
Susan Sontag

Contra la interpretación

Traducción de Horacio Vázquez Rial

ALFAGUARA

Texto de coexistencia

Vivre sa vie, de Godard

PREFACIO: *Vivre sa vie* invita a un tratamiento más bien teórico, pues es —intelectual, estéticamente— extremadamente compleja. Las películas de Godard tratan de ideas, en el sentido mejor, más puro y sofisticado, en que una obra de arte puede tratar «de ideas». Mientras escribía estas notas, descubrí, en L'Express del 27 de julio de 1961, una entrevista en la que Godard decía: «Mis tres películas tienen todas, en el fondo, el mismo tema. Tomo un individuo que tiene una idea e intenta ir hasta el fin de su idea.» Cuando Godard dijo esto ya había realizado, además de una serie de cortometrajes, *À bout de souffle* (1959) con Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo, *Le petit soldat* (1960) con Michel Subor y Anna Karina y *Une femme est une femme* (1961), con Karina, Belmondo y Jean-Claude Brialy. Hasta qué punto sus afirmaciones son ciertas respecto de *Vivre sa vie*, su cuarta película, que hizo en 1962, es lo que pretendo demostrar.

NOTA: Godard, que nació en París en 1930, ha realizado diez largometrajes. Después de las cuatro antes mencionadas, hizo: *Les carabiniers* (1962-1963) con Marino Mase y Albert Juross, *Le mépris* (1963) con Brigitte Bardot, Jack Palance y Fritz Lang, *Bande à part* (1964) con Karina, Sami Frey y Claude Brasseur, *Une femme mariée* (1964) con Macha Méril y Bernard Noël, *Alphaville* (1965) con Karina, Eddie Constantine y Akim Tamiroff, y *Pierrot le fou* (1965) con Karina y Belmondo. Seis de estas películas han sido estrenadas en Estados Unidos. La primera es ya considerada un clásico de las salas de arte y ensayo; la octava, *Une femme mariée*, ha tenido una acogida desigual. Pero otras,

Une femme est une femme, *Vivre sa vie*, *Le mépris* y *Bande à part*, han sido sin excepción rotundos fracasos de crítica y de taquilla. La brillantez de *À bout de souffle* es ya evidente para todos, por lo que explicaré mi estima por *Vivre sa vie*. Pese a que no pretendo que todo el resto de su obra esté en el mismo nivel de calidad, no hay película de Godard que carezca de numerosos pasajes notables de la más alta categoría. La ceguera de importantes críticos estadounidenses ante los méritos de *Le mépris*, una película con enormes defectos pero, no obstante, extraordinariamente ambiciosa y original, me parece particularmente lamentable.

1

«El cine es aún una forma de arte gráfico», escribió Cocteau en su *Journal*. «A través de él, escribo con imágenes y consigo para mi propia ideología un poder real. Muestro lo que otros dicen. En *Orfeo*, por ejemplo, no narro el paso a través de espejos; lo muestro, y, en cierto sentido, lo demuestro. Los medios que utilizo no son importantes, si mis personajes representan públicamente lo que quiero que representen. La fuerza mayor de una película radica en que sea indiscutible con respecto a las acciones que determina, y que transcurren ante nuestra vista. Es normal que el testigo de una acción la transforme para su propio gusto, la distorsione y dé falso testimonio de ella. Pero la acción tuvo lugar, y vuelve a tener lugar cada vez que la máquina la resucita. Lucha contra testimonios inexactos y falsos informes policiales.»

2

Todo arte puede ser tratado como un modo de prueba, una afirmación de exactitud en el espíritu de la máxima vehemencia. Toda obra de arte puede ser consi-

derada como un intento de ser indiscutible con respecto a las acciones que representa.

3

La prueba difiere del análisis. La prueba establece que algo ocurrió. El análisis muestra por qué ocurrió. La prueba es un tipo de argumento, por definición, completo; pero el precio de su plenitud es que la prueba es siempre formal. Sólo lo que está ya contenido en el comienzo es probado al final. En el análisis, sin embargo, hay siempre nuevos ángulos de comprensión, nuevos campos de causalidad. El análisis es sustantivo. El análisis es un tipo de argumento, por definición, siempre incompleto; es, hablando con propiedad, indeterminable.

