

DEPARTAMENT FILOLOGIA FRANCESA I ITALIANA

AGNÈS JAOUÏ : UN EJEMPLO CONTEMPORÁNEO DE  
INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRAFICA Y TEATRAL

ANABEL GONZÁLEZ MOYA

UNIVERSITAT DE VALENCIA  
Servei de Publicacions  
2008

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 24 de maig de 2008 davant un tribunal format per:

- D<sup>a</sup>. Elena Real Ramos
- D. Josep Lluís Sirera Turó
- D<sup>a</sup>. Lydia Vázquez Jiménez
- D. Gerard Farasse
- D. Ignacio Ramos Gay

Va ser dirigida per:  
D. Julio Leal Duart

©Copyright: Servei de Publicacions  
Anabel González Moya

---

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-7295-1

Edita: Universitat de València  
Servei de Publicacions  
C/ Artes Gráficas, 13 bajo  
46010 València  
Spain  
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ



DEPARTAMENT DE FILOLOGIA FRANCESA I ITALIANA

**AGNÈS JAOUÏ,  
UN EJEMPLO CONTEMPORÁNEO DE  
INTERTEXTUALIDAD CINEMATOGRAFICA  
Y TEATRAL**

**TESIS DOCTORAL**

**PRESENTADA POR:**

ANABEL GONZÁLEZ MOYA

**DIRIGIDA POR:**

Dr. JULIO LEAL DUART

VALÈNCIA, 2008

A mis padres, primeros Maestros

*« Il y a des gens qui ont la force de se remettre en question, qui ont de la curiosité pour les autres. Du goût pour le goût des autres »  
Le goût des autres. 2000*



*« Cette envie de faire partie de l'autre groupe et la rapidité avec laquelle on est refusé, me fascine. En deux secondes, on se regarde, et on sait, on croit savoir, qu'on n'a pas envie de se connaître »*

*Le goût des autres. 2000*

*“La vanidad y el orgullo son cosas distintas, aunque muchas veces se usen como sinónimos. El orgullo está relacionado con la opinión que tenemos de nosotros mismos; la vanidad, con lo que quisiéramos que los demás pensarán de nosotros”*  
*Orgullo y prejuicio<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Jane Austen. Edición de José Luis Caramés: Cátedra. Letras Universales. Madrid. 6ª Ed. 2003. P. 93

## AGRADECIMIENTOS

Lo primero que quiero expresar es mi agradecimiento a Juli Leal, mi director de investigación, profesor desde mi primer año en Filología, mi introductor en el mundo del teatro y del cine, quien me ha hecho amar la enseñanza, el aprendizaje y la docencia, y quien, finalmente, me ha dado las armas para luchar por lo que más me gusta.

Mis agradecimientos también se dirigen a los miembros del Tribunal, profesores, catedráticos y compañeros por ser críticos, perfeccionistas y creyentes de la Literatura, el Arte y la Educación.

Gracias al *Departamento de Filología Francesa e Italiana* de Valencia: Ana Monleón, Adela Cortijo, Ahmed Haderbache, Joëlle Sallets y tantos otros compañeros y amigos que han estado en todo momento a mi lado, apoyándome y animándome, incluso cuando todo está oscuro y creemos que no llegamos al final. Justamente, en esos malos momentos son en los que ellos buscan sus mejores argumentos para que sigas adelante.

Mi más sincero cariño a mi familia y amigos que han soportado mi carácter y rarezas durante estos años de investigación y trabajo.

A Todos los que no nombro pero que tienen un lugar en estas líneas porque han demostrado creer en mí, quererme y ayudarme en todo lo que han podido.

Gracias.

