezas favoritas de Sully.



Los brazos, el seno, e incluso las puntas del radiante cabello



se fundían imperceptiblemente en la vaga pero profunda sombra que formaba el fondo del conjunto.



Como obra de arte, nada podía ser más admirable



que la pintura en sí.



Pero no pudo haber sido ni la ejecución de la obra,



ni la inmortal belleza del semblante,



lo que tan repentina y tan vehementemente me había conmovido.



Menos aún pudo haber sido que mi imaginación,



hubiera confundido la cabeza con la de una persona viviente.



A la larga, satisfecho del verdadero secreto de su efecto,



me volví a tender en el lecho.





Figura 7. Escena completa de “Vivre sa vie” donde se lee en voz alta “El retrato oval” de Edgar Allan Poe mientras se muestra a Naná en primeros planos. Fuente: Fotogramas de “Vivre sa vie”.

Por ende, de nuevo Godard representa a su mujer al modo de una *femme fatale*, con sus propias aspiraciones (quiere llegar a ser cantante) y tratando de crear su propio camino para ello, con la mala suerte que debido a su relación con los hombres acabará castigada, es decir, muerta.

5.5. “Le mépris”

Basada en la novela de Alberto Moravia, en este filme se muestra especialmente aquello que Godard sostiene, donde la dirección de actores es una especie de tarea escultural (o búsqueda) de la forma humana y moral o política de la libertad humana, y por ello sus obras son documentos sobre actores, buscando su naturalidad y verdad a través del personaje que interpreta⁹¹. Anna Karina se muestra transformada en Brigitte Bardot, a quien ponen una peluca al estilo de Louise Brooks, cabello que se ve en *Vivre sa vie*.

⁹¹ Marías y Rodríguez 1986, 12.



Figura 8. Brigitte Bardot llevando una peluca al modo de Anna Karina en “Le Mépris”. Fuente: Fotograma de “Le Mépris”

Es una película que homenajea al director Fritz Lang, quien actúa en la cinta. Representa una pareja que se va destruyendo hasta llegar a una ruptura definitiva. Todo se desarrolla en un mundo al borde de la desintegración, con los muros en mal estado de la villa en Capri o de Cinecittà, las calles o casas casi vacías y los jardines abandonados. La escena central de la película son los veinte minutos en el apartamento donde dialogan los protagonistas, que nos representa cómo se hunde por completo el matrimonio del director y su mujer. Se trata de una discusión acerca de las redes profesionales y financieras del cine⁹². Alain Bergala, en su obra “Nadie como Godard”, indica:

“El tema de “*El desprecio*” no es más que eso: mirar lo que ha ocurrido en una pareja no durante años (como en el cine de guionistas), sino durante una décima de segundo, precisamente esa en la que se ha producido el desfase, en la que por primera vez se ha instalado la confusión. Esa décima de segundo, invisible al ojo desnudo, en la que las velocidades han dejado de estar sincronizadas. De nuevo es una cuestión de montaje: volver al corte para encontrar el *raccord* o el desajuste. (...) Godard utiliza los medios del cine- como otros los del microscopio electrónico o del bisturí con láser- para ver algo que de otro modo escaparía a nuestra escala de percepción ordinaria: cómo se puede pasar en una fracción de segundo, entre dos planos, de la confusión al desprecio, de una desincronización imperceptible a un vuelco de los sentimientos⁹³.

⁹² MacCabe 2005, 184.

⁹³ Bergala 2003, 29-30.

Arnau Vilaró hace un análisis de la escena de *Le Mépris*, en la que el director representa metafóricamente el final de su relación con Anna Karina (figs. 9a y 9b). Elige un apartamento, un escenario cerrado, donde los cuerpos de los protagonistas Paul y Camille (Michel Piccoli y Brigitte Bardot), separados, hallaran las posturas para sobrevivir a su pérdida. En la puesta en escena que prepara el autor, ninguno de los dos puede ver al otro; y la profundidad de campo que nos permite a los espectadores conocer el espacio donde se desarrolla la acción, nos muestra que esta relación ya no existe. Lo que preside la escena son los cuerpos separados de los protagonistas y su necesidad de gritar para comunicarse. El espectador observa cómo tratan de sobrevivir mediante la imagen centrada y los cuerpos distanciados a los lados. Se descubre así lo que ha ocurrido en una pareja no durante años (como en el cine de guionistas), sino durante una décima de segundo en la que se ha producido la discusión y la confusión, y esto lo consigue mediante el montaje, el tratamiento del espacio y los planos⁹⁴. Godard incluso llegó a pedir a Brigitte Bardot que actuase como Karina, usando frases que había dicho está en la vida real⁹⁵.