La medida en que una determinada obra de arte es concebida como forma de prueba es, naturalmente, cuestión de proporción. A no dudar, algunas obras de arte están más dirigidas a la prueba, más basadas en consideraciones de forma, que otras. Pero, sin embargo, diría yo, todo arte tiende a lo formal, a una plenitud que debe ser, más que sustantiva, formal —finales con elegancia y estilo y sólo secundariamente convincentes en términos de motivaciones psicológicas o fuerzas sociales—. (Piénsese en los finales difícilmente creíbles, pero infinitamente satisfactorios, de la mayoría de las obras de Shakespeare, en particular las comedias.) En el gran arte, es la forma —o, como aquí lo denomino, el deseo de demostrar más que el deseo de analizar— lo que impera en último término. Es la forma la que nos permite determinar.

4

Un arte atento a la demostración es formal en dos sentidos. Su tema es la forma (por encima y más allá

del tema) de los acontecimientos, y las formas (por encima y más allá del tema) de la conciencia. Sus significados son formales; es decir, incluyen evidentes elementos de diseño (simetría, reiteración, inversión, doblaje, etcétera). Esto puede ser cierto aun cuando la obra esté tan cargada de «contenido» que virtualmente se proclame a sí misma didáctica... como la *Divina Comedia* de Dante.

5

Las películas de Godard están particularmente dirigidas a la demostración, más que al análisis. *Vivre sa vie* es una exhibición, una presentación de pruebas. Muestra que algo ocurrió, no *por qué* ocurrió. Expone la inexorabilidad de un acontecimiento.

Por esta razón, las películas de Godard, pese a las apariencias, son drásticamente antitópicas. En el arte comprometido con lo social, las producciones tópicas nunca pueden limitarse a mostrar que algo *es*. Debe indicar *cómo*. Debe mostrar *por qué*. Pero lo más importante de *Vivre sa vie* es que no explica nada. Rechaza la causalidad. (Así, la secuencia causal que es corriente en la narrativa queda rota en las películas de Godard por la descomposición en extremo arbitraria de la historia en doce episodios —episodios que están vinculados, más que causalmente, por simple sucesión—.) *Vivre sa vie* no «trata de» la prostitución, como tampoco *Le petit soldat* «trata de» la guerra de Argelia. Tampoco nos da Godard en *Vivre sa vie* explicación alguna de una especie ordinaria y reconocible, sobre las razones que llevarán a la protagonista, Naná, a prostituirse. ¿Será acaso porque no pudo conseguir un préstamo de dos mil francos a cuenta del dinero a percibir de su ex marido, ni como favor de uno de sus compañeros de la tienda de discos en la que trabaja, y fue echada del apartamento? Difícilmente. Al menos, no sólo por esto. Pero apenas si nos enteramos de algún otro

detalle. Todo lo que Godard nos muestra es que se prostituyó. Tampoco nos muestra Godard por qué al final de la película, Raúl, el chulo de Naná, la vende, ni qué sucedió entre ellos, ni qué hay detrás del tiroteo en la calle, en el cual Naná es asesinada. Sólo nos muestra que es vendida, que muere. No analiza. Demuestra.

6

Godard utiliza dos medios de demostración en *Vivre sa vie*. Nos da una colección de imágenes que ilustran lo que pretende probar, y una serie de «textos» que lo explican. Al mantener ambos elementos separados, la película de Godard emplea unos medios de exposición auténticamente novelescos.

7

La intención de Godard es la de Cocteau. Pero Godard percibe dificultades donde Cocteau no vio ninguna. Lo que Cocteau quería mostrar, algo que fuera indiscutible, era mágico: cosas como la realidad de la fascinación, la eterna posibilidad de metamorfosis. (El paso a través de los espejos, etcétera.) Lo que Godard desea mostrar es lo opuesto: lo antimágico, la estructura de la lucidez. Ésta es la razón por la cual Cocteau usó técnicas que, por medio de la semejanza de imágenes, reunían elementos —para formar una totalidad absolutamente sensual—. Godard no hace ningún esfuerzo por explotar la belleza en este aspecto. Usa técnicas que fragmentan, disocian, alienan, rompen. Ejemplo: famoso *staccato* (cortes brutos, etcétera) de *À bout de souffle*. Otro ejemplo: la división de *Vivre sa vie* en doce episodios, con largos títulos como encabezamientos de capítulo al comienzo de cada uno de ellos, que nos explican lo que va a ocurrir.

