

# Se abre el telón y aparece la revolución: mayo de 1968 a través de *La Chinoise* de Godard

MARINA ARRANZ GUILARTE

Universidad de Valladolid  
marinaarranzguilarte@gmail.com

---

The Curtain opens and the Revolution appears: May 1968 through Godard's *La Chinoise*

---

## Abstract

In this article we analyse Jean-Luc Godard's film *La Chinoise* from a historical perspective. May 1968 was a high point in the transition to a new Western cultural paradigm, specifically in everyday life and customs. Godard announces in his film elements that will be characteristic of the movement and gathers numerous theoretical-artistic references that will be the germ of the new postmodern style.

**Key words:** *La Chinoise*. Jean-Luc Godard. *Nouvelle vague*. May 1968. Theatre. Party.

---

## Resumen

En el presente artículo analizamos el film *La Chinoise* de Jean-Luc Godard desde una perspectiva histórica. Mayo de 1968 supone un punto culminante en la transición a un nuevo paradigma cultural occidental, concretamente en la vida cotidiana y las costumbres. Godard anuncia en su film elementos que serán característicos del movimiento y recoge numerosos referentes teórico-artísticos que supondrá el germen del nuevo estilo postmoderno.

**Palabras clave:** *La Chinoise*. Jean-Luc Godard. *Nouvelle vague*. Mayo de 1968. Teatro. Fiesta.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 73-84

---

Comienza el juego de espejos. Un texto anuncia que nos encontramos ante “un film en train de se faire” acompañado con una voz masculina fuera de campo leyendo un discurso de teoría política. Aparece un joven estudiante saliendo a un amplio balcón de un piso del París de Haussmann, corrigiendo el texto que acaba de leer, letanía marxista-leninista. Inmediatamente, una escena de manos, el deseo. Los cuerpos que poseen esas manos se preguntan: “¿Qué es una palabra? Lo que calla”. Entra música de Vivaldi y aparece un salón burgués con la siguiente pintada sobre la pared: “Il faut confronter les idées vagues avec des images claires”. Estas cuatro escenas son un espejo que mira a otro espejo, la película, espejo de la realidad, ante el espejo; las ideas vagas, el discurso que corregía el estudiante; las imágenes claras, las manos que se buscan y el salón burgués con la pintada auto-referente.



*La Chinoise* de Godard es un film en construcción. Se va haciendo mientras se va mostrando, reflexionando sobre sí mismo mientras avanza la representación. Tal y como ocurre con Mayo de 1968, una revolución simbólica que marca el inicio de una época, por lo menos y no es poco, en el campo de la cultura en el mundo occidental. Film y acontecimiento están pues atravesados de teatralidad y autorreflexión. También de juego. Sirvan estos paralelismos para estructurar una propuesta de análisis.

A pesar de la abundancia de códigos tanto cinematográficos como sobre todo fílmicos<sup>1</sup>, mi intención es analizar el film con los instrumentos de la historia, considerándolo como cualquier otro documento de su tiempo.

Desde este punto de vista, *La Chinoise*, aunque estrenada en 1967, contiene ya muchos de los elementos de las revueltas estudiantiles del siguiente año. La fragmentación del bloque comunista, el auge del maoísmo, la toma de conciencia de la juventud como sujeto revolucionario, la influencia de las vanguardias artísticas tanto en los modos de vida como en la acción política, la revuelta en las universidades, la reacción contra la guerra de Vietnam y el dilema de la violencia son algunos de los elementos que hacen ya su aparición en la película.

El argumento es sencillo: un piso parisino de unos industriales que queda vacío durante el verano es ocupado por cinco jóvenes que instalan una célula revolucionaria maoísta mientras escuchan radio Pekín. Entre ellos, un actor (Guillaume), una hija de banqueros estudiante de filosofía en Nanterre (Véronique), una muchacha de campo (Yvonne), un estudiante de química (Henri) y un nihilista ruso (Serge). La acción se desarrolla principalmente mediante falsas entrevistas a los estudiantes junto con escenas que suceden en las diferentes habitaciones del piso franco y textos no diegéticos en rojo y azul sobre un fondo negro.

