

Sección Bibliográfica

ROMÁN GUBERN: *Godard polémico*. Cuadernos ínfimos. Tusquets Editor, Barcelona, 1969, 116 pp.

La publicación en la serie cinematográfica, dirigida por Pedro I. Fages y Juan E. Lahosa, de la colección Cuadernos ínfimos, del *Godard polémico*, de Román Gubern, supone la aparición no sólo de la primera monografía científica realizada sobre un autor cinematográfico en nuestro país, sino también de una interesante y útil aproximación al fenómeno cinematográfico más destacable desde la adopción por la industria de las técnicas sonoras.

La obra consta, aparte de una breve introducción donde se plantean los términos de la «querrela Godard» a nivel francés, de dos partes y una bastante completa filmografía. La primera está dedicada al estudio de las características de su estilo, y se divide en los siguientes apartados: «Ética y estética. Teoría y práctica», «La escritura de Godard: los estilemas»; y la segunda es un minucioso análisis, una por una, de sus obras hasta *Week-end*.

Román Gubern, colaborador no muy asiduo de diversas revistas especializadas nacionales—*Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*—y extranjeras—*Cinema Nuovo* y *Ombre Rosse*—, en la práctica ha tenido dos desafortunadísimas intervenciones, una como codirector de *Brillante porvenir* (1964), de Vicente Aranda, y otra como coguionista de *España otra vez* (1968), aparte de otras de menor importancia.

Su estudio sobre la personalidad y la obra de Jean-Luc Godard, más allá de su planteamiento o de su estructuración general, tiene un carácter, y quizá éste sea su principal defecto, de defensa contra sus enemigos; es un estudio realizado más para los detractores que para los defensores de la obra del realizador francés, debido a lo cual tiene un tono didáctico, de querer convencer, tal vez incluso de terminar de autoconvencerse, que en algún momento parece desvirtuar sus intenciones. Esta postura, que aislada del contexto general tal vez pueda parecer incomprensible, es fácilmente aceptable en un ambiente como el nuestro donde la obra de Godard es sólo conocida en una mínima parte y donde la mayoría de los acercamientos teóricos que se han

intentado hacer a sus obras siempre han dejado traducir una particular fobia personal (1).

En la primera parte, al analizarse las características del estilo de Godard, se hacen afirmaciones de un gran interés, como, por ejemplo: «Si *A bout de souffle* fue el ruidoso *Hernani* del neorrealismo que estalla en 1960, lo fue también, además de por su postura moral (que no era nueva, pero sí significativa), por sus novedades lingüísticas. No sólo el «redescubrimiento» documental de París, el argot de Michel y los diálogos francoamericanos de Patricia (que todo esto procede, por lo menos potencialmente, del neorrealismo italiano), sino por su ruptura con las reglas de la gramática cinematográfica tradicional. Reglas codificadas fundamentalmente por el cine norteamericano que arranca de Griffith y que habían hecho del cine—y del cine sonoro muy en particular—una prolongación de la técnica narrativa de la novelística del siglo XIX. Se entendía que el cine era la ilustración de un texto literario y que a sus reglas narrativas debía sumisión» (2). «Y ya que hemos citado a Brecht, digamos de una vez que el papel que Artaud y Brecht han desempeñado en el teatro del siglo XX (redescubrimiento del teatro como “convención” ante la herencia del naturalismo teatral utópicamente realista) tiene muchos puntos de parentesco con el que Godard ha desempeñado para el cine, salvando todas las diferencias que haya que salvar, incluyendo los significados culturales y políticos» (3).

Pero se pasa por alto, sin embargo, al profundizar en ellas, el analizar una cuestión, característica principal del estilo cinematográfico de estos años, que atañe a Godard directamente al haber sido el primero en investigarla y experimentarla. Me refiero a los orígenes de su estilo, a las fuentes de las que tomó las bases para llevar a cabo el trascendental cambio de las leyes de la narrativa cinematográfica. Porque queda muy claro, no creo que sobre este punto nadie tenga la menor duda, que Godard no ha descubierto nada nuevo, se ha

(1) Señalemos, como simple muestrario, algunas afirmaciones: «Godard, por más que se empeñe personalmente, no es hoy en día un rebelde, sino un *enfant terrible*, bonachonamente mimado, cuyas gracias se disputan los abuelos maternos y paternos». CARLOS RODRÍGUEZ SANZ: «Godard o la destrucción», en *Nuestro cine*, núm. 56 (1966), p. 48. «Nunca ha pasado más vergüenza en el cine que cuando Godard filosofa sobre un problema»; JOSÉ LUIS EGEA: «Bofetada al «Gusto común: Pierrot, el loco», en *Nuestro cine*, núm. 60 (1967), p. 61. «Godard tendrá que meditar, a propósito de su «pierrot...», sobre las salidas de su organización anárquica; de otro modo, repetirá, como su actriz (... Anna Karina...), no ya los mismos temas, sino los mismos gestos que un día provinieron de un planteamiento coherente, dentro de su carácter discutible, pero que pueden convertirse, como le ha ocurrido a Marcel Carné, en una serie de *tics*, cuyo carácter mecánico y vacío se irá progresivamente acentuando». ALVARO DEL AMO: «Venecia: festival de festivales», en *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 25 (1965), p. 41.