El ritmo de *Vivre sa vie* es entrecortado. (En otro estilo, es también el ritmo de *Le mépris*.) De aquí que *Vivre sa vie* esté dividida en episodios separados. De aquí, también, las reiteradas interrupciones y reanudaciones de la música en los títulos de crédito y la violenta presentación del rostro de Naná: primero, del perfil izquierdo; luego (sin transición), de todo el rostro; luego (de nuevo sin transición), del perfil derecho. Pero, sobre todo, está la disociación de palabra e imagen que impera en toda la película, permitiendo acumulaciones de intensidad completamente separadas, tanto para la idea como para el sentimiento.

8

A lo largo de la historia del cine, imagen y palabra han sido inseparables. En el cine mudo, la palabra, presentada en forma de títulos, se alternaba, literalmente vinculada, con las secuencias de imagen. Con la llegada del cine sonoro, imagen y palabra se hicieron más que sucesivas, simultáneas. Mientras que en el cine mudo la palabra podía ser comentario de la acción o diálogo de los participantes en la acción, en el cine sonoro la palabra devino (excepto en el caso de los documentales) casi exclusivamente, o al menos fundamentalmente, diálogo.

Godard restaura la disociación de palabra e imagen característica del cine mudo, pero en un nuevo nivel. *Vivre sa vie* está claramente compuesta por dos diferenciados tipos de material, lo visto y lo oído. Pero, en la distinción de estos materiales, Godard se muestra muy ingenioso, incluso juguetón. Una variante es el estilo documental de televisión o *cinéma-vérité* del episodio VIII —mientras somos llevados, primero, a un paseo en coche por París, para ver luego, en rápido montaje, planos de una docena de clientes, oímos una voz seca y monocorde que nos informa rápidamente de las rutinas, los azares y las con-

movedoras dificultades de la profesión de prostituta—. Otra variante la encontramos en el episodio XII, donde las felices trivialidades intercambiadas entre Naná y su joven amante son proyectadas en la pantalla en forma de subtítulo. Las palabras de amor no son *oídas* en absoluto.

9

Así, *Vivre sa vie* debe verse como extensión de un género cinematográfico particular: la película narrada. Hay dos formas corrientes de este género que nos brinda imágenes más un texto. En una de ellas, una voz impersonal, que se supone del autor, narra la película. En la otra, escuchamos el monólogo interior del protagonista, narrando los acontecimientos a medida que, según vemos, le acontecen.

Dos ejemplos del primer tipo, caracterizados por una voz anónima que comenta la acción tal como la ve, son *L'année dernière à Marienbad*, de Resnais, y *Les enfants terribles*, de Melville. Un ejemplo del segundo tipo, caracterizado por el monólogo interior del personaje principal, es *Thérèse Desqueyroux*, de Franju. Probablemente, los mejores ejemplos del segundo tipo, en donde la acción entera es recitada por el héroe, sean *Le journal d'un curé de campagne* y *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson.

Godard utilizó la técnica perfeccionada por Bresson, en su segunda película, *Le petit soldat*, realizada en 1960, en Ginebra, aunque no estrenada hasta enero de 1963 (pues los censores franceses la prohibieron durante tres años). La película es la sucesión de las reflexiones del héroe, Bruno Forestier, un individuo vinculado a una organización terrorista de derecha, a quien le encomiendan la misión de matar a un agente suizo del F. L. N. Al comienzo de la película, escuchamos la voz de Forestier, diciendo: «El tiempo de la acción ha pasado. Me he hecho más viejo. Ha llegado la hora de la reflexión.» Bruno

es fotógrafo. Dice: «Fotografiar un rostro es fotografiar el alma que hay tras él. La fotografía es la verdad. El cine es la verdad veinticuatro veces por segundo.» Este pasaje central de *Le petit soldat* en el que Bruno medita sobre la relación entre la imagen y la verdad, anticipa la compleja meditación sobre el lenguaje y la verdad de *Vivre sa vie*.

Puesto que la historia misma de *Le petit soldat*, las conexiones factuales entre los personajes, son comunicadas fundamentalmente mediante el monólogo de Forestier, la cámara de Godard queda libre para convertirse en instrumento de contemplación —de ciertos aspectos de los acontecimientos y de los personajes—. Los «acontecimientos» pacíficos —el rostro de Karina, la fachada de los edificios, el paseo por la ciudad en coche— son *estudiados* por la cámara de una forma que en cierto modo aísla la acción violenta. A veces, las imágenes parecen arbitrarias, al expresar una especie de neutralidad emocional; otras veces, revelan una profunda implicación. Es como si Godard oyera y luego viera lo que ha oído.