## **ESTRUCTURA DEL TRABAJO**



## **Agnès Jaoui, un ejemplo contemporáneo de intertextualidad cinematográfica y teatral.**

<b>1. Introducción</b> .....	13
a. Del trabajo	
b. De la autora	
<b>2. Corpus del estudio</b> .....	21
a. Del teatro al cine .....	22
<i>i. Cuisine et dépendances</i> .....	23
1. Introducción	
2. Título	
3. Resumen	
4. Personajes	
5. Interrelación de los personajes	
6. Estructura de la obra	
a. Actos / Escenas	
b. Espacio	
c. Tiempo	
d. Acción	
7. Análisis temático de la obra	
8. Conclusión	
9. Análisis de la película	
<i>ii. Un air de famille</i> .....	83
1. Introducción	
2. Título	
3. Resumen	
4. Personajes	
5. Interrelación de los personajes	
6. Estructura de la obra	
a. Actos / Escenas	
b. Espacio	
c. Tiempo	

d. Acción	
7. Análisis temático	
8. Conclusión	
9. Análisis de la película	
iii. Del teatro al cine .....	135
1. Estructura	
2. Temática	
3. Técnica	
b. El cine y el teatro .....	144
i. <i>Le goût des autres</i> .....	145
1. Introducción	
2. Título	
3. Resumen	
4. Personajes	
5. Interrelación de los personajes	
6. Estructura de la obra	
a. Desarrollo	
b. Espacio	
c. Tiempo	
d. Acción	
7. Análisis temático de la obra	
8. Lenguaje cinematográfico	
9. Conclusión	
ii. <i>Comme une image</i> .....	194
1. Introducción	
2. Título	
3. Resumen	
4. Personajes	
5. Interrelación de los personajes	
6. Estructura de la obra	
a. Desarrollo	
b. Espacio	
c. Tiempo	
d. Acción	

---

7. Análisis temático	
8. Lenguaje cinematográfico	
9. Conclusión	
iii. Agnès Jaoui: Autora y Realizadora cinematográfica .....	249
c. La comedia teatral y el cine .....	256
i. <i>Smoking – No smoking</i> .....	257
1. Introducción	
2. Título	
3. Resumen	
4. Personajes	
5. Interrelación de los personaje	
6. Estructura de la obra	
a. Desarrollo	
b. Espacio	
c. Tiempo	
d. Acción	
7. Análisis temático	
8. Conclusión	
9. Lenguaje cinematográfico	
ii. <i>On connait la chanson</i> .....	288
1. Introducción	
2. Título	
3. Resumen	
4. Personajes	
5. Interrelación de los personajes	
6. Estructura de la obra	
a. Desarrollo	
b. Espacio	
c. Tiempo	
d. Acción	
7. Análisis temático	
8. Conclusión	
9. Lenguaje cinematográfico	
iii. La savia de Alain Resnais .....	324

3. <b>Polifonía de denominadores comunes</b> .....	335
a. Temas generales de cada obra	
b. Características generales	
i. Sobre la escritura	
ii. Temáticas	
iii. La puesta en escena: Del teatro al cine	
iv. Evolución hacia el cine propiamente Jaoui-Bacri	
v. ¿Cine de autor, cine femenino o simplemente cine europeo?	
vi. Comentario fílmico	
4. <b>Agnès Jaoui: Panorama teatral contemporáneo a su producción</b> .....	365
a. Los dramaturgos y su teatro	
b. Autoras contemporáneas representativas	
5. <b>Panorama cinematográfico contemporáneo de Agnès Jaoui</b> .....	372
a. Evolución desde los comienzos del “Nuevo cine francés”	
b. El cine actual	
i. En el cine europeo	
ii. Paseo de estilos en el cine francés	
iii. Momento de autores y cine que inspira	
iv. El cine de ellas	
6. <b>Agnès Jaoui y la repercusión de su obra</b> .....	386
7. <b>Conclusiones</b> .....	391
8. <b>Anexos</b> .....	400
a. Paradojas de la información .....	401
b. Entrevista a la autora .....	403
i. En cuanto a la adaptación de <i>Como en las mejores familias</i>	
ii. En cuanto a su obra	
c. Recepción de las obras .....	410
i. En España, a través de los alumnos de Filología Francesa	
ii. A través de internet	
d. Puestas en escena de las obras de teatro de Agnès Jaoui en España y Francia .....	414
i. <i>Como en las mejores familias</i>	
1. Dossier de prensa	
ii. <i>Cuina i dependències</i>	

