

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El vaivén de las medusas

Autor/es:

Torrell, Josep

Citar como:

Torrell, J. (1998). El vaivén de las medusas. La madriguera. (8):56-59.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41666>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# El vaivén de las medusas

Josep Torrell

**El 17 de mayo, con el estreno de *On connaît la chanson* (1997), se cerró una larga ausencia: la que mantuvo al cine de Alain Resnais apartado de las pantallas españolas durante casi veinte años. Tras su contagiosa frescura, la última obra, inteligente y deslumbrante, de Resnais encierra una mirada lúcida sobre el presente y prosigue su peculiar experimentación de las virtualidades del cine como forma de expresión**

## I

### El tiempo de un retroceso

¿Qué Resnais persiste en la memoria? Posiblemente el Resnais de la ruptura, una de las figuras que inaugura el cine de la modernidad: el cineasta comprometido de *Les statues meurent aussi* (1950-1953) o *Noche y niebla* (1955), el cineasta que explora la temporalidad narrativa y la representación del imaginario en *Hiroshima mi amor* (1959), *El año pasado en Marienbad* (1961), *Muriel* (1963), *La guerra ha terminado* (1966) o *Te amo, te amo* (1968).

*Hiroshima mi amor*, advirtió de inmediato Godard, "clausuró cierto tipo de cine"<sup>1</sup>. Las películas de Resnais (de Antonioni, de Godard) cambiaron el cine. Durante la década de los años sesenta, la profundización en la fractura se generalizó. Luego vino la restauración.

Tras el fracaso comercial de *Te amo, te amo*, Resnais estuvo casi seis años sin lograr poner en marcha ninguno de sus proyectos. Regresó con *Stavisky* (1974), *Providencia* (1976) y *Mi tío de América* (1980).

Entonces se produjo el eclipse: la promoción del cine español se concibió como un proceso de sustitución de importaciones y el cine europeo dejó de llegar regularmente. Pasaron los años.

Mientras tanto, Resnais había rodado *La vie est un roman* (1983), *L'Amour à mort* (1984), *Mélo* (1986), *Je veux rentrer à la maison / I want to go home* (1988), *Smoking y No smoking* (1993).

Ni la preocupación por la memoria histórica ni la indagación visual en los pliegues del pensamiento han desaparecido nunca de su obra, aunque sus modos de manifestación han evolucionado con el tiempo. De *Van Gogh* (1948)

## II

### Canciones para después de una ausencia

Es una vieja canción. Sus primeros acordes se remontan a ese espectador-niño que en los orígenes del sonoro prefería el cine "cantado más que el hablado"<sup>3</sup>. En *El año pasado en Marienbad*, Resnais contempló la posibilidad de alternar los diálogos con el canto<sup>4</sup>. La primera banda sonora que compuso Hans Werner Henze fue la que Resnais le encargó para *Muriel*. En los títulos de crédito de *La guerra ha terminado*, el último rótulo no es para el director, como suele ser habitual, sino para el compositor. En *La vie est un roman* los personajes combinan la palabra y el canto. En *L'Amour à mort* las escenas carecen de acompañamiento musical, pero la música interviene en forma de interludios sobre planos no figurativos<sup>5</sup>. En un libro de entrevistas con sus colaboradores, Resnais decidió aparecer bajo el epígrafe de «músico» y hablar sólo de las funciones de la música en sus películas<sup>6</sup>. Para su episodio de la Enciclopedia Audiovisual en cien capítulos coproducida por varias televisiones europeas, escogió la figura de un compositor: *Gershwin* (1991). Por otra parte, el análisis de sus películas revela «un trabajo sobre las estructuras musicales con el fin de ponerlas al servicio de una forma de relato que vaya más allá de la simple narración anecdótica» y produzca "formas filmicas con connotación musical"<sup>7</sup>.

Resnais niega que *On connaît la chanson* sea un musical. Afirma haber hecho todo lo posible para impedir que lo pareciera<sup>8</sup>. Ciertamente, nada que ver con esos insufribles espectáculos rodados por la industria de Hollywood. Pero, ¿qué es un musical? ¿Lo es *Alto, bajo, frágil* de Jacques Rivette? ¿Lo es *Una mujer es una mujer* de Jean-Luc Godard?



¿El musical yanqui tiene algo que ver con un logro como *Los paraguas de Cherburgo* de Jacques Démy (*¡su absence est elle si lourde à supporter!*)?

El hallazgo de *On connaît la chanson* parece sencillo: los actores dicen sus diálogos, súbitamente su voz es sustituida por el estribillo de una canción conocida que prosigue el sentido del diálogo, para regresar sin solución de continuidad a la voz del actor. El único requisito es que esas canciones fueran realmente grandes éxitos en su momento. El procedimiento establece "un modo de comprensión"<sup>9</sup>, aunque sus aplicaciones son enormemente variadas. Se ha repetido demasiado que el estilo de las canciones es independiente del carácter de los personajes para no llamar la atención sobre las semejanzas en el timbre de voz y la cadencia de los estribillos asociados al personaje de Sabine Azéma, o los rasgos comunes de las canciones asignadas al de Lambert Wilson. Según los casos, la irrupción del canto produce una condensación del significado de una situación; constituye apartes; opera como diálogo dramático; deviene comentario; define la posición de un personaje; expresa un estado de ánimo; apoya o contradice las imágenes. Las canciones que se repiten, salvo en un caso, nunca lo hacen con la misma intención. Unas veces, el sentido de la escena y el de la canción convergen, otras es su divergencia la que resulta llamativa al establecer contraposiciones inesperadas. En ocasiones, el estribi-

llo se ajusta a la puesta en escena, en otras es la canción la que marca la pauta para el montaje de las imágenes. Las ausencias son tan significativas como las presencias: la escena del restaurante entre Pierre Arditi y Azéma empieza con una joven que recita el estribillo de *Je ne regrette rien*, pero la canción no suena. La alusión hace más patente su elusión: la canción de Edith Piaf ha sido utilizada por el Frente Nacional en sus campañas electorales. Cuatro veces se insinúa una melodía ya oída pero sin palabras a modo de referencia interna. «El aspecto aventurero del procedimiento –observa Alain Masson– no se reduce pues a la osadía de su concepción; tiene que ver también con la extraordinaria libertad de su empleo». Del mismo modo que las voces son intercambiables o que las canciones pueden pasar de un personaje a otro, el juego de variaciones y repeticiones se extiende también al resto de los diálogos.

Con toda la riqueza y libertad de sus manifestaciones –que convierten *On connaît la chanson* en una experiencia fascinante–, la ocupación del lugar de los diálogos por las canciones remite a la naturaleza social del lenguaje. «Los fragmentos de canciones escogidos son clichés, o se han convertido en tales, como tantos otros segmentos de la memoria cultural» observa Raymond Bellour en su análisis de la película<sup>10</sup>: lugares comunes, momentos en los que la posición del ser en relación con el lenguaje no es la de sujeto sino la de predicado. El procedimiento sirve así para

poner al descubierto la lógica «inerte» que mueve a los personajes, y permite la identificación de un «sentimiento de falsedad y desafinación» en sus comportamientos<sup>11</sup>: un malestar.

La historia que cuenta *On connaît la chanson* es la formación de la pareja compuesta por los dos historiadores. Sin embargo, un repaso de los momentos en que la puesta en escena adquiere mayor complejidad pone de relieve la importancia de un personaje aparentemente menor, el de Ardití, cuya «invisibilidad» está incluida en la trama: cuando Azéma le ve con otra pero no es capaz de reconocerle. La canción *Et moi dans mon coin*, que recae sobre Ardití, es la primera que establece varios tipos de relación distintos con las imágenes y guía la planificación de la secuencia, introduciendo una de las elipsis más elegantes de la película. La ondulación de la imagen a la que alude el título del estudio de Bellour corresponde a un plano de Ardití. El momento en que con mayor claridad el montaje de las canciones tiende a «mostrar el pensamiento en movimiento» es, en esa misma escena, la súbita interrupción del estribillo que Ardití ha venido ensayando –es el único personaje que «ensaya» el texto de una canción– y, tras una vacilación, la sustituye por otra de sentido completamente distinto. Tam-