<sup>1</sup> Para diferenciar estos códigos generales y específicos del cine respectivamente, he utilizado *Cómo analizar un film*, Casetti y di Chio, pp. 67-69.



### **La influencia de las vanguardias artísticas: metalenguaje, presentismo, teatralidad**

Sin prejuicio de la hipótesis histórica de exploración, merece la pena realizar un recorrido por los aspectos formales del film. Gracias a un

montaje muy articulado, resulta sencillo identificar las partes que componen la película, las cuales están separadas por artificios gráficos que cuando están escritos en azul, recuerdan al cine mudo: UN FILM EN TRAIN DE SE FAIRE, DIALOGUE 2 YVONNE, DIALOGUE 2 VÉRONIQUE, DEUXIÈME MOUVEMENT DU FILM, TROISIÈME MOUVEMENT DU FILM, DIALOGUE 4 HENRI APRÈS SON EXPULSION, RENCONTRE AVEC FRANCIS JEANSON, SUITE DIALOGUE 4 HENRI EXCLU, LA VOCATION THÉÂTRAL DE GUILLAUME ET SES ANNÉES D'APPRENTISSAGE ET DE VOYAGES SUR LE CHEMIN D'UN VÉRITABLE THÉÂTRE SOCIALISTE, DERNIER PLAN DU FILM. Mientras que, cuando están escritos en rojo, añaden un discurso político, es decir, no son mera didascalía sino ideas que resonarán en el interior de la representación mediante textos diegéticos, tan característicos del cine de Godard y de su constante reflexión sobre el lenguaje. Es más, la película puede considerarse un continuo ejercicio de nombrar, mediante lenguaje verbal, escrito y oral, mediante lenguaje cinematográfico y fílmico, mediante colores, mediante extractos musicales, pero un puro nombrar: esto es esto. Así, las consignas escritas sobre la pared del piso ejercen una doble función: por un lado, determinan el estilo del director francés, fascinado con el lenguaje; por otro, constituyen una representación histórica del inminente mayo francés y del fraguarse de las protestas estudiantiles.

En el contexto de la fascinación de Godard por el lenguaje, las escenas pueden agruparse por el tipo de receptor principal al que están dirigidas: a cámara, esto es, al espectador, en la mencionada auto-reflexión o meta-film, unidad básica de la película; a los otros personajes, en las escenas de diálogo; a los otros personajes y al espectador, como en las escenas de la clase.

Pese al montaje articulado, no hay saltos radicales en el ambiente y en el tiempo; todo en el film sucede en un intenso ahora, en el piso franco de la revolución, salvo algunos insertos de exteriores –la universidad de Nanterre, la granja de Yvonne–, la escena del tren, de especial interés, la escena de Guillaume en el teatro y luego, vendiendo frutas y verduras, y finalmente, la breve escena del asesinato del ministro. Los cambios de encuadre son escasos y generalmente se limitan a representar situaciones simples, estáticas, mediante un uso mayoritario de la cámara fija, que, junto al decorado de interior, los monólogos –en realidad, falsas entrevistas– a cámara a modo de “aportes” y el corte entre escenas mediante una

especie de “apagón” que simula la bajada del telón<sup>2</sup>, acentúan la sensación de teatralidad.

2 Es posible también afirmar que dicho “apagón” simula la luz del proyector, por su intermitencia, y que por ello estamos ante una metáfora del propio cine.



3 La importancia del relato en Oriente vendría a explicar esta conclusión. Mientras que en Occidente predomina la historia y lo verdadero es lo ocurrido, en Oriente lo importante es lo verdadero, no lo que ocurrió, lo cual tiene como consecuencia la revalorización de los relatos. Existe una convergencia entre el postmodernismo occidental y la concepción del tiempo oriental, especialmente de la India, que bien merece un análisis más profundo. Agradezco a Enrique Gavilán, en su seminario sobre *La India, más allá de la historia: espacio y tiempo sagrados*, por esta idea.