1. <i>Entrevista</i>	
a. <i>Directora: Lilo Baur</i>	
b. <i>Actriz y co-traductora: Pilar Almería</i>	
2. <i>Dossier de prensa</i>	
iii. <i>Un air de famille</i>	
iv. <i>Cuisine et dépendances</i>	
1. Dossier de prensa	
e. Fichas técnicas de las obras .....	439
i. Anexo canciones de <i>On connaît la chanson</i>	
1. Presentación	
2. Organización de las canciones	
3. Letras	
f. Currículo de: Agnès Jaoui.....	500
i. Actriz: cine y teatro; autora y realizadora	
ii. Nuevos proyectos	
iii. Currículo de su colaborador de creación: Jean-Pierre Bacri, actor y autor	
g. Materiales diversos de las obras .....	509
i. Fotográfico	
h. Autoras representativas en el panorama teatral y cinematográfico contemporáneo.....	525
<b>9. Bibliografía.....</b>	<b>538</b>
a. Literatura General	
i. Diccionarios	
ii. Manuales de literatura	
iii. Sobre la literatura	
iv. Sobre el Arte en sus distintas formas	
v. Psicología y sociedad	
b. Cine	
i. General	
ii. Específico	
iii. Social	
iv. Cine y Teatro – Teatro y Cine	

- v. Cine de ellas
- vi. Monográficos de autor
- vii. Revistas de cine
- c. Teatro
  - i. General
  - ii. Sobre la puesta en escena
  - iii. Analizar el texto teatral
- d. La autora
  - i. Sobre la autora y sus influencias
    - 1. Obra teatral y cinematográfica de Agnès Jaoui: Actriz, autora y realizadora
    - 2. Agnès Jaoui: Actriz cinematográfica reciente
    - 3. Aparato crítico
    - 4. Obras y estudios sobre/de Alain Ayckbourn
    - 5. Guiones y cinematografía de Woody Allen
    - 6. Directores franceses contemporáneos a la autora
    - 7. Dramaturgos contemporáneos a la autora
    - 8. Lecturas relacionadas con las influencias de la autora

# 1. INTRODUCCIÓN

# 1. INTRODUCCIÓN

El cine francés a lo largo del siglo XX asume vertientes y temáticas diferentes, pero ya desde sus comienzos entre sus diferentes desarrollos, ha existido la necesidad de querer mostrar la realidad del momento, sea a través de temas de amor o desamor, políticos o sociales, haciendo que los cineastas se impliquen en los temas que forman parte de la vida diaria.

A partir de los años 80 encontramos cierta separación del que sería el cine francés “puro”: considerado psicológico y social; y el cine que aspira a poseer la gran pantalla con películas mucho más entretenidas desde un punto de vista comercial. También desde los años 70 las realizadoras, mujeres, empiezan a despuntar en el cine francés, hecho que se corresponde con el momento histórico, político y social del país.

Para nosotros hay una diferencia que es importante entre el cine de Agnès Jaoui y el cine catalogado *de ellas*, en el de nuestra autora existe siempre el papel o los papeles de la mujer (como ya veremos más adelante) pero nunca desde un punto de vista “victimista”, es decir, el personaje femenino quizá sea víctima de la sociedad o de la cultura social, pero de la misma forma que lo es cualquier personaje masculino, no es un “cinéma d’elles” como ya se ha dicho de nuestra autora y tema del que se han hecho muchos estudios, sino más bien se trata de un cine de [ellos](#) y ellas, porque Jaoui escribe “à quatre mains” con Jean-Pierre Bacri ironizando y minimizando todo lo que sea demasiado femenino o feminista, y profundizando en la libertad: de expresión, de acción, de elección... de las personas: hombres o mujeres. Por esta razón, el estudio que presentamos es de una producción no demasiado vasta pero si muy densa que implica una realidad social y cultural de la sociedad francesa actual:

*« L’impudeur, le scandale, ce n’est pas de dire ou écrire qu’on baise, mais de dire ou écrire qu’on aime. C’est l’expression de l’affectivité qui est taboue (...) Il est donc intéressant de suivre, selon le lieu et le temps, comment les valeurs s’inversent »*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> HENRIC, Jacques: *J’ai dit amour? J’ai dit ordure?*