Figura 9a y 9b. Escena discusión entre los protagonistas en el apartamento de “Le Mépris”. Fuente: Fotogramas de “Le Mépris”.

5.6. *Bande à part*

En *Bande À Part* se narra la historia de una pandilla compuesta de nuevo por un trio. Odile Monod (Anna Karina, que lleva aquí el apellido de soltera de la madre de Godard), y dos ladrones, Arthur (Claude Brasseur) y Franz (Sami Frey). La protagonista ahora aparece descrita en el filme como una “femme à peau douce”, es decir, una mujer de piel dulce. Vuelve a presentarse como una mujer alegre, especie de mujer-niña, que es sensual,

⁹⁴ Vilaró i Moncasí, 2016, 230-231.

⁹⁵ Lagier 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=hsQi4ouYYzI>.

pero frágil y que llama la atención de dos hombres. Seguramente el término sea una referencia al filme de su compañero Truffaut, *La Peau douce* (1964) donde se representa a la actriz Franca Lachenay como una mujer deseada y vista desde una mirada masculina que lleva al hombre a actos pasionales y, por consiguiente, a sus respectivas consecuencias.

En un principio la película se iba a llamar “Arthur, Sammy, Anouchka” siendo el último uno de los moteos cariñosos que usaba Godard para referirse a Anna Karina, pero finalmente lo cambió. Realizada como excusa para mostrar las calles parisinas y la capacidad de actuación de los protagonistas, sigue la vida de dos chicos y una chica que reflejan la juventud del momento y que se hallan predestinados al fracaso⁹⁶.

5.7. *Pierrot le fou*

La película es una especie de obra-resumen de la filmografía de Godard hasta ese momento, en la que cuenta con sus dos actores fetiches, Anna Karina haciendo el papel de Marianne Renoir y Jean Paul Belmondo, en el papel de Ferdinand-o Pierrot, cerrando el círculo de ambos siendo protagonistas, que comenzó con en *Une femme est une femme*.

Narra la historia de una pareja que se conocen una noche en una fiesta, y cansados de su vida rutinaria, deciden escapar al sur de Francia, cometiendo varios delitos. Según avanza la historia la relación comienza a tensarse y termina con los protagonistas muertos. A Marianne/Karina se la presenta como una mujer sensible y alocada, como si se tratase de una *femme fatale* que atrae al protagonista arrastrándolo hasta el crimen y luego dejándolo.

Godard, a modo de resumen de toda la filmografía de esos “años Karina”, anuncia la película como “Un soldadito que descubre, con desprecio, que uno debe vivir su vida, que una mujer es una mujer y que en un mundo nuevo uno ha de vivir como un marginado para no encontrarse al final de la escapada”⁹⁷. Sirve así para dar por finalizada no solo la

⁹⁶ MacCabe 2005, 185

⁹⁷ MacCabe 2005, 190-191

relacion con su mujer, sino también esta etapa cinematográfica, haciendo referencias de varias de esas películas.

Al igual que en *Le Mépris*, se sitúa a la pareja frente al mismo problema: “si él habla con palabras, ella lo hace con sentimientos” y la pareja discute continuamente acerca del amor frustrado. La mujer aparece, por tanto, también como una mujer dulce y sensible, que se preocupa por las relaciones y el amor, pero dentro de esa actitud de mujer aventurera y peligrosa. De nuevo la realidad y la ficción se confunden, Marianne al igual que Karina deja a Ferdinand, quien desaparece, como Godard⁹⁸.

5.8. *Made in U.S.A*

Paula Nelson, interpretada de nuevo por Anna Karina, tiene la misión de indagar en Atlantic City (Francia) acerca de la muerte de su amante, una investigación que se tornará peligrosa debido al interés que ésta logra despertar entre los mafiosos de la ciudad.

