

godard, ópera prima

CUANDO, hace seis años, en plena efervescencia de la "operación Malraux" para el lanzamiento de la "nouvelle vague", derivativa a la escala cinematográfica de la "grandeur" francesa, se estrenó "A bout de souffle", las posiciones en torno al movimiento se hicieron nítidas. Los denuestos y las alabanzas se centraron, fundamentalmente, en Godard. Desde entonces, abiertamente o no, la influencia del prolífico autor ha sido determinante en la evolución no sólo del cine francés, sino del cine en general. Hay una serie de cosas —lo decía ya en mi comentario al estreno de "Alpha-ville"— que, después de Godard, no pueden hacerse más. Lo que no quiere decir que sólo pueda hacerse cine a la Godard, ni muchísimo menos. En su momento, "A bout de souffle", retitulada en nuestro idioma "Al final de la escapada", fue una película de escándalo, de provocación. Desde la primera frase del diálogo —"Je suis un con"— a la última —"Qu'est-ce que c'est que dégouler?"—; desde la premeditada ausencia de "raccords" a la no menos premeditada confusión que se crea mediante el falseamiento de las direcciones de las miradas de los personajes... Todo era como un desafío a ese "cinéma de qualité" que había sido el caballo de batalla de cuantos, desde los "Cahiers du cinéma", constituyeron la avanzadilla de la "nouvelle vague". La admiración que todos ellos sentían por el cine americano, y especialmente por el de serie B —el film de Godard estaba dedicado a la Monogram y a la Republic, dos productoras de este tipo de films—, se traducía en la necesidad de hacer un cine totalmente opuesto al, en general, relamido, falsamente intelectual y bajamente literario que estaba en vigor en Francia desde hacía años. "A bout de souffle", concretamente, pretendía ser, aparte de un homenaje a Bogart —homenaje que explicitaban abundantes planos del film—, un film realista como, digamos, "La casa de la calle 322", de Richard Quiné, según palabras de su autor. Ahora bien —continúa aquí—, no era eso en absoluto. En primer lugar, yo no estaba en posesión del bagaje técnico suficiente y a veces me he equivocado, luego he descubierto que no estaba hecho para este tipo de films. Hay también un gran número de cosas que quería hacer y que no logré. Por ejemplo, planos de coches lanzados en la noche, como en "La tête contre les murs". Quería hacer también, como Fritz Lang, planos que sean extraordinarios en sí mismos, pero no lo consigo. Así pues, hago otra cosa. Me gusta enormemente "A bout de souffle", del que me he avergonzado durante algún tiempo, pero lo situo en la zona en que debe situarse: la de "Alicia en el país de las maravillas". Yo había creído que era "Scarface".

En efecto, si la película "funciona" no es en tanto que historia de gangsters a la americana, sino en cuanto estudio, superficial si se quiere, de los comportamientos de unos personajes marginales, cuya confusión refleja la del autor que les pone en escena. En este terreno, lo mejor de Godard está ya en "A bout de souffle", su primera obra. Las escenas de comedia, aun cuando se trate de comedia "negra", son excelentes. Belmondo y Seberg, encerrados en una minúscula habitación de hotel y haciendo y diciendo cosas sin importancia, se mueven, actúan y hablan con una espontaneidad, son presentados con una verdad hasta entonces inédita en cine. Aquí es preciso referirse al doblaje de la versión española. Gracias a él la película pierde buena parte de su equilibrio y también de su actitud. No se trata sólo de que las expresiones españolas no sean equivalentes a las francesas —"Soy un estúpido" no traduce "je suis un con"; "Charramada" poco tiene que ver con "dégouler" y, desde luego, traducir "je peux pisser dans le lavabo" por "¿puedo telefonar?" denota una alta dosis de fantasía—, ni de que la conversación de Seberg con su amigo americano, que en la versión original se desarrollaba en inglés, se haya aquí traducido al español mientras inexplicablemente se conservan los subtítulos que la traducían para los espectadores franceses; es todo el tono de los diálogos, la dicción de los actores lo que no se adapta a la espontaneidad con que aquéllos se expresan en la imagen. Esto, que es habitual en cualquier película, es siempre mucho más notorio en una firmada por Godard, uno de cuyos méritos consiste, precisamente, no ya en la renovación del lenguaje cinematográfico, sino en la del lenguaje utilizado en el cine, en la supresión de raíz de esa costumbre que parecía inmutable, en función de su validez en el teatro, de que cada personaje se callara cuando el otro había de darle la réplica, de que todas las frases fueran redondas, dichas sin un balbuceo, lías...

Queda, para terminar, el problema de la moral del film; de esa moral que no sólo es cuestión de travellings, aunque los travellings se planteen como cuestión de moral. Que Patricia-Seberg, para "reaharsarse", haya de recurrir a la delación de su amigo, podría haberse considerado un simple recurso dramático si se tratase simplemente de preparar un final clásico de film de gangsters, con la muerte del protagonista. Ahora bien, la delación floja, lo mismo que el fantasma de la muerte, a lo largo de todo el film. Y el que, a la salida de la redacción del "New York Herald Tribune", el personaje que delata esté interpretado por el propio Jean-Luc Godard no puede, en ningún caso, ser considerado como una simple coincidencia. El tema, por otra parte, no es en éste en el único film de Godard en el que se plantea. Ello parece significativo.

