

## el héroe sin pedestal

QUIZA llegó demasiado pronto. O los productores no supieron darse cuenta de lo que tenían entre manos. El caso es que la ya larga serie de films interpretados por Eddie Constantine pudo haber supuesto un fenómeno igual al que posteriormente ha constituido el caso Bond. Con la diferencia de que sus planteamientos ideológicos son menos rechazables, si no en el fondo, si en la forma en que se presentan. El humor, que en la serie Bond aparece de modo superficial, es factor fundamental en la de Constantine. Y las implicaciones políticas son menos abiertas. Incluso, de haber caído la serie en manos de directores inteligentes, podría haberse convertido en algo positivo, que hubiera supuesto un segundo toque al gran cine negro americano de los años cincuenta. Sin que las novelas de origen tengan la categoría de las de Dashiell Hammett, indudable maestro del género, había en ellas los elementos suficientes para construir un mundo en el que la violencia, como factor determinante, fuera el exponente de una concepción social que a través de ella podía ponerse en causa.

Sin embargo, encomendada la serie a directores mediocres, sólo quedó en primer término lo más superficial, la aventura por la aventura, la violencia por la violencia, el sexo por el sexo, como factores desconexos entre sí y sin ninguna relación con las estructuras de la sociedad en que se producían. Por otra parte, el módico presupuesto de todos los films de la serie, las condiciones precarias de su rodaje e incluso las propias limitaciones del actor-personaje, hicieron que los films nunca pasaran de la modesta serie «B», concepto que, a la escala europea, no tiene nada que ver con su equivalente americano, en el que pueden incluirse algunos de los mejores films de gangsters existentes.

Los intentos de renovación no fueron demasiado fructuosos. Ni los films rodados en Alemania contribuyeron a quitarle a la serie su tono de mediocridad, sino más bien lo contrario. Sólo los que dirigió Pierre Grimblat lograron un mínimo de poder demitificador a través de la parodia. Pero todo quedaba demasiado en la superficie. Y mientras el mito Eddie, a la escala del comercio sin demasiada importancia económica, languidecía, surgía el mito Bond, gracias a un planteamiento mucho más inteligente y con resultados, también, mucho más demoleedores.

Ahora, quizá un poco tarde, llega el primer esfuerzo por destruir el mito jugando con él. Por primera vez —el film es anterior al «Alphaville» de Godard— el personaje Eddie es vuelto del revés en «Lucky Joe», absurdamente titulada en castellano «Eddie el gangster». No se trata sólo de que el habitual paladín del bien encarnado por Constantine se haya convertido aquí en un gangster de pequeños vuelos, en un artesano del banditismo a escala urbana. Es que, además, el hombre al que nada le fallaba es ahora un gafe, un hombre al que todo le sale mal, al que las mujeres no hacen caso o abandonan, al que la Policía sigue la pista incluso por los delitos que no ha cometido. Todo teniendo siempre en cuenta que el espectador no puede dejar de hacer la relación con el Constantine de las películas anteriores, con el mito que, aunque sea en pequeña escala, se ha creado respecto a la figura del protagonista.

Michel Deville, de quien ésta es la primera película que llega a nuestras pantallas —aunque para la temporada extinguida se hubiera anunciado «A cause, a cause d'une femme», demuestra que es posible realizar inteligentemente un tipo de cine comercial, y sin excesiva pretensión, que sea honesto y ofrezca un auténtico interés. Sus films anteriores habían sido comedias más o menos «de salón», en las que se había apuntado a nuevos tratamientos de las relaciones de grupos de jóvenes, con un particular acento sobre la amistad. Dentro de su condición de obras «menores», habían supuesto, entre otras cosas, la utilización de actores clásicos del cine francés con arreglos a módulos nuevos, hasta el punto de hacerlos irreconocibles. Esta táctica se ha seguido también en «Eddie el gangster», donde Constantine aparece bajo un nuevo aspecto, sin dejar de jugar con su mito, y actores como los Brasseur resultan mucho más soportables que en sus números habituales. Sólo, quizá, podría reprocharse a Deville exceso de tercurismo en determinadas ocasiones, tercurismo, por otra parte, no totalmente desligado del humor que en todo momento preside el film, y que no basta para empañar el aire de frescura y la invención constante del conjunto. Los excelentes diálogos de Annette Wademant, colaboradora habitual del director, son una baza más, así como la habilísima construcción del guión, que logra simultáneamente la claridad del relato con la complicación expositiva.

Se trata, en suma, de un film sin excesiva importancia, pero que merece una atención que, generalmente, no se suele dedicar a obras de este género y menos aún, de esta serie, ante la que la única actitud —tanto de parte de la crítica como de la del público— suele ser la de un enoigamiento de hombros suficiente. Actitud que si en muchos casos —en la mayoría— resultaba justificada, no lo está aquí. De Deville puede esperarse, dentro de la comedia comercial a la que ha dedicado sus esfuerzos, una renovación plausible, sobre todo teniendo en cuenta la lamentable calidad de las obras de este tipo realizadas por sus compatriotas.

CESAR SANTOS FONTENLA

## la vieja vanguardia

DE camino hacia el Festival de Venecia, acabo de ver en Roma el «Alphaville», de Jean Luc Godard, y un espectáculo teatral consagrado a «Acto sin palabras» y «Final de partidas» de Samuel Beckett. Es curioso hasta qué punto ambos fenómenos, que no nos habríamos atrevido a asociar ni siquiera vagamente hace unos años, tienen hoy un aire común. Y no me refiero tanto al texto de Beckett en sí —que sigue en pie, como una de las expresiones más nítidas de la tragedia de la sociedad contemporánea— como al modo de representarlo, a la forma de rehacerlo y materializarlo sobre la escena.

Entiendo que este inesperado parentesco entre el film de Godard y la representación de un programa de Beckett radica en la fijación, la académización, de lo que llamamos la Vanguardia. Ante los primeros films de Godard, uno podía sentirlo todo menos la previsibilidad. De algún modo, el realizador francés venía a romper todos nuestros reflejos condicionados, todos nuestros sistemas de asociaciones mecánicas, para ponerse en permanente estado de perplejidad. Dominaba una constante rebelión contra la frase hecha, contra la imagen que, según la costumbre, debía venir a continuación, y contra el principio moral y psicológico según el cual el personaje cinematográfico tenía que hacer necesariamente tal o cual cosa.

Godard era —paralelamente a otras consideraciones que pudieran hacerse sobre su obra— un revoltoso contra los esquemas fijados a lo largo de una etapa cinematográfica. Era —como otros compañeros de generación— la oveja negra que, ante la desesperación paterna, decide explorar el mundo por su cuenta y según su propia medida.

«Alphaville», a unos cuantos años de «A bout de souffle», es la negación de aquel estado de aventura y perplejidad. Como ocurre en las revoluciones políticas, el irrenovado revolucionario se ha convertido en un tremendo conservador. Lo que un día fueron intuiciones, rupturas, audacias, es hoy dogma estético y, naturalmente, dogma moral; porque, en esto, la unidad, la identificación, es siempre total: a una arteriosclerosis formal corresponde una arteriosclerosis ideológica. «Alphaville» es una de las películas más viejas del cine moderno tanto por lo que se dice —la poesía contra la ciencia— como por el modo estereotipadamente «revolucionario» como se dice. Godard ha dejado de ser un artista libre —que es lo que un día se entendió por Vanguardia— para recordarnos, pausadamente, aquel paternalista Marcel Carné contra el que un día arremetiera toda la Nouvelle Vague.

El caso de Beckett es muy distinto, pero quizá no lo sea tanto si nos atenemos a quienes lo representan y a quienes lo ven. También un día fue entendido Beckett como un autor rebelado contra cualquier naturalismo limitador; con él, íbamos más allá de la anecdota circunstancial —los términos de espacio y tiempo que condicionan la circunstancia eran totalmente vaciados— para enfrentarnos con la vieja y eterna pregunta del destino ultrahistórico del hombre. La pregunta, contestada de diversos modos a lo largo de las edades, encontraba quizá su mejor formulación dramática en aquel extraordinario «Esperando a Godot», primer documento de nuestra época.

Ante Beckett no cabía la patencia. También nuestros reflejos condicionados y nuestros hábitos de espectador eran duramente castigados. «Esperando a Godot» saltaba por encima de nuestras barreras defensivas y venía a sorprendernos en el más absoluto y hermoso desamparo.

¿Qué ocurre hoy, en cambio, con las representaciones de Beckett? Varios años de Vanguardia han creado en el espectador nuevos hábitos y reflejos. Las representaciones han perdido aquella ejemplar inseguridad, aquel andar a tientas —que era imprescindible y consustancial en la versión de este mundo ideológico—, para asumir una contradictoria seguridad. Las barreras que antes no existían se han levantado, y los actores y los espectadores afrontan el fenómeno como si se tratara de una expresión domable, perfectamente insertada en lo cotidiano. Se baja del coche, se compran las localidades, se ve «Final de partidas», y el espectador se reintegra —al menos una abrumadora mayoría de los espectadores— a su trabajo y a su vida habitual sin la menor turbación. Toda la magnífica literatura beckettiana ha ido, a través de las representaciones, gastándose, despuntándose, quizá encontrando equivalencias triviales en la receptividad del espectador. Lo que un día fuera confesión desesperada de una crisis pasa a ser convención estética, un «modo de decir» más o menos lo que ya se decía antes.

Claro que en estos desgastes del arte hay siempre asimilaciones compensatorias. Casi podría establecerse la ley de que el desgaste es directamente proporcional a su repercusión. Si la Nouvelle Vague, o, concretamente, Jean Luc Godard, resume hoy academicismo y arteriosclerosis, justo es pensar que ello está en función de sus innumerables alumnos y espectadores, a quienes corresponde llevar adelante el proceso de liberación. (Y en esto no hay que ser pesimista: todas las auténticas revoluciones se complementan y nos conducen hacia el mismo sitio). Paralelamente, el «hábito», la «reducción estética», de Beckett, significa que muchos espectadores han incorporado a su visión del mundo parte de los elementos positivamente perturbadores que aquel encierra. Determinadas fórmulas paternas y optimistas han venido a ser enterradas por este Teatro de Vanguardia, cuya repercusión sobre el realismo —perdido a veces en el dilema de la belleza y la didáctica— ha tenido que ser, por ensanchador, por desesquemizador, necesariamente positivo.

Hoy, viendo la penúltima película de Godard —premio de Berlín—, o un programa de Beckett —salvadas las distancias— uno advierte la rapidez con que ha envejecido la última de las Vanguardias.

Una vanguardia, dicho sea con tristeza, que sigue siendo audaz vanguardia para los públicos teatrales y cinematográficos españoles, que sólo en raras ocasiones —y habría que citar los Ionesco del María Guerrero— se han atomado al fenómeno.

JOSE MONLEON