El paralelismo de *La Chinoise* con el teatro resulta esencial para comprender su sentido. El personaje del actor, Guillaume, actor él mismo (el icónico Jean-Pierre Léaud de *Les quatre cents coups*) reflexiona sobre el teatro, el cual define –se entiende que se trata de la voz del propio Godard hablando a través de este personaje– como una reflexión sobre la realidad. Guillaume ilustra esta concepción mediante una anécdota muy significativa: en la embajada de China, un estudiante se presenta con la cara vendada ante los medios, tras haber participado en la manifestación de estudiantes chinos ante la tumba de Stalin en Moscú, violentamente disuelta por la policía rusa. Al quitarse las vendas, resulta que no está herido, hecho que le afean los medios occidentales. El estudiante afirma que no han entendido nada, que se trata de teatro, “*du vrai théâtre*”. Lo que importa, se deduce, no es lo que ha ocurrido, sino cómo se cuenta, cómo se representa<sup>3</sup>.

Igualmente, uno de los bloques del film anuncia esta vocación teatral, tanto en el texto no diegético en azul (*LA VOCATION THÉÂTRAL DE GUILLAUME...*), como en el interior del mundo representado, con una pintada en rojo sobre un edificio en ruinas que reza: “*Théâtre année zéro*”.

La relación de *La Chinoise* con el teatro puede así resumirse en tres semejanzas fundamentales. En primer lugar, aunque el film está obviamente terminado, se muestra como haciéndose mientras avanza la película. Es decir, simula estar en construcción, aspecto propio de la obra teatral, la cual existe (no como texto dramático, sino como teatro propiamente dicho) sólo mientras se está representando, durante su construcción. La segunda semejanza, más evidente, es la mencionada frontalidad. La tercera semejanza, quizá más arriesgada, consiste en que en *La Chinoise* el espacio significa, como en el teatro, arte del

espacio por excelencia. La acción se desarrolla en un decorado interior cuyos límites están bien definidos, como en la escena. El piso franco, dividido en habitaciones separadas por puertas de diferentes colores, significa tanto como los textos, los diálogos o las imágenes. El saloncito burgués representa el orden establecido y la clase burguesa dominante; el dormitorio, donde no sólo duermen la pareja Henri-Yvonne, sino que también acoge a Guillaume en una silla y a Serge, quien se pasea con un magnetófono que reproduce la Internacional, representa las nuevas costumbres; la sala de las clases ilustra la Free University, el lugar donde se exponen y se discuten las ideas; la cocina, habitada aún sólo por mujeres, salvo para comer (como en el monólogo de Henri tras su expulsión, mientras impasiblemente unta unas tostadas para desayunar), representa lo privado, lo doméstico. De esta manera, la reducción del espacio a los interiores de un piso, probablemente por constricciones de financiación, dota de ciertos límites a un film sin límites en el uso de recursos artísticos, en un claro alarde creativo de su director. Ante la atmósfera de confusión que dicho alarde produce, la clausura del piso al final de la película, con la significativa limpieza de las pintadas de las paredes, es el cierre abrupto de la caja de Pandora, un auspicio también del final del breve movimiento de mayo francés, que estrictamente hablando durará tan sólo diez días.

Por otro lado, la influencia de las vanguardias artísticas se hace patente en la composición icónica y el uso del color. En un ejercicio de meta-texto, tiene lugar la reflexión sobre la historia del arte donde uno de los personajes afirma la necesidad de utilizar sólo los tres colores primarios; azul, amarillo y rojo. Asimismo, se considera que "l'art ne reproduit pas le visible. Il rendre visible. Cet imaginaire n'est pas le reflet du réel, il est le réel de ce reflet". Poniendo en práctica estos principios teóricos, Godard utiliza un marcado código de colores: el azul y el rojo de las puertas y las lámparas, junto al blanco de la pared, que pueden interpretarse como una referencia a los colores de la bandera de Francia, pero también, como un cuadro de Mondrian cuando los acompaña el amarillo. Incluso, se puede leer cada color con un significado preciso: el rojo para el maoísmo y la revolución y el azul para la clase obrera. El color se convierte así en el leitmotiv que homogeneiza el largometraje y cada fotograma de *La Chinoise* podría ser un póster o un cuadro de *pop-art*. Se trata por tanto de una película icónica.