Se podría entender como una reinterpretación de *Le Petit Soldat* y una despedida casi deliberada hacia Anna Karina. Nelson/Karina deja de ser una mujer inocente y vulnerable que termina muerta, ahora es un personaje con su propio destino, retirándose al final del film y encaminándose hacia su porvenir. Karina en ocasiones menciona a Godard como Pigmalión y a sí misma como Galatea, pero aquí, Pigmalión deja su creación y asume su propia extinción. El proceso de grabación no resultó nada sencillo para ninguno de los dos. Godard estaba realizando dos películas al mismo tiempo, donde tenía como protagonista a Marina Vlady, con quien mantuvo una aventura. Karina recuerda que este se mostraba desagradable ante ella en el plató, concretando así que lo que un día tuvieron había terminado definitivamente⁹⁹.

En este sentido, Michel Marie señala:

“Con *Made in Usa*, Godard le pone un impermeable de Humphrey Bogart y pierde a su actriz y a su personaje en los meandros de una intriga tan oscura como

⁹⁸ Lagier 2007 <https://www.youtube.com/watch?v=hsQi4ouYYzI>

⁹⁹ MacCabe 2005, 200-201.

sangrienta y abigarrada. Es su último trabajo juntos, pero su colaboración es tan estrecha que los demás largometrajes de Jean-Luc Godard con otras actrices como protagonistas femeninas están marcados por la ausencia de Anna Karina. Incluso la rubia Camille de *Le Mépris*, interpretada por la estrella más grande del momento, se transforma en mujer morena en el centro de la película, como para evocar en forma de eco a la mujer ausente del director. Al igual que Jean-Pierre Léaud en su registro propio, Anna Karina permite al autor más fecundo de la Nouvelle Vague enriquecer la paleta dramática de sus personajes femeninos, gracias a su fantasía y a su espontaneidad. Tras Jean Seberg, contribuye a prologar la atracción seductora que ejerce el francés con acento extranjero”¹⁰⁰.

La capacidad crítica de Godard en las relaciones amorosas está por supuesto influenciada por su relación con su musa y esposa Anna Karina. Realmente donde se ve una representación más compleja de las relaciones es en las películas donde el personaje no está interpretado por Karina, sino por actrices independientes al director, *A bout de souffle* o *Le Mépris*¹⁰¹.

¹⁰⁰Marie 1997,132.

¹⁰¹ Sellier 2008, 163.

6. CONCLUSIONES

Una vez estudiados los diferentes movimientos cinematográficos, el cine clásico, la *Nouvelle Vague* y la forma de representar a las mujeres en cada uno de ellos, queda patente una clara evolución positiva en cuanto a un indicio de búsqueda de libertad femenina.

Partiendo de un rol pasivo y subordinado por el protagonista masculino, de acuerdo a la respuesta de arquetipos muy delimitados que servían como proyección de los deseos de los hombres y de una sociedad extremadamente patriarcal, se pasa, gracias a los movimientos rupturistas sociales, culturales y políticos acontecidos en Europa, concretamente en Francia en la década de los 60 del siglo XX, a un tratamiento diferente del personaje femenino, y de la labor de las mujeres en relación al interés del director masculino, consiguiendo un alto grado significativo, no solo dentro, sino también fuera de la pantalla. La *Nouvelle Vague* fue un movimiento que buscaba la ruptura formal con el cine clásico, algo que consiguió también desde el punto de vista de lo femenino; y aunque en muchas ocasiones las mujeres siguieron siendo vistas desde la mirada masculina, se les comenzaba a otorgar un mayor protagonismo y libertad.

Las mujeres representadas en la cinematografía de Jean-Luc Godard no responden a los arquetipos clásicos del cine clásico hollywoodiense. El director rompe con las tradiciones y con estos estereotipos, de manera que las féminas que desarrolla no van a encajar en una figura concreta, sino que se verán entre varios tipos. Así, presentan ciertos matices correspondientes a la *femme fatale*, quizá debido a la propia relación que mantuvieron las actrices con el autor, quien las amaba, pero le atormentaban al mismo tiempo; o si no, las sitúa entre la figura de mujeres modernas, de madres, de “*chic-fillé*”, entre muchas otras. Se elevan como mujeres idealizadas, pero frágiles, que aman, pero también son capaces de llevar al hombre a su destrucción; que argumentan y debaten buscando su libertad y que tienen sus propias preocupaciones.