« *Nous avons pris pour un dépassement ce qui n'était qu'un déplacement. Beau symptôme d'une époque qui se vante d'avoir surmonté les contradictions antérieures quand elle s'est contentée de les reconduire différemment. En amour nous ne serons jamais modernes* »<sup>3</sup>

Estas frases introducen la obra de Agnès Jaoui que nos presenta una realidad cotidiana en la que hay miedo a expresar los sentimientos, miedo de dejar al descubierto lo único que nos queda de nuestra integridad personal y humana, lo único que no se ve aunque recibimos ataques a diario sobre cómo debemos ser o actuar, lo único, que aunque sea diferente nos pertenece y no nos supone una barrera.

Es un estudio de los sentimientos y de los actos guiados por la sensibilidad de los momentos. De las relaciones humanas. De los problemas que conciernen a las clases acomodadas de la sociedad occidental. Es un estudio sobre una autora que plasma en su obra la cotidianidad, mostrándola punzante, desgarradora, irónica y divertida. Introduce al espectador en un universo conocido.

\*\*\*

## **2. a DEL TRABAJO**

Las obras que componen el corpus de trabajo son las siguientes:

*Cuisine et dependences*, 1993

*Un air de famille*, 1996

*Smoking, No Smoking*, 1993

*On connaît la chanson*, 1997

*Le goût des autres*, 2000

*Comme une image*, 2004

---

<sup>3</sup> BRUCKNER, Pascal: *De l'obscénité comme utopie*

El análisis es diferente en cada una de ellas, puesto que las hemos englobado en tres bloques, referidos a las diversas estructuras y escrituras a las que pertenecen. De esta forma, analizaremos *Cuisine et dépendances* y *Un air de famille* en conjunto ya que son dos películas que primero fueron escritas y estrenadas para el teatro, para posteriormente convertirse en éxitos de sala de cine. Las dos siguientes fueron encargadas por Alain Resnais, por lo tanto a pesar de que el guión tenga la firma de esta pareja sus directivas trazan y definen a su director. Las dos últimas han sido pensadas y concebidas para el cine desde la escritura del guión, son las que también implican una temática más artística, siendo la primera un elogio al teatro y la segunda a la música.

Ésta será la primera parte del trabajo, el análisis por separado de cada película, concluyendo cada grupo de dos en su bloque individualizado, para después, en el proceso siguiente, hacer la puesta en común en las que veremos que existe una unión lógica y ante todo una conexión y coherencia temática, progresiva y evolutiva entre todas las películas, creando de esta forma el cine personal de Agnès Jaoui.

Las primeras tienen en común que han sido teatro y han bebido de la herencia teatral, y plasman con esplendor un viejo teatro renovado o un joven teatro clásico, en el sentido que, por ejemplo, *Cuisine et dépendances* muestra una situación, a priori, tan simple como una cena con antiguos amigos de la Universidad, que desencadena una serie de situaciones llevadas al límite, que nos recuerdan el teatro de *boulevard* e incluso el *Teatro del absurdo*, en el momento cumbre en el que parece que ya no puede pasar nada más y que todo tiene que explotar y con esto terminar al fin. El espectador se siente agobiado y ya no sabe que más puede suceder, porque en una noche, en la unión de lugar-tiempo-acción, ha ocurrido de todo, han salido a la luz rencores olvidados con el tiempo, resentimientos, ganas, envidias y frustraciones de lo que hubiera podido ser y no ha sido. Hacen uso de estructuras y temáticas retomadas de autores que van desde los clásicos hasta los más contemporáneos como Yasmina Reza o Alain Ayckbourn, sean de origen francés u otros. Veremos también la influencia de autores, masculinos y femeninos de la literatura anglófona, hecho bastante normal en la cultura francesa por todo el roce y las miradas continuas hacia la civilización anglo-sajona, esta tendencia, a su vez, nos muestra la obertura de perspectivas que nos quiere ofrecer y en la que nos quiere adentrar Agnès Jaoui.