Igualmente interesante desde el punto de vista teórico resulta el uso de la música. El primer comentario musical, recurrente a lo largo del film, se identifica con el modo de vida burgués. Se trata del *Concerto for 2 Violins in A Minor, RV 523: I. Allegro molto*. Existe una clara discrepancia pues entre la música y el mensaje revolucionario, lo cual denota cierta ironía del autor. Otro comentario musical es la canción pop-satírica *Mao Mao*. El resto de la música es diegética: una especie de charleston reproducido en el tocadiscos de Véronique y Guillaume, la Internacional en una radio transportada por Serge e incluso, un breve fragmento de "I wanna live in America" de *West Side Story*.



4 Como recoge el folleto *Testimonios de la Nouvelle vague* de Carlos FERNÁNDEZ CUENCA, FilMOTECA Nacional de España, Madrid, 1965.

5 *Ibid.*, p. 15.

6 Como afirman CASETTI y DI CHIO, «el film "roba" lenguajes ya consolidados para mezclarlos en una amalgama completamente original» (p. 61). O tal y como describe BADIÖU (1998): «Il est en effet impossible de penser le cinéma en dehors d'une sorte d'espace général où appréhender sa connexion aux autres arts. Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes» (p. 122).

7 FERNÁNDEZ CUENCA, op. cit. p. 10.

Todos estos aspectos formales contribuyen al paralelismo entre objeto y texto, entre forma y contenido, referente y significativo, entre el naciente movimiento estudiantil y *La Chinoise*. Este paralelismo se puede resumir a mi modo de ver en tres principios claves: presentismo, teatralidad y autorreflexividad o metalenguaje. Al fin y al cabo, se trata del juego de espejos que he anunciado al inicio, en un alarde creador a veces exasperante para el espectador. Se ha explicado este alarde por el origen intelectual y "cine-clubista" de los miembros de la *Nouvelle vague*<sup>4</sup>. Concretamente, Godard era crítico de cine antes que director, bajo el pseudónimo de Hans Lucas en la revista *Cahiers du Cinéma*. Este origen intelectual justifica la ambición de ensanchar el acervo del cine con vocabulario de otras disciplinas, especialmente de las vanguardias artísticas o más exactamente, en una "fidelidad a unos principios teóricos de máxima exigencia"<sup>5</sup>. Ahora bien, no es nuevo que el cine tome prestado de las demás artes<sup>6</sup>. Lo que sí es novedoso es la firme creencia en la figura del director como autor, como creador y no como un simple técnico que sigue unas reglas cinematográficas tradicionales<sup>7</sup>.

### Mayo de 1968: ¿la revolución?

Un primer visionado transmite la confusión de un discurso político, profuso en términos hegelianos que se antoja oscuro, denso, conceptuoso. Parece haber un sentido oculto en estos dis-

cursos, un “misterio” inaccesible para no iniciados –de ahí la abundancia de puertas, de cruzar el umbral–, que anuncia la muerte de una cultura deshechizada y el nacimiento de otra, aún en construcción. El espectador, perplejo ante un discurso en ocasiones inasible, se identifica con Yvonne, la joven de campo emigrada a la ciudad, quien pregunta ingenuamente por los conceptos que el resto de los miembros de la célula revolucionaria parecen entender a la perfección –análisis, acción práctica política, etc.– para finalmente concluir que la Francia de 1967 es como los platos sucios que hay que limpiar.