En *Vivre sa vie*, Godard lleva esta técnica de escuchar primero y luego ver, a nuevos niveles de complejidad. No hay ya un solo punto de vista unificado, sea éste el de la voz del protagonista (como en *Le petit soldat*), sea el de la de un narrador todopoderoso, sino una serie de documentos (textos, narraciones, citas, extractos, fragmentos incorporados) de diversa descripción. Éstas son, en lo fundamental, palabras, o aún imágenes sin palabras.

10

Todos los elementos esenciales de la técnica de Godard están presentes en la secuencia inicial, la de los créditos, y en el primer episodio. Los créditos pasan sobre una toma del perfil izquierdo de Naná, tan oscuro que es casi una silueta. (El título de la película es *Vivre sa vie. Un film en douze épisodes*.) Mientras pasan los créditos,

Naná es filmada de frente, y luego de perfil derecho, todavía en oscura sombra. Ocasionalmente parpadea o ladea ligeramente la cabeza (como si se sintiera incómoda de permanecer inmóvil tanto tiempo) o se humedece los labios. Naná está posando. Está siendo observada.

Luego aparecen los primeros títulos. «Episodio I: Naná y Paul. Naná está harta». Luego comienzan las imágenes, pero el acento está puesto en lo que escuchamos. La película propiamente dicha se inicia en medio de una conversación entre Naná y un hombre; están sentados en la barra de un café; dan la espalda a la cámara: además de su conversación, oímos los ruidos del camarero y jirones de conversaciones de otros clientes. Por lo que hablan, sin enfrentar nunca la cámara, nos enteramos de que el hombre (Paul) es el marido de Naná, de que tienen un niño y de que Naná ha abandonado recientemente a ambos para tratar de llegar a ser actriz. En esta breve reunión en público (nunca se sabe con exactitud a iniciativa de quién), Paul se muestra rígido y hostil, pero quiere que vuelva; Naná está oprimida, desesperada y asqueada de su marido. Después de algunas duras, amargas palabras, Naná dice a Paul: «Cuanto más hablas, menos significa.» A lo largo de esta secuencia inicial, Godard, sistemáticamente, priva al espectador. No hay cambios de enfoque. Al espectador no se le permite ver, implicarse. Sólo se le permite oír.

Sólo después de que Naná y Paul han interrumpido su infructuosa conversación para dejar la barra y jugar una partida en la máquina tragaperras, podemos verles. Aun entonces, el acento sigue puesto en la palabra. Mientras hablan, seguimos viendo a Naná y a Paul principalmente de espaldas. Paul ha dejado de rogar y se le ve menos violento. Habla a Naná del divertido desarrollo que, para su padre, un maestro de escuela, hizo una de sus alumnas de un tema escolar: la gallina. «La gallina tiene un interior y un exterior», escribió la niña, «quítese el exterior y encontraremos el interior. Quítese el interior y daremos

con el alma.» Con estas palabras, la imagen se disuelve y el episodio termina.

11

El cuento de la gallina es el primero de muchos «textos» que, en la película, establecen lo que Godard pretende decir. Pues la historia de la gallina es, naturalmente, la historia de Naná (en francés hay un juego de palabras, pues «poule» significa «gallina» y «prostituta»). En *Vivre sa vie*, asistimos al desnudarse de Naná. La película se inicia con Nana despojada ya de su exterior: su antigua identidad. Su nueva identidad será, al cabo de unos pocos episodios, la de una prostituta. Pero el interés de Godard no está en la psicología ni en la sociología de la prostitución. En la prostitución encuentra la metáfora más radical para separar los elementos de una vida: como terreno de prueba, una probeta para el estudio de lo que es esencial y lo que es superfluo en una vida.

12

Vivre sa vie puede ser vista en su conjunto como un texto. Es un texto, un estudio de la lucidez; trata de la seriedad.

Y «utiliza» textos (en el sentido más literal) en todos sus episodios, menos en dos. La redacción de la niña sobre la gallina referida por Paul en el episodio I; el pasaje del cuento policial recitado por la dependienta en el episodio II. («Ustedes exageran la importancia de la lógica»). El extracto de *Jeanne d'Arc*, de Dreyer, que Naná presencia en el episodio III. La historia del robo de los mil francos que Naná relata al inspector de policía en el episodio IV. (Nos enteramos de que su nombre completo es Naná Klein y de que nació en 1940.) La historia de

Yvette —cómo fue abandonada por Raymond dos años antes— y el discurso de réplica de Naná («soy responsable») en el episodio VI. La solicitud que Naná redacta para la *madame* de un prostíbulo en el episodio VII. La narración documental de la vida y la rutina de la prostituta en el episodio VIII. El disco de música de baile en el episodio IX. La conversación con el filósofo en el episodio XI. El extracto del cuento de Edgar Allan Poe («El retrato oval») leído por Luigi en voz alta en el episodio XII.