(2) Página 19.

(3) Página 27.

limitado, y ya es bastante, a hacer una nueva y compleja estructuración de la narrativa cinematográfica. Este tema, que afecta profundamente a la evolución del lenguaje cinematográfico, marca a la casi totalidad de realizaciones interesantes aparecidas desde el lanzamiento de *A bout de souffle* (1959), merecedor de un largo y concienzudo estudio, se basa en la vuelta a las características narrativas del cine «mudo».

La libertad narrativa alcanzada en los mejores films «mudos», y el aprovechamiento que se había logrado de ella, va mucho más allá de la obtenida en los mejores y más avanzados films «sonoros» realizados hasta 1959, por el terrible sometimiento a la palabra que tuvo la imagen desde el afianzamiento industrial de las técnicas sonoras en 1930. La gran innovación de Godard es una vuelta al cine «mudo», a sus leyes narrativas, a una mayor complejidad expositiva, el disociar la imagen del sonido, el realizar films «sonoros» como si fuesen films «mudos». Y la serie de variaciones a que puede dar lugar este procedimiento, progresivamente experimentado por Godard y por los más destacados de sus seguidores, hasta llegar a la completa destrucción de la narrativa «misma» en sus últimas obras.

La segunda parte, en la que estudia las diversas obras de Godard individualmente, tiene el fallo inherente a todo estudio cinematográfico. Es decir: el profundo desfase existente entre el lenguaje escrito y el lenguaje cinematográfico, que hace al segundo inaprensible por el primero. Al que se une el hecho de ser desconocidas, en gran mayoría, las obras de Godard en nuestro país. Razones por las que se hacía imprescindible acompañar el estudio de cada film de una descripción minuciosa, aunque siempre aproximada y falsa, de sus características más externas. Esto, que aunque en este caso está muy bien realizado e incluso sobre algunos films se recoja la descripción escrita por el propio autor, siempre es un lastre. La habilidad con que Gubern ha salvado este escollo se hace más patente al comparar esta parte de su estudio con el anterior volumen de esta serie—*Buster Keaton*, de Marcel Oms—, apoyado, única y exclusivamente, en la desafortunada descripción de los films de este autor.

Gubern explica y marca, con claridad, las dos primeras etapas de la obra de Godard. La primera que se extiende desde *A bout de souffle* (1959) hasta *Pierrot, le fou* (1965). «*Pierrot...* cierra toda una etapa romántica del cine de Godard, es el final de un ciclo individualista-pesimista y, a la vez, un retorno tan acentuado a su punto de partida que puede afirmarse que *Pierrot, le fou* y *A bout de souffle* son dos películas, si no gemelas, cuando menos paralelas. *Pierrot, le fou* viene a ser una puesta al día, en color, del esquema dramático propuesto por

Godard en *A bout de souffle* seis años antes» (4). Y la segunda, que comienza en *Masculin-Féminin* (1966) y parece haber terminado en *Week-end* (1968). «... desde *Masculin-Féminin*, sus últimos films tienden a una fragmentación exasperada y escapan cada vez más a la línea del relato tradicional para encaminarse hacia los planos de autonomía significativa. Su *Week-end* avanza por esta línea estilística, con largas tomas, y se apuntala en varias ideas que estaban presentes en las reflexiones anteriores de Godard...» (5). Es una lástima que el estudio finalice aquí y no se extienda sobre *Un film comme les autres* (68), *Le gai savoir* (68), *One plus one* (69) y *Vent de l'est* (69), así como sobre la serie de consideraciones a que sobre el cine, en su doble vertiente de arte e industria ha llegado Godard en estos últimos años.

De cualquier forma, el *Godard polémico*, de Román Gubern, es, como primer acercamiento a un trascendental realizador, razón por la que, en los aspectos señalados, se queda algo corto, una de las más útiles e interesantes monografías que conozco.—AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES (*Larra*, 1. MADRID).

VAZQUEZ MONTALBAN O LA LOGICA DEL TERROR

La mayoría de las mujeres que amamos no tienen en su haber sino el prejuicio sobre su nacimiento o sus bienes, los honores o la estimación de ciertas gentes.

(CARLOS DE SECONDAT, barón de la Brede y de Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*.)

La escritura presupone una actitud ante el lenguaje y la sociedad. El ejercicio de la poesía es una investigación allí donde la ciencia se muestra insuficiente. Por unos condicionamientos muy precisos, la ciencia, la poesía actual, se encuentran ferozmente amordazadas frente a una racionalidad impuesta desde fuera; racionalidad que presupone la aceptación implícita de los vehículos de comunicación que la sociedad todavía consiente entre sus individuos. La utilización del más ineludible de estos canales de comunicación, el lenguaje, la escritura, se convierten por tanto en una empresa cultural donde el crítico de la cultura es un señor que ejerce una moralidad contradictoria en sus orí-

(4) Página 82.

(5) Página 101.