Desde el punto de vista político, en los años 60 se hace efectiva la disolución de los bloques comunista y capitalista, reflejo de la disolución de las creencias seguras, institucionalizadas que deja paso a un escepticismo generalizado<sup>8</sup>. Este fenómeno se representa en *La Chinoise* con el conflicto entre el PC, los trotskistas y los maoístas. Así, al principio del film, Henri recibe una paliza de los comunistas debido a su adscripción al maoísmo y son numerosas las referencias al “revisionismo” ruso.

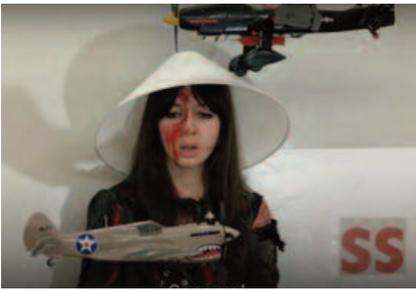


Durante este periodo tiene lugar la separación del partido comunista estudiantil UEC. Por un lado, los trotskistas fundan el JCR, de carácter más progresista que el partido comunista y cuyo objetivo consiste en renovar las estructuras y politizar el medio estudiantil, así como orientar las revueltas hacia el movimiento de independencia del tercer mundo. Por otro lado, los maoístas también se separan del UEC y fundan el UJC, en torno a la École Normale Supérieure y la figura de Louis Althusser.

8 TORRE (1998), p. 8.

La guerra de Vietnam es otra de las manifestaciones de la fractura de los dos bloques de la Guerra Fría. Mientras los EE. UU. justifican su intervención militar en el país por la lucha contra el comunismo, colaboran con Moscú en otros ámbitos. Esta diferencia de actitud respecto al comunismo de uno y otro lado conduce a los estudiantes de *La Chinoise* a concluir que existen diferentes comunismos y que la guerra de Vietnam es, en realidad, una guerra contra China, representante del verdadero comunismo, al fin y al cabo, una guerra injusta (¿no lo son todas las guerras?). Esta conclusión se traduce para los personajes del film en un sentimiento

antiamericano y pro-chino, resumido en la consigna siguiente: LES IMPÉRIALISTES SONT ENCORE VIVANTS. ILS CONTINUENT À FAIRE RÉGNER L'ARBITRAIRE EN ASIE EN AFRIQUE ET EN AMÉRIQUE LATINE EN OCCIDENT ILS OPPRIMENT ENCORE LES MASSES POPULAIRES DE LEURS PAYS RESPECTIFS. Ahora bien, el film contiene numerosas referencias a la cultura norteamericana, como algunos insertos musicales y de imágenes de superhéroes de cómic, entre otros, que anuncian el arte pop que vendrá.



<sup>9</sup> GILCHER-HOLTEY (2017).

La guerra de Vietnam jugará un papel esencial en la unificación de los movimientos estudiantiles a nivel internacional en tanto constituye una causa común. Un momento clave para esta confluencia y fundamental para la constitución cognitiva del movimiento de mayo de 1968 es precisamente el Internationalen Vietnam-Kongress, celebrado en Berlín el 17 y 18 de febrero de 1968, entre cuyos asistentes se encuentran líderes de los movimientos estudiantiles en diferentes países<sup>9</sup>.



<sup>10</sup> *Ibíd.* p. 42.

Ahora bien, en Francia las protestas contra la guerra de Vietnam no son tan numerosas como en EE. UU o Alemania debido a que la posición oficial del gobierno de Charles de Gaulle es abiertamente crítica ante la intervención americana en la región. Se manifiestan en tenues acciones como la fundación de comités: los Comités Vietnam Nationaux (CVN) del partido troskista JCR y el Comité Vietnam de Base (CVB) del UJC. Dicha oposición a la guerra de Vietnam permite al JCR concretizar su proyecto capitalista y antiimperialista mediante un objetivo claro<sup>10</sup>. Sin embargo, la competencia entre comités de uno y otro partido, reflejo de la rivalidad entre PC, maoístas y trotskistas, además de ser reflejo de la desintegración del bloque comunista China-URSS, tiene como consecuencias la debilitación del impulso anti-Vietnam en Francia, pues impide la coordinación de las acciones de protestas.