A partir de finales de los años 60, cuando comienza a hacer un cine más político, las mujeres le servirán como símbolo político, con el fin de defender sus ideales, concretamente los marxistas, maoístas o leninistas.

Por lo tanto, a diferencia del cine anterior donde las mujeres eran figuras pasivas del relato, subordinadas al papel masculino, en este nuevo cine de Godard, también de sus

contemporáneos, las mujeres gozan de una importancia que en muy pocas ocasiones había podido ser vista con anterioridad, siendo las protagonistas de su propio destino.

El tema se puede tratar desde diferentes puntos de vista, siendo un campo muy amplio y pudiéndose estudiar en posteriores investigaciones. Ello permitiría ahondar más en las representaciones femeninas del cine clásico, al tiempo que en las figuras de otros críticos de la nueva ola francesa como François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais, Jacques Rivette, Éric Rohmer, entre otros. Igualmente, se podría profundizar en Jean-Luc Godard, siendo este trabajo un reducido estudio de caso aplicado a una etapa muy concreta de su trayectoria cinematográfica, por lo que quedan al margen películas posteriores y, quizá, más conocidas. Por tanto, se han cumplido con los principales objetivos del trabajo, pero el campo de estudio sigue siendo muy amplio e interesante.

7. BIBLIOGRAFÍA

<<Femme fatale, vamp, flaper y otros estereotipos de la mujer en el cine mudo>>. *Revista de la Fundación Juan March* nº 449 (2016)ca.
<https://www2.march.es/publicaciones/revista/visor.aspx?p0=449&l=1>

Aguilar Carrasco, Pilar. *El papel de las mujeres en el cine*. Madrid: Santillana, 2017.

ASTRUC, A. “*Naissance d’une nouvelle avant garde: la caméra-stylo*” en *L’Écran français* nº144 (1948).

Bergala, Alain. *Nadie como Godard*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

Cabrera Infante, Guillermo. *Diablas y diosas: (14 perversas para 14 autores)*. Barcelona: Laertes, 1996.

Campillo, Margarita, Juan Sáez Carreras y Andrés Zaplana Marín, <<Nuevos lenguajes filmicos en la vieja Europa: el cine social de los hermanos Dardenne>>. *Fotocinema. Revista Científica De Cine y Fotografía* 6 (2013).

Giménez Soria, Carlos. “El arte conceptual y la modernidad cinematográfica”. *Filmhistoria* online, 23, nº1 (2013)
<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13956/17251>

Carnero, Aureliano. <<50 aniversario de la revista Cahiers du cinema>>, *Cuadernos de Ateneo* 11 (Ejemplar dedicado a: Humanismo Hoy, ¿Qué humanismo? Filosofía, Política, Literatura, Cine) (2001)

Carney, Ray, José Enrique y Esteve Riambau. *Historia general del cine. II, Nuevos Cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.

Daney, Serge. *Perseverancia: Conversaciones con Serge Toubiana*. España: Shangrila Ediciones, 2015.

de Baecque, Antoine. *Les Cahiers du Cinéma: Histoire d'une revue*, vol.1: A l'assaut du cinéma. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 1951-1959.

Del Valle, Dávila. "Los nuevos cines". En *Trasatlantic Cultures*, acceso en 2025. <https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/los-nuevos-cines>

Diz Murias, Anaïd. <<La Nouvelle Vague (1959-1969). Un vaciado referencial de su filmografía>>. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Barcelona, 2014-2015. <https://hdl.handle.net/2445/66562>

Karina, Anna. "Entrevista Anna Karina 1962". Entrevistada por Cinépanorama. YouTube video, 11:06. Publicado el 1 de mayo de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=cA2JZ_Zt87o.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 5ªed, 2020.

Haskell, Molly. *The treatment of women In the movies*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1974.

Herederó, C.F., José Enrique Monteverde, Jesús Angulo e Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay. *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.

Jeancolas, Jean Pierre. *Historia del cine francés*. Madrid: Acento, 1997.

Jean-Luc Godard / Anna Karina documentary. Dirigido por Luc Lagier. Francia: CinéCinéma, 2007. YouTube video, 53 min. Publicado 11 de octubre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=hsQi4ouYYzI>.

Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.

Lima dos Anjos, N., Avila Vasconcelos, B. “Representações de Mulheres em filmes da Nouvelle Vague”. *Anais do 7º Seminário Nacional Cinema Em Perspectiva e XI Semana Acadêmica de Cinema*. (2018)

Lorduy-Osés, Lucas. <<Los arquetipos de la mujer en los orígenes del cine y su relación intermediática con sus imágenes en las artes plásticas>>. *Arenal: Revista de historia de las mujeres* 28, nº1 (2021) (Ejemplar dedicado a: mujeres y poder: conflictos, testimonios y representaciones (siglos XVII-XIX))

MacCabe, Colin, Vicente Villacampa, y Jean-Luc Godard. *Godard: retrato del artista a los setenta*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

Marías, Miguel, y Joaquín Rodríguez. “Jean-Luc Godard” . Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1986.

Marie, Michel. *La Nouvelle Vague*, trad. Alicia Martorell. ePubLibre, 1997.

Morin, Edgar. *Les stars*. París: Editions du Seuil. 1972

Mujer y cine. Madrid: Filmoteca Española [etc.], 1983.

Mulvey, Laura. "Placer visual y cine narrativo". *Screen* 16, nº 3 (1975).

Oubiña, David. <<La suspensión del sentido. Cahiers du cinéma y la Nouvelle Vague en el comienzo de los años sesenta>>. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, nº69 (2021).

Panciarelli, Morena. <<Mademoiselle Nouvelle Vague: o empoderamento feminino por meio da figurino>>. *Ponto Revista Científica* 1, nº2 (2015).
<https://periodicos.utfpr.edu.br/ponto/article/view/5393>

Quiroga Álvarez, Ana. Análisis de la mirada masculina en el cine europeo: la Nouvelle Vague”. *Al margen: reflexiones en torno a la imagen/* coord. por Marta Garcia Sahagún, Nuria Navarro Sierra, Celia Vega Pérez (2016)

Quiroga Álvarez, Ana. <<El mito consumido. Análisis de lo femenino a través del primer plano: un diálogo entre Jean-Luc Godard, Éric Rohmer y la televisión francesa de los años 60>>. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2020.

Romero López, Alicia. <<Heroídas: la olvidada “femme fatale”>>, *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº25 (2016).

Roncagliolo, S. *Godard y ellas* (2017). Recuperado de <https://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/musas-godard-peliculas/27526>

Dora Sales, “Jeanne Moreau, rostro de seducción”. *Asparkia: investigació feminista*, nº10 (2008).

Salgado de la Rosa, María Asunción. <<Modelos de mujer: Un retrato de la mujer suburbial en el cine>>. *Angulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 5, nº 1 (2013). <https://dialnet.unirioja.es/metricas/idr>

Sánchez-Verdejo, Francisco Javier, Almudena Barrientas-Báez y David Caldevilla Domínguez. <<El mito de la femme fatale: El paso de la literatura al cine, o la subyugación irremediable del hombre>>. *Unidos por la comunicación: Libro de Actas del XII Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (2020).

Sellier, Geneviève. *Masculine Singular. French New Wave Cinema*. London: Duke University Press, 2008.

Tapia, José Luis. “Un breve análisis de las relaciones de poder en las parejas de los filmes: Une femme est une femme de Jean-Luc Godard y Annie Hall de Woody Allen”. *Inmóvil*, 10, nº1 (2024). <https://inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/107/168>

Trueba, Fernando. *Mi diccionario de cine*. Barcelona: galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2006.

Veiga, Ana Maria y Alberto Da Silva. “Estudos de gênero e o cinema francês: entrevista com Geneviève Sellier”. *Revista Estudos Feministas* 22, nº1 (2014).

Vilaró i Moncasí, Arnau. <<Entre la representación y figuración. El cine de la Nouvelle Vague. Una revisión histórica>>. *Historia y comunicación social* 21, nº1 (2016).