CESAR SANTOS FONTENLA

el premio guipúzcoa

ACABO de ser jurado en el Premio Guipúzcoa, finalmente ganado por el sevillano Onofre Rojano con «La colección». Se trata de un concurso para autores que no hayan estrenado comercialmente, y el nombre del ganador, por tanto, nada significa todavía.

Pero no es de Onofre Rojano y de su obra de lo que quiero hablar aquí, sino de la tónica de las comedias que optaron al Premio. Digámoslo en seguida: era una tónica no ya baja, sino patética, propia de una generación con abundantes inhibiciones y frustraciones.

En el orden vital, eran textos que escondían detrás escasas experiencias. Dominaba una ingenuidad que tendía a trasvasar los problemas personales a conflictos de orden cósmico. Todo el aparato de complicados procesos, con intervención de símbolos, y hasta actuaciones o vacíos de la Divinidad, encerraban una desazón o rebeldía que tenían, probablemente, orígenes precisos, y demandaban, por tanto, dramatizaciones mucho más claras y concretas. Nadie, o casi nadie, hablaba del sexo, la religión o la política a niveles justos. Todos tendían a implicar la problemática de estas cuestiones en grandes cosmologías retóricas.

De aquí se seguía la condición de «teatro sacado del teatro». De «mejor literario», antes que humilde e irrenunciable necesidad de expresar dramáticamente lo que uno es y lo que uno ve alrededor.

Todo esto tendría una importancia muy pequeña si se tratase de datos anecdóticos. Creo, sin embargo, que tratándose de un Premio importante, y de medio centenar de obras de «noveles», la cosa es significativa y merecedora de una seria consideración.

¿Basta pensar que este teatro es así porque sus autores no han estrenado? Es una primera pregunta, que nos abre las puertas a la cuestión general que se debate. Sin duda, parte considerable de los fallos de este teatro de noveles es que suele ser un teatro para concursos, escrito sin la esperanza del estreno, a la caza de un mérito literario que permita obtener unas pesetas y dar el primer e inseguro paso. Tal actitud, a lo largo de los años y los concursos, ha llegado a generar un particularísimo género literario, equidistante del ensayo, la novela y el teatro.

Resulta indudable que una mayor relación entre los concursos teatrales y los escenarios determinaría pronto la presencia de una serie de obras que ahora no existen. Ello pondría a los nuevos autores ante una serie de cuestiones que ahora ni siquiera se plantean. En lugar de un teatro «para leer» por el Jurado, habrían de pensar en un teatro «para representarse».

¿Es esto posible?

Los problemas se encadenan y amplían. Esto no es posible en una estructura teatral como la nuestra. ¿Dónde van a estrenar los «nuevos autores»? Ciertamente, el Nacional de Cámara puede hacer bastante. Lo hará, espero. Sin embargo, no puede ser un «curulotodo». Hará falta que se pongan en pie los Centros Dramáticos previstos por la ley y que la Federación de los Teatros de Cámara sea una realidad. Entonces, quizá habrá locales y compañías suficientes para que el nuevo autor sea atendido, sobre todo si quienes lo representen y defiendan reciben estímulos y apoyos económicos.

¿Sería esto suficiente?

Yo creo que la puesta en marcha de un plan como el que prevé la ley implica la existencia de un proceso general en el que, a su vez, están las auténticas respuestas. El teatro español de veinte años atrás apenas nos importa. Y tampoco nos valen los criterios industriales, estéticos, ideológicos, de muchos de sus sostenedores. Esos criterios que han conducido a la disociación entre el último estreno español y el andar a ciegas de los que escriben para los concursos. Entre los años cuarenta y los años sesenta.

Todas estas divergencias y contradicciones han de resolverse a través de un proceso general, que cambie nuestra convivencia, y que implique, también, una aceptación del teatro como fenómeno cultural, como medio de expresión total —y no limitada a volver a contar la historietita de siempre— del español de nuestros días. Del que hizo la guerra civil y del que ha venido después.

Ahí es donde está, me parece, la respuesta. Ahí es donde puede agonizar este «teatro salido del teatro» o este ingenuo trasvase de nuestros problemas inmediatos a tragedias cosmológicas. Ahí es donde hemos de volver a encontrar, por ejemplo, un teatro de humor vitalmente rico, abierto, ajeno a ese ingenio de tertulia y chismorreo en que tantas veces se ha resuelto nuestro humorismo moderno.

Porque una cosa es que el teatro de los «nuevos autores» no guste a la generación anterior —cosa más o menos lógica y repetida—, y otra es que la nueva generación no tenga su teatro, sus autores, su público, su camino escénico. Ese medio centenar de obras leídas en el Guipúzcoa son el testimonio de una situación límite que es absurdo sostener.

JOSE MONLEON