También sentimos el peso ejercido por diferentes motores culturales, literarios y sociales, y todo esto lo podemos leer entre líneas en cada una de sus producciones.

Si retomamos la literatura inglesa de finales del siglo XIX, con autoras como Jane Austen y Edith Wharton, entre otros<sup>4</sup>, vemos que ya intentaron romper moldes en su tiempo hablando no sólo de sus respectivas culturas y vivencias, sino que además mostraban la realidad social de la mujer dentro de su hábitat. Uno de los temas que aúnan a estas dos autoras es, ante todo, la ironía que utilizan para poner en tela de juicio la mentalidad burguesa-aristocrática de una época decadente en la que lo que se debe hacer no es el reflejo de lo que se hace pero si la apariencia que se mantiene frente a los demás<sup>5</sup>.

La mujer es muy importante en cada una de las películas de Jaoui (como decíamos al principio), no como personaje principal pero si como tema primordial porque aún a las puertas del siglo XXI sigue habiendo muchos tabúes sobre cómo debe o no vivir la mujer hoy en día, si puede vivir alejada de los hombres, emancipada, libre y ser feliz, o si, como animales domésticos que somos, debemos compartir el lecho con alguien para tener plenitud en nuestras vidas. Encontramos mujeres *tipo*, no como ejemplos a seguir ni como heroínas sino como simples personas que luchan por el éxito. En las obras de estas autoras anglófonas siempre está la mirada social que juzga, que opina y que decide mantener la honra de la familia y la moral antes que la felicidad propia. Cuando las leemos, nosotros lectores del siglo XX, pensamos que es una lástima, que han perdido sus vidas cada uno de los personajes. Pero dejándonos llevar por los decorados que se nos describen y los trajes de época y los carruajes... absortos, olvidamos la esencia: finalmente las costumbres no han cambiado tanto, sigue importando la opinión del otro, al igual que importa la imagen -*Comme une image*- sólo que ahora se lucha con otros estandartes.

El éxito también es un tema a no olvidar porque todas las películas están marcadas por esto, no por lograrlo sino como opuesto al fracaso, el miedo a la equivocación en la elección de vida y la decepción resultante. Este tema no sólo lo vemos en las películas de Jaoui-Bacri, si pensamos en Woody Allen, gran analista de la sociedad y de las gentes, en sus películas apreciamos que ha utilizado diferentes formatos para llegar a la misma conclusión de incomunicación social, de pérdidas

---

<sup>4</sup> Ver anexo 8. *b. entrevista a la autora*, donde nos cuenta sus influencias literarias.

<sup>5</sup> Podemos pensar en títulos como *La edad de la inocencia* de Wharton y *Orgullo y prejuicio* y *Sentido y sensibilidad* de Austen, que marcaron una época y una lucha de sentimientos donde la ambigüedad aflora en cada línea de sus libros.

humanas sin muerte, de olvidos, fracasos y reencuentros. Desde *Manhatan*, *Maridos y mujeres* o *Hannah y sus hermanas*, vemos parejas rotas, familias divididas y personas que se cuestionan su existencia. Incluso *On connait la chanson* se asemeja mucho en formato a *Todos dicen I love you*. Esto lo trabajamos en profundidad al analizar cada obra y sus bases literarias y cinematográficas.

En el capítulo dedicado a la puesta en común de las películas, hacemos una relación entre ellas y sus diferentes referentes, pensemos por ejemplo, en los orígenes teatrales de la autora y cómo los muestra, ya sea en la filmación, como en la puesta en escena, cómo *Le goût des autres* es un canto al teatro, al arte en general. Ciertamente, y retomamos el “*boucler la boucle*” con el tema de la mujer, ya que la película empieza con *Bérénice* de Racine, una luchadora donde las haya y termina con *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, mujer déspota, luchadora, inconformista y vividora que al final debe conformarse con su vida de casada, aunque no por mucho tiempo, preferirá darse la muerte antes de vivir en el tormento. Una de las preguntas que nos invaden o de las muchas pautas que han marcado este estudio y que deseamos responder a lo largo de este trabajo es, justamente, descifrar el porqué de estas elecciones, porqué estas obras o estas músicas en cada momento.