bién le corresponde a él la *Chanson populaire* que remite al título de la película. Aunque sea periférico en la historia, Ardití es el personaje de la forma, encarna el tema de la película: protagonista de la forma, lo es también de su sustancia. (Y por ello, cuando Jean-Pierre Bacri corteja a Azéma y ambos hablan displicentemente de Ardití, la película sale en su defensa y hace sonar irónicamente la melodía de *Paroles, paroles*, por primera vez sin texto, recurso que sólo se repetirá tres veces, con otra intención.)

### III

#### Los pequeñoburgueses invertebrados del año dos mil en l'Ile-de-France

El guión de *On connaît la chanson* se ajusta con precisión al paradigma ternario y la distribución clásica del tiempo: las relaciones entre los personajes quedan definidas hacia el minuto treinta y cuatro; la escena final, que aún a clímax y desenlace, comienza hacia el minuto ochenta y seis. Con un gran dominio del tiempo cinematográfico, esa última escena ocupa la cuarta parte de la duración total de la película.

Algo extraño ocurre. La película avanza con envidiable soltura, cruza el meridiano de la escena del restaurante, y sigue avanzando con firmeza, ¿pero hacia dónde?, ¿cuál es su tema?

La película despliega y declina con destreza todos los recursos de la comedia de situación: el azar, lo fortuito, lo no deliberado, los imprevistos, los encuentros fallidos, los malentendidos, las convenciones, los juegos con las apariencias, los fingimientos, las ocultaciones y las medias verdades, que van encadenándose entre sí y entrelazando las vidas de los personajes. Hasta que el baile de las medusas desvela que todas esas figuras de lo accidental lo son también de ese malestar del que habla la obra.

Como las medusas, sin voluntad, se mecen a merced de las olas, se dejan llevar, cambian de forma y se transforman aleatoriamente, también los personajes de *On connaît la chanson* atraviesan situaciones que escapan a su control, se ven sacudidos por decisiones ajenas, y no aciertan a explicarse qué es lo que les sucede. Las medusas que invaden la postrera escena de la película asumen así su condición de metáfora de una vida heterogüada, exteriormente conducida, plegada a las convenciones y carente de convicciones, cuya consecuencia es el desajuste emocional y la depresión. En el marco de esta tesis de antropología clínica, adquiere pleno sentido que los personajes sean expresados a través de las formas impersonales de los estribillos de las canciones populares, así como la condición emblemática del personaje invertebrado de Ardití.

**Centre d'Estudis  
Cinematogràfics de Catalunya**

**13**  
ANIVERSARI

**CURSOS PARA LA FORMACIÓN DE:**

**Director Cinematográfico • Guionista Cinematográfico  
Operador de Cámara • Montaje y Sonido  
Interpretación Cinematográfica**

13 años de experiencia en la formación cinematográfica

Profesorado internacional

Equipos de rodaje 35 mm - 16 mm y video digital

Salas de montaje y post-producción en moviolas,  
edición lineal, edición digital Broadcast y edición de sonido  
en formatos digitales en el mismo centro

Más de 90 cortometrajes filmados (35 mm y 16 mm.)  
por los alumnos del centro en las cinco últimas temporadas

9 largometrajes realizados por los profesores del centro  
con la participación del alumnado

Participación de 52 cortometrajes, realizados por los alumnos,  
en Festivales Internacionales

Departamento para el asesoramiento y la promoción  
del alumno en su relación con la industria

**Director: Héctor Faver**

**INFORMACIÓN** De Lunes a Viernes de 10 a 13.30 h. y de 16.30 a 20.30 h.  
Casp, 33, pral. - 08010 BARCELONA  
Tel.: 934 120 484 (3 líneas) - Fax: 933 188 866

Y en ese presente sin historia, la inmediatez interesada del agente inmobiliario; la moral del éxito que cancela el saber y la memoria. Los dos historiadores se ven obligados a justificarse de continuo. A nadie le importa realmente la tesis de Agnès Jaoui, y la profesión de André Dussolier, escribir, provoca la hilaridad insolente de la directora del tanatorio. En el centro de las ficciones sociales emergen las diferencias de clase: los asalariados se ven impelidos a negar su propia condición, en un ardid de ocultación que acrecienta su inseguridad. Sin embargo, en tres ocasiones, cuando coinciden en el plano los dos empleados subalternos (Dussolier y Bacri) suena discretamente la melodía sin palabras de *Avoir un bon copain*: la película escoge su bando.

El plano final, con esa mirada a cámara y ese interrogante (*Il y a quelqu'un qui la connaît cette chanson?*) constituye una interpelación que actualiza la vieja advertencia de Horacio: *De te fabula narratur*.

### Prólogo

#### Los ojos sin voz

Después de las canciones y las imágenes, los silencios. Entre la escena en que Jaoui invita a Dussolier a la fiesta y la secuencia en que los protagonistas se preparan



para asistir a ella hay un breve plano secuencia sin palabras. Dura tan sólo doce segundos. Su luz es difusa, irreal. El silbido de un viejo tren que no se ve y el sonido de los pasos resaltan su silencio. Jaoui está acodada en el pretil de un puente metálico; al fondo un viejo puente de piedra: es el único paisaje no urbano de la película. De espaldas a la cámara, Wilson avanza hacia ella, que se vuelve y le abraza; fundido en negro. ¿Quién sueña esa imagen?, ¿a qué película pertenece?, ¿qué objeto mental es éste que estamos viendo?, ¿cuál es el estatuto narrativo de sus piezas? El trabajo de la imaginación en *On connaît la chanson* es inabarcable ♦

#### Notas

1. *Cahiers du cinéma* nº 138, diciembre 1962. Luego en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma - Ed. l'Étoile, París, 1985, pág. 218.
2. *Esprit*, junio 1960. Luego en Marie-Claire Ropars Wuilleumier: *L'écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique*, Seuil, París, 1970, pág. 21 (hubo una traducción castellana: *Lecturas de cine*, Fundamentos, Madrid, 1971). ¿Para cuándo la reedición de esta espléndida partida de nacimiento del nuevo cine?
3. Robert Benayoun: *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire. De Hiroshima a Mélo*, Ramsay, París, 2ª edición aumentada, 1986, pág. 22.
4. Esteve Rimbau: *La ciencia y la ficción. El cine de Alain Resnais*, Lerna, Barcelona, 1988, pág. 207.
5. Esta película cuenta con una monografía específica, Jean Louis Leutrat (dir.): *Resnais. L'amour à mort*, Presses de la

- Sorbonne Nouvelle, Toulouse, 1992.
6. François Thomas: *L'atelier d'Alain Resnais*, Flammarion, París, 1989, págs. 245-280.
7. Marcel Oms: *Alain Resnais*, Rivages, París-Marsella, 1988, pág. 33.
8. François Thomas: «Entretien avec Alain Resnais. D'un coquillage à l'autre», *Positif*, nº 442, noviembre 1997, págs. 27-33.
9. Alain Masson: «On connaît la chanson. Moi, j'aime le music hall», *Positif*, nº 442, cit., págs 24-26.
10. Raymond Bellour: «Plier l'image», *Trafic*, nº 25, primavera 1998, págs. 41-44.
11. Julien Husson: «Double messieurs: Alain Resnais, Jacques Rivette, les spectateurs et nous», editorial de *La lettre du cinéma*, nº 5, primavera 1988, págs. 2-4. Husson juega con las acepciones común y musical de *fausseté*: falsedad y desafinación.