

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El húsar en el tejado

Autor/es:

Cuéllar, Carlos A.

Citar como:

Cuéllar, CA. (1998). El húsar en el tejado. Banda aparte. (11):7-8.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43160>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



TICKETS

EL HÚSAR EN EL TEJADO

(*Le Hussard sur le toit*,
Jean-Paul Rappennau, Francia, 1995)

Cólera y Amor Cortés.

Marketing y Calidad

Con tres años de retraso se estrena en nuestras salas cinematográficas el más reciente ejemplo de cine francés en su vertiente redentora. Un tipo de cine que divide a la crítica, suele gozar del favor del público y se plantea como alternativa, como posible solución a una situación de crisis. Dicho remedio consiste en la adopción de un modelo en el que confluye la generosidad económica con la que se plantea el proyecto; la adaptación (a veces traducción) más o menos libre de un texto literario de "reconocido" prestigio por obra de veteranos especialistas; y la concentración de los esfuerzos económicos y estéticos en unos elementos filmicos muy determinados, a saber: interpretación, fotografía, composición musical, vestuario y decorados. El objetivo parece ser la obtención de filmes de gran ambición cultural y pedagógica, de meticulosa puesta en escena y con resultados comerciales óptimos. Esta línea estética e industrial, apoyada institucionalmente, es la habitualmente seguida por productores y realizadores como Claude Berri y el propio Jean-Paul Rappennau, característicos de una tendencia que, según un sector de la crítica francesa, sacrifica las conquistas del "cine de autor", prescinden de un estilo personal en aras de la comercialidad y de una supuesta "calidad", y son realizadas por correctos "artesanos" que poco tienen que ver con arriesgados "artistas" intelectuales del tipo de Jean-Luc Godard.

El Húsar en el tejado parece participar de los rasgos definitorios de esta línea estética de la "superproducción de época". Así parece confirmarlo la participación de afamados profesionales como Jean-Claude Carrière en la elaboración del guión (junto al propio Rappennau y Nina Companeez); Jean-Claude Petit en la composición de la banda sonora musical;

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

el cada vez más recurrido director de fotografía Thierry Arbogast, Juliette Binoche asumiendo uno de los papeles principales; e incluso las impresionantes y breves apariciones sorpresa de los actores Gérard Depardieu y Jacques Weber. Además, la obra homónima de Jean Giono es utilizada como fuente argumental y estética (sobre todo por la exaltación de la Naturaleza, especialmente la de su Provenza natal).

Fogueado y meticuloso cineasta, el francés Jean-Paul Rappennau (1932) parece sentirse especialmente cómodo en los filmes llamados "de época" como demuestran la paroxística y superficial comedia ambientada en el siglo XVIII, **Gracias y desgracias de un casado del año 2** (*Les mariés de l'an II*, 1971) al servicio del divo Jean-Paul Belmondo, o la espléndida

Cyrano de Bergerac (1990) localizada en el XVII. Entre ambos filmes se produjo una evolución progresiva en un realizador que primero consiguió prestigio como guionista y que se ha caracterizado por espaciar mucho sus realizaciones (una cada cinco años, de media); por aplicar una minuciosa dirección de actores; y por la importancia concedida a la banda sonora musical, recurriendo a compositores de primera fila como Michel Legrand o Jean-Claude Petit.

Con su laureado y romántico **Cyrano de Bergerac**, Rappennau alcanzó su

consagración y demostró su habilidad para traducir la obra teatral al lenguaje cinematográfico, para establecer en cuestión de segundos fluidas transiciones entre lo público y lo privado dentro de un mismo espacio, culminando el filme con la poética puesta en escena del deceso protagonista.

El Húsar en el tejado presenta una historia de amor y aventuras teñida de un romanticismo negro que nos recuerda en ocasiones a las obras de Charles Nodier o Mathew Gregory Lewis. Un amor romántico por platónico, por imposible, por reprimido, acorralado por la presencia constante de la muerte como recurso dramático del destino para amedrentar a los personajes, ambientar el filme y mantener la tensión en el espectador. Frente a la explícita materialidad de una pandemia que amenaza con transformar a los seres queridos en deformes despojos, frente a la angustia producida por las convulsiones y la mutación facial de los infortunados afectados, surge la siempre hermosa Naturaleza que con su claridad lumínica y su frescor vegetal parece purificar un entorno malhadado y servir de catarsis a un espectador austado por el letal ambiente. Pero la enfermedad no sólo cambia a los muertos (con un aspecto físico similar al de los "zombies" típicos del Fantástico) sino también a los vivos, provocando en ellos una demente conducta



de violencia colectiva numéricamente muy superior con respecto a los personajes agredidos y, en ello y en la desesperada defensa de las víctimas, vemos otra referencia al cine Fantástico y su subgénero de muertos vivientes. Pero en este filme no actúa lo sobrenatural, aunque sí lo improbable que, dicho sea de paso, hace gala de una actividad intensa¹. El Cólera parece trastornar a todos excepto a los dos personajes principales, Angelo y Pauline, fieles a sí mismos por su amor ideal (a la patria, la causa política y a la marquesa en el caso del joven coronel húsar; a su esposo en el caso del enigmático y hechizante personaje encarnado por Juliette Binoche).

Salpicado de concisas y contundentes escenas de acción, el filme transcurre de forma trepidante a través del viaje de unos personajes protagonistas que se intuyen el uno al otro de principio a fin pues, contra todo pronóstico, su mutuo deseo no culmina en acto amorioso², aunque su belleza, atracción recíproca y situación vivencial parecen auspiciar lo contrario. Sin embargo, al final de la película y coincidiendo con la sorprendente aunque lógica introducción de una voz narrativa heterodiegética, acusmática y omnisciente, se le ofrece una oportunidad venidera a la unión de dos almas que viven un presente determinado por una cuestión de prioridades personales. Si lo improbable ahorra un desenlace trágico no impone, sin embargo un "happy end" típico, pero sí un final abierto a la esperanza. La lógica de la voz narrativa omnisciente obedece a una modificación clara del punto de vista narrativo dominado por Angelo, el joven húsar, durante casi todo el metraje del filme. La ausencia física de dicho personaje al final de la historia obliga a este recurso narrativo para que el espectador fílmico pueda seguir siendo informado. Semejante operación puede resultar sorprendente, incluso fuera de lugar, pero convendría recordar que la introducción de una voz narradora heterodiegética concluyendo o clarificando el futuro de los personajes de un filme es un hecho muy común, aunque normalmente se materialice mediante un texto escrito impreso sobre la pantalla, y no en su forma sonora como en el filme de Rappennau.

La pulcra actitud, típica del Amor Cortés, entre el coronel y la marquesa (a los que se podría calificar de Tristán e Isolda³ del siglo XIX) goza de cierto desquite en la violación simbólica que Pauline

sufre cuando su enérgico protector intenta salvarla de los mortales efectos de la enfermedad, una bella escena de amor salvaje en la que dicho término conserva su carácter físico pero está desprovisto de intencionalidad sicalíptica (desde el



punto de vista diegético, no así desde el estético) potenciando plenamente el sentido del amor como afecto puro, asexuado y desinteresado. ¿O quizás se trate de un hábil recurso empleado para desfogar el deseo de los personajes y de un espectador cómplice? ¿No están acaso estos dos amantes frustrados marcados por la presencia fantasmal de los otros dos personajes protagonistas del filme? La omnipresencia de la madre del húsar y del esposo de la marquesa, ausentes físicamente⁴, está marcada por sus continuas referencias (las cartas de Angelo a su progenitora, los comentarios sobre la personalidad del marqués), pero sobre todo por la poderosa influencia que ejercen sobre los protagonistas físicos del filme que en ocasiones se comportan como si padecieran un complejo de Edipo hiperdesarrollado. Angelo y Pauline se esfuerzan continuamente por colocar su comportamiento a la altura de la idealizada concepción que tienen de sus respectivos seres queridos "ausentes" aunque siempre implícitos en el argumento. Practican la defensa a ultranza de la virtud derivada de la enseñanza recibida por personajes considerados virtuosos, la abstinencia como sacrificio autoimpuesto para ser dignos de su linaje y merecer el cariño de sus mayores, que en el caso de la madre de Angelo constituye más un ente abstracto, una idea, que una realidad de carne y hueso.

¿Supone la realización de este tipo de filmes, un recurso fácil e impersonal carente de ambición estética innovadora? ¿Son más valiosas o meritorias las obras "de autor", a veces crípticas por su puesta en escena esotérica, verdaderos arcanos fílmicos que en ocasiones parecen estar exclusiva y egoístamente dirigidos a man-

tener y engordar el elevado autoconcepto de su autor y de sus simbióticos apólogos? ¿Son la radicalidad y la experimentación garantes de interés y calidad en la creación audiovisual?

La historia de la producción audiovisual está plagada de profesionales que en su día fueron despectivamente calificados como "artesanos" y con el paso del tiempo han sido revalorizados, reconociéndose un estilo propio en sus obras. Filmes como *El húsar en el tejado* son atacados por representar un modelo sumiso a la estrategia política, cultural y económica del sistema imperante pero, con la perspectiva actual, criticar un filme utilizando estos parámetros sería no sólo injusto sino también ridículo. El calificativo "artesanal" (aceptando el sentido que al término le dieron William Morris, Jean Renoir o Jacques Tati) es, quizás, uno de los mejores cumplidos que se le puede hacer a un filme y, desde luego, no es el único que merece el último largometraje de Rappennau.

1. Por ejemplo, la invulnerabilidad física de Angelo a sus sorprendentes conocimientos de "Taekwon-do" en una de sus peleas.

2. Salvo que consideremos como tal la escena de la "resurrección" de la marquesa fruto del deseo y los esfuerzos físicos del húsar. Si hiciéramos caso omiso de la celeridad de la acción y lo crítico de la situación, el fuerte erotismo del cuerpo femenino frotado y untado de líquido báquico podría conformar un equivalente de lo que el espectador ha estado esperando presenciar.

3. Otra conexión con el medioevo, fenómeno típico del espíritu romántico que domina en el filme.

4. Recordemos, no obstante, la aparición física del marqués al final del filme cuyo poderoso tratamiento visual no decepciona las expectativas creadas.