En Francia, desde la primera representación en el teatro de *Cuisine et dépendances* fue un éxito rotundo, premiado con un Molière al mejor texto. Este fue el impulso hacia la gran pantalla y el interés se centra no sólo en la relevancia de la obra de Agnes Jaoui en el cine actual francés, sino también en contrastar la variedad teatral de cartelera de las obras con las que comparte protagonismo. En España cada vez es más conocida y valorada su obra y lo que nos interesa es ver cómo la recibe la sociedad española, las inquietudes que le transmite y la cercanía o alejamiento que desprende, pese a las diferencias sociales y culturales de estos países vecinos y europeos.

En 2004 se tradujo y representó en España *Como en las mejores familias*, con un gran reparto, una buena traducción y una grata cosecha de éxitos entre Madrid y Barcelona. Posteriormente, también pudimos ver en Valencia *Cuina i dependències* bajo la dirección de Lilo Baur, con similares resultados. Analizamos las críticas que recibieron y las comparamos con las francesas, mostrando de esta forma los diferentes intereses que promueve su obra.

Ya por último, la opinión del autor. Desde el principio hemos tenido mucho apoyo y ayuda de parte de Agnes Jaoui y sus representantes, pero no por ello está de acuerdo con todas nuestras ideas y concepciones, por esta razón, incluir una entrevista con discrepancias y aclaraciones nos enriquecerá y ayudara a comprender todo aquello a lo que aún no hemos llegado a su esencia.

\*\*\*

## **2. b DE LA AUTORA**

Nuestro estudio pretende dar a conocer la complejidad de una obra marcada por una autora que parte del teatro: en forma y contenidos, para realizar un cine –llamémoslo de masas- cultivado e inquieto. No es más que el estudio del comportamiento humano analizado desde diferentes perspectivas que nos conducen hacia una sociedad occidental, con inquietudes occidentales similares y problemas que se reducen al intimismo individual y humano.

Por una parte, estudiamos el histórico teatral que forma a esta autora para apoyarnos en estas bases que generan un nuevo teatro personal de finales del siglo XX. A continuación, buscamos la evolución que le ha permitido pasar del teatro a la filmación, los cambios que se han producido y la variación estilística producida para que, al principio, obtengamos la sensación (o la realidad) de un teatro “filmado” y que posteriormente, se trate de filmes plenamente cinematográficos, poniendo de relieve aspectos que son puramente teatrales.

Cuando enunciamos una temática de realidad social y comportamiento humano, el concepto nos conduce indudablemente hacia una sociología del teatro, si es cierto que:

*La sociologie a constitué sans doute, jusqu'à présent, la perspective dominante développée par les sciences humaines à propos du théâtre et de ses nombreux aspects. Circonstance, d'ailleurs, nullement étonnante si l'on songe au caractère fondamentalement social du phénomène théâtral, à sa nature de manifestation profondément enracinée dans le tissu de l'existence collective. Toutefois, et en dépit de ce fait, on aurait du mal à soutenir qu'il existe aujourd'hui, ou qu'il a existé autrefois, une véritable*

---

*discipline taxée de « sociologie » du théâtre. (...) (où) parfois, sur les rapports entre le théâtre et la société, (sont) conçus tous deux comme entités statiques et monolithiques.<sup>6</sup>*

No pretendemos hacer una apología con la obra de Agnès Jaoui, en cambio, demostramos que es una autora comprometida socialmente desde un punto de vista antropológico localizado –social, cultural, lingüístico- y evolutivo: el hombre como animal social que tiene la posibilidad de reconstruirse o de mantenerse estático. La elección de vida es una de las temáticas reincidentes así como también, la reinención personal. Sí es cierto que la autora no hace un estudio sociológico de la sociedad en general, pero muestra un amplio abanico de formas de vida en la sociedad burguesa acomodada de edad media, estudiando su naturaleza humana, sus contradicciones y relaciones.

Pone en escena ceremonias sociales marcando la dimensión teatral de la vida social, trabajaremos este aspecto porque de alguna forma:

*On dirait que la société recourt au théâtre chaque fois qu'elle veut affirmer son existence ou accomplir un acte décisif qui la met en cause. Comme les individus, les sociétés ont toujours besoin de se représenter aux autres et de se donner en spectacle à elles-mêmes pour continuer (ou pour recommencer) à exister, mais surtout pour acquérir la possibilité de se mettre en question et se transformer.<sup>7</sup>*

Este aspecto, se realiza no sólo con las ceremonias *tipo*: comidas, fiestas, inauguraciones... que encontramos en cada una de las obras, sino que se pone de relieve en el cotidiano de las vidas de los personajes, llegando a su culminación en su última película, *Comme une image*, que como el mismo título indica, nos introduce en un mundo donde hay actores y espectadores, que reflejan y marcan una forma de expresión e incluso de vida.

---

<sup>6</sup> *Théâtre: modes d'approches*. Helbo, A. Dines Johansen, J. Pavis, P. Ubersfeld, A. Ed. Labor. Meridiens Klincksieck. Bruxelles. 1987. P. 77

<sup>7</sup> *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*. Duvignaud, J. PUF. Paris. 1965. P. 4

## **2. CORPUS DEL ESTUDIO**

## **2. a DEL TEATRO AL CINE**



## 2. a. i *Cuisine et dépendances*

### 2. a. i.1 INTRODUCCIÓN

La obra de teatro fue creada el 6 de septiembre de 1991 en el *Théâtre la Bruyère* y retomada en el *Théâtre Montparnasse* el 14 de enero de 1992, la puesta en escena era de Stephan Meldegg y la distribución de los papeles: Zabou (Martine), Jean-Pierre Bacri (Georges), Jean-Pierre Darroussin (Fred), Sam Karmann (Jacques) y Agnès Jaoui (Charlotte).

Con *Cuisine et dépendances* da comienzo la ya extensa obra de la pareja Jaoui-Bacri. Nuestro trabajo empieza con el análisis teatral de esta obra porque veremos que a partir de ella, lo que hace la pareja en su producción posterior es matizar temáticas presentadas en esta obra de teatro así como también crear nuevas expectativas para, como siempre, tratar temas políticos, sociales, profesionales o personales que nos atañen a todos los que vivimos en la sociedad occidental contemporánea.

La diacronía de la fábula está centrada en un espacio único: la cocina con una puerta que lleva al resto de la casa y una terraza en la que Georges se fuma un cigarro tras otro. Desde el comienzo estamos en la cocina, sabemos que ya han llegado los invitados pero no los vemos. Ignoramos lo que ha sucedido antes y quienes son las personas que están invitadas a cenar esta noche, muchas cosas se nos desvelarán a lo largo de la obra, pero siguen quedando lagunas que serán rellenadas por nuestra imaginación<sup>8</sup>.

### 2. a. i.2 TÍTULO

En cuanto al título que remite al espacio de la obra, ya nos anuncia la importancia del lugar: *Cuisine* como lugar central y el resto de la casa que sólo son las *dépendances*, tienen menos valor que el primero. Desmenuzando un poco más el título, podríamos pensar en la amplitud de la casa y la majestuosidad que tiene el nombre, ya que el término “dependencias” era mucho más utilizado en época de reyes para hablar

---

<sup>8</sup> Para realizar el siguiente análisis del texto teatral nos hemos centrado en el texto y en el visionado reiterado de la obra de teatro de septiembre de 1991.

de palacios, con esto se nos introduce desde el principio en el ambiente irónico que caracterizará la obra. También podemos pensar en las dependencias, propiamente dichas, que se crean con las parejas, con el entorno, en la vida.

La cocina como lugar, momento y comida; las dependencias como todo lo que conlleva de social una velada, creando de esta forma una metonímia social y espacial.