13

El texto intelectualmente más elaborado de todos los de la película es la conversación del episodio XI entre Naná y el filósofo (representado por el filósofo Brice Parain) en un café. Discuten la naturaleza del lenguaje. Naná pregunta por qué no podemos vivir sin palabras; Parain explica que ello es así porque hablar equivale a pensar, y pensar a hablar, y no hay vida sin pensamiento. La cuestión no está en hablar o no hablar, sino en hablar bien. Hablar bien exige una disciplina ascética (*une ascèse*), un desprenderse. Tenemos que comprender, por una cosa, porque no hay camino recto a la verdad. Necesitamos error.

En los comienzos de su conversación, Parain relata la historia del Porthos de Dumas, el hombre de acción cuyo primer pensamiento le causó la muerte. (Mientras corría para alejarse de una carga de dinamita que había dispuesto, Porthos se preguntó de pronto cómo podíamos caminar, por qué colocábamos siempre un pie delante del otro. Se detuvo. La dinamita explotó. Él murió.) Hay un sentido en el cual esta historia, como la historia de la gallina, se refiere a Naná. Y, a través de la historia y del cuento de Poe narrado en el siguiente (y último) episodio, se nos prepara —formalmente, no sustantivamente— para la muerte de Naná.

14

Godard encuentra inspiración para esta película-ensayo sobre la libertad y la responsabilidad en el lema de Montaigne: «Préstate a los otros; date a ti mismo.» La vida de la prostituta es, naturalmente, la metáfora más radical del acto de prestarse a los otros. Pero si preguntáramos cómo Godard nos ha mostrado a Naná preservándose para sí misma la respuesta sería que *no* la ha mostrado. Más bien lo ha explicado. No conocemos las motivaciones de Naná sino a distancia, por inferencia. La película evita toda psicología; no hay demostración de estados de sentimiento, de angustia interior.

Naná se sabe libre, nos dice Godard. Pero esta libertad no tiene interior psicológico. La libertad no es un algo interno, psicológico, sino algo que se asemeja más bien a la gracia física. Es ser *quien y lo que* uno es. En el episodio I, Naná dice a Paul, «quiero morir». En el episodio II, la vemos intentar desesperadamente conseguir dinero prestado, intentar sin éxito eludir al portero para entrar en su apartamento. En el episodio III, la vemos llorar en el cine por Juana de Arco. En el episodio IV, en la comisaría de policía, vuelve a llorar mientras relata el humillante incidente del robo de los mil francos. «Desearía ser otra persona», dice. Pero en el episodio V («En la calle, el primer cliente»), Naná se ha convertido en lo que es. Ha entrado en la senda que la llevará a su afirmación y a su muerte. Vemos una Naná que sólo como prostituta es capaz de afirmarse. Éste es el significado de las palabras de Naná a su compañera de prostitución, Yvette, en el episodio VI, en el que serenamente declara: «Soy responsable. Muevo la cabeza, soy responsable. Levanto el brazo, soy responsable.»

Ser libre significa ser responsable. Se es libre y, por ende, responsable, cuando se comprende que las co-

sas son como son. Así, el discurso a Yvette termina con las palabras: «Un plato es un plato. Un hombre es un hombre. La vida es... la vida.»

15

Que la libertad no tiene interior psicológico —que el alma es algo que no se encuentra en la superficie, sino después de desnudar el «interior» de una persona— es la doctrina espiritual radical que ilustra *Vivre sa vie*.

Cabe imaginar que Godard es enteramente consciente de la diferencia entre su concepción del «alma» y la concepción tradicional cristiana. La diferencia está precisamente subrayada por la cita de *Jeanne d'Arc* de Dreyer; pues la escena que presenciemos es aquella en que el joven sacerdote (representado por Antonin Artaud) va a anunciarle a Juana (Mlle. Falconetti) que va a ser quemada en la hoguera. Su martirio, asegura Juana al turbado sacerdote, es en realidad su liberación. Si bien la elección de una cita de una película nos separa del compromiso emocional respecto de esas ideas y esos sentimientos, la referencia al martirio en este contexto no es irónica. La prostitución, como *Vivre sa vie* nos permite ver, tiene todo el carácter de una ordalía. Tal como lacónicamente anuncia el título del episodio X, «En el placer, no todo es diversión». Y Naná muere.

Los doce episodios de *Vivre sa vie* son las doce estaciones del vía crucis de Naná. Pero en la película de Godard, los valores de la santidad y el martirio están traspuestos a un plano totalmente secular. Godard nos ofrece, en vez de Pascal, a Montaigne, algo afín a la tónica y la intensidad de la espiritualidad bressoniana, pero sin catolicismo.

El paso en falso de *Vivre sa vie* se da al final, cuando Godard rompe la unidad de su película refiriéndose a ella desde fuera, como creador. El episodio XII se inicia con

Naná y Luigi juntos en una habitación; Luigi es un joven del que, al parecer, Naná se ha enamorado (lo hemos encontrado ya antes, en el episodio IX, cuando Naná lo conoce en el bar de una sala de billares y flirtea con él). Al principio, la escena es muda y el diálogo —«¿Salimos? ¿Por qué no te vienes conmigo?», etcétera— es presentado con subtítulos. Luego, Luigi, en la cama, empieza a leer en voz alta unos párrafos de *El retrato oval* de Poe, un cuento sobre un artista empeñado en pintar un retrato de su mujer; el artista lucha por una similitud perfecta, pero, en el momento en que termina el cuadro, su esposa muere. El cuadro se funde sobre sus palabras y seguidamente vemos a Raúl, el chulo de Naná, arrastrándola violentamente por el patio de su casa de apartamentos, y obligándola a entrar en su coche. Después de una o dos breves imágenes del coche en marcha, Raúl traspasa a Naná a otro chulo; pero se descubre que el dinero recibido no es el estipulado, salen a relucir las pistolas, Naná es alcanzada por una bala y la última imagen nos muestra a los coches alejándose velozmente y a Naná, muerta, tendida en la calle.

Aquí, lo objetable no es la brusquedad del final. Es que Godard está haciendo una clara referencia, desde fuera de la película, al hecho de que la joven actriz que representa a Naná, Anna Karina, sea su esposa. Se burla de su propia fábula, lo cual es imperdonable. Esto equivale a una peculiar falta de coraje, como si Godard no se atreviera a agredirnos con la muerte de Naná —en toda su horripilante arbitrariedad— y se sintiera obligado a proporcionar a último momento, una especie de causalidad subliminal. (La mujer es mi esposa; el artista que retrata a su esposa la mata; Naná debe morir.)

17

Dejando de lado este desliz, *Vivre sa vie* me parece una película perfecta. Es decir, tiene por finalidad

hacer algo que es a la vez noble e intrincado, y lo hace con pleno éxito. Quizá Godard sea el único director actual interesado en el «cine filosófico» y que posee una inteligencia y una discreción adecuadas a la tarea. Otros directores han tenido sus «concepciones» sobre la sociedad contemporánea y la naturaleza de nuestra humanidad; y a veces sus películas sobreviven a las ideas que plantean. Godard es el primer director que enfrenta decididamente el hecho de que, para poder trabajar seriamente con ideas, uno debe crear un nuevo lenguaje cinematográfico para expresarlas —si se pretende que estas ideas tengan cierta flexibilidad y cierta complejidad—. Él ha intentado hacerlo de diferentes maneras: en *Le petit soldat*, *Vivre sa vie*, *Les carabiniers*, *Le mépris*, *Une femme mariée* y *Alphaville*. Pero *Vivre sa vie* es, a mi entender, su película más lograda. Por esta concepción y por la formidable empresa a la que se ha entregado, Godard es, en mi opinión, el director más importante aparecido en los diez últimos años.

APÉNDICE: El anuncio que diseñó Godard cuando la película se estrenó en París:

VIVRE SA VIE

Un	Une
Film	Série
Sur	D'Aventures
La	Qui
Prostitution	Lui
Qui	Font
Raconte	Connaître
Comment	Tous
Une	Les
Jeune	Sentiments
Et	Humains
Jolie	Profonds
Vendeuse	Possibles
Parisienne	Et
Donne	Qui
Son	Ont
Corps	Été
Mais	Filmés
Garde	Par
Son	Jean-Luc
Ame	Godard
Alors	Et
Qu'elle	Joués
Traverse	Par
Comme	Anna Karina
Des	Vivre
Apparences	Sa Vie

(1964)