Otro de los elementos de Mayo de 1968 presentes ya en *La Chinoise*, íntimamente ligado con el punto anterior, es el nacimiento de la Nueva

Izquierda, ante la “impotencia de la Vieja Izquierda”. Las principales características de esta transición serán la sustitución de una organización fuerte y jerarquizada por la acción directa y la variación de los objetivos que consisten no tanto en la toma del poder ejecutivo, sino en el cambio de aspectos de la vida cotidiana, tales como la libertad del individuo, la familia, la sexualidad y las relaciones sociales.

En el film estos objetivos quedan plasmados en las paredes de la clase, cuyos encerados rezan: nuevas costumbres, nuevos hábitos, individualismo, etc. Se trata de un nuevo tipo de reivindicaciones, nacidas en una sociedad próspera y relativamente equilibrada, simbolizada por el origen burgués de algunos de los protagonistas del film, que cuestionan los valores e instituciones que parecían firmemente consensuados. Dicho cambio de objetivos obliga igualmente a la definición de una nueva estrategia que pasa por el desarrollo de formas experimentales de cultura y comunicación, más colectivas que individuales, que confluirán con las denominadas subculturas o contracultura. En esta línea, Francis Jeanson, antiguo combatiente de la resistencia argelina y profesor en la Universidad de Nanterre, quien se interpreta a sí mismo en una mezcla de realidad y ficción, declara querer hacer acción cultural en provincias y separarse de la universidad.

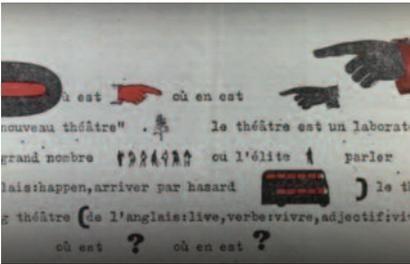
Por otro lado, al desvanecerse la férrea organización en partidos, la actividad política deviene movimiento, el cual tiende a disolverse, generalmente una vez logradas las reivindicaciones sociales perseguidas, como señala Gilcher-Holtey y como representa la clausura del piso franco al final del film.

Las revueltas en las universidades juegan un papel fundamental en el cuestionamiento de la cultura existente. Se trata del lugar donde la juventud fragua su revolución simbólica. No en vano, Véronique es ante todo estudiante de Nanterre, deducimos que también Henri, así como uno de los ponentes de esa Free University que viene a representar la clase de *La*

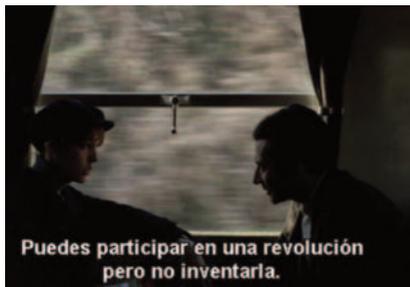


*Chinoise*, Omar, experto de filosofía de Nanterre, que expone las perspectivas de la izquierda europea en una de las escenas del film. Precisamente, el germen de mayo de 1968 se sitúa generalmente en Nanterre, con el Movimiento del 22 de Marzo de ocupación del Conseil de Faculté, movimiento que se transfiere a Paris-Sorbonne por mediación de Daniel Cohn-Bendit.

Tanto las revueltas en las universidades como el nacimiento de la Nueva Izquierda son consecuencia de la toma de conciencia de la juventud como sujeto revolucionario. No se trata ya de una clase social sino de una clase generacional, que ha desarrollado una fuerte identidad en contraposición con la generación anterior, marcada por las nuevas formas de vida y la cultura, especialmente la música rock y pop y su imagen. Así, los personajes de *La Chinoise* hablan de la generación anterior con resentimiento, subrayando sus contradicciones, como por ejemplo Guillaume, cuyo padre, antiguo combatiente contra los nazis, es ahora dueño de un complejo de vacaciones que reproduce las formas nazis de ocio.



Otro de los elementos de 1968 presente en la película es la influencia de las vanguardias artísticas en la acción política. En el film, tanto la definición del nuevo teatro o *happening*, como la escena de la coreografía en el balcón al ritmo del discurso político subrayan este aspecto.



Finalmente, Godard aborda el dilema de la legitimidad del uso de la violencia, tan presente en los años siguientes de radicalización del movimiento y que desembocará en la locura del terrorismo. Una figura tan importante como Jean-Paul Sartre, en su controvertido prefacio a la obra de Fanon de 1961<sup>11</sup>, defiende la necesidad de la violencia en los procesos de descolonización, tanto del tercer mundo como por extensión, en el marco de significado de 1968, del individuo. En esta

<sup>11</sup> FANON, F. (2002/1961).

Línea, Véronique afirma abiertamente estar en favor de la violencia, también Serge. Este último cree no solamente en la violencia como medio, sino en el terror y en las bombas como fin. Mientras, Véro-

nique intenta justificar racionalmente el uso de la violencia. La escena del tren resulta esencial en este sentido, cuando tiene lugar el diálogo entre Véronique y Francis Jeanson. El tren representa el curso de la historia: Véronique orientada hacia el futuro, Francis mirando hacia el pasado y la significativa guerra de Argelia. A Véronique le parece formidable que cierren las universidades en China con la Revolución Cultural y pretende que ocurra lo mismo en Francia. Para ello, es necesario a su modo de ver el uso de la violencia. Emprende así una acción terrorista en la ficción de asesinato del ministro de cultura ruso en visita diplomática a Francia, representada en el film poniendo de manifiesto lo absurdo de esa deriva.

### Conclusión

La clausura del film es tajante, el piso se cierra y termina así el sueño revolucionario de verano de los jóvenes, especialmente de Véronique, representada como una especie de Alicia en el País de las Maravillas, quien afirma: "Oui, d'accord, c'est de la fiction mais cela m'a rapproché du réel". Se trata por tanto de una ruptura con lo cotidiano, similar a la fiesta no asociada a una efeméride.

Ahora bien, a diferencia del film, mayo de 1968 deja aún cuestiones abiertas, ¿fue causa o consecuencia de los cambios en las costumbres y mentalidad en la sociedad? ¿Dichos cambios, fueron negativos o positivos? Godard en 1967 no es ajeno ni neutral a los objetivos planteados por los estudiantes y por ello concluye, en boca de Véronique, que se trata del tímido primer paso de una larga marcha.

Desde el punto de vista formal, la experimentación del film constituye un antecedente directo del estilo postmoderno. El uso de técnicas propias del arte de vanguardia, el montaje discrepante, la conjunción de arte elitista con arte popular y la auto-referencialidad anuncian el ensimismamiento de la postmodernidad y del estilo postmoderno.



Ficción y realidad se entremezclan, las fronteras son difusas y sobreviene un contexto en el que las verdades brillan por su ausencia.

### **Bibliografía**

BADIOU, A. (1998): "Les faux mouvements du cinéma" en *Petit manuel d'inesthétique*. París. Éditions du Seuil.

CASSETTI, F. y DI CHIO (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós.

FANON, F. (2002). *Les damnés de la terre*. París. La Découverte. (Obra original publicada en 1961)

FERNANDEZ CUENCA, C. (1965): *Testimonios de la Nouvelle vague*, Madrid, Filmoteca Nacional de España.

GILCHER-HOLTEY, I. (2017): *Die 68er Bewegung. Deutschland-Westeuropa-USA* (5a). C.H. Munich. Beck.

TORRE, R. de la. (1998): La coexistencia pacífica (1962-1968) en *Siglo XX. Historia Universal*, 30, 7-48.

### **Filmografía**

*La Chinoise* (*La china*, Jean-Luc Godard). Francia: Anouchka Films, Les Productions de la Guéville, Athos Films, Parc Film, Simar Films, 1967 (Disponible en España en la plataforma Filmin).