### **2. a. i. 3 RESUMEN**

Martine y Jacques son un matrimonio establecido desde hace diez años, con hijos y con problemas normales de pareja y de familia, pero a pesar de todo, felices con sus vidas. Georges, amigo de ambos desde la Universidad, se acaba de separar de su compañera sentimental y pasa por una crisis personal y social. Se instala en casa del matrimonio hasta que consiga encauzar su vida, encuentre una casa propia y se establezca económicamente. Charlotte y su marido son los invitados esta noche a una cena de amigos que se reencuentran desde la época universitaria. Se añade a esto el pequeño aliciente que Charlotte y Georges fueron pareja entonces y no se habían vuelto a ver, que Charlotte y su esposo han triunfado socialmente y son reconocidos en el mundo que les rodea. A esta cena también acude Fred, el hermano de Martine con su novia, una chica explosiva con una mentalidad muy abierta. Charlotte y su marido llegan con casi dos horas de retraso, Fred y su novia no tienen ningún tipo de complejos y Georges se siente incómodo, ¡la cena está servida!

A lo largo de la cena irá cambiando la mentalidad de los personajes y la percepción que tienen de su propia realidad, llegando a un final inesperado para todos.

### **2. a. i. 4 PERSONAJES**

#### MARTINE:

Es una mujer de unos cuarenta años, casada con Jacques desde los veintitantos, con dos hijos, ama de casa y feliz de su matrimonio y de su vida.

Dejó los estudios para dedicarse a su actual vida de casada y a su marido. Decisión que ella tomó en su juventud y de la que no se había arrepentido hasta esta noche.

Suponemos que todos los personajes son de la misma edad, pero cuando se nos presenta a Martine, comparada con Charlotte se nos dice que es un poco más mayor “à

*peine plus âgée que Charlotte, mais suffisamment*<sup>9</sup>. Si eran compañeras de Universidad esto no es demasiado normal, pero se convierte en lógico cuando pensamos que es una mujer que se cuida mucho menos que Charlotte, al menos lo suficiente para que parezca más mayor. Mientras que una se dedica a cuidar de sus hijos y de sus obligaciones de ama de casa, la otra tiene una imagen que dar y que sostener en su vida diaria, relacionándose en todo momento con gente importante y vendiendo la firma de un periódico muy reconocido. También notamos estas diferencias en la ropa, Martine, cuando ve llegar a sus invitados se siente incómoda con la ropa que lleva porque no se siente atractiva “*il faut que je me change, moi, j’ai l’air d’une femme de ménage, comme ça...*”<sup>10</sup>, se siente caduca y envejecida y va a buscar en su armario algo que le acerque a la actualidad sin hacerla demasiado provocativa y fuera de su edad<sup>11</sup>. Existe un *décalage* entre lo que piensa sobre el aspecto y lo que hace, puesto que momentos después de decir la frase citada, hablando del marido de Charlotte dice que “*l’habit ne fait pas le moine*”<sup>12</sup>, entonces parece contradictorio que ella se preocupe tanto por el suyo propio, quizá por esta razón no quiera decir la verdad del motivo por el cual se quiere cambiar de ropa y se justifica diciendo que se ha ensuciado:

FRED: Et pourquoi tu te changerais?

MARTINE: Parce que je me suis tachée...

FRED: Où ça, tachée?

MARTINE: Là... Enfin, en bas, partout, là... (Elle part rapidement)<sup>13</sup>

Con este *rapidement* podemos ver que no quiere dar más explicaciones, ya que de alguna forma se siente ridícula y sucia<sup>14</sup>.

El personaje de Martine muestra a la mujer dedicada a sus *labores* y la a vida de todos aquellos que la rodean; es pues: cocinera, ama de casa, esposa sumisa y adorable, la mujer que cualquier hombre querría tener a su lado como apoyo para poder avanzar. De esta forma puede ser la mujer, la amiga o la confidente, aunque no la amante, por eso esta frustración cuando ve a las mujeres guapas o simplemente cuidadas y bien

<sup>9</sup> *Cuisine et dépendances*. L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 10

<sup>10</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 14

<sup>11</sup> Remitimos al dossier fotográfico situado en el capítulo 8.g, anexos

<sup>12</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 15

<sup>13</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 16

<sup>14</sup> La noción de suciedad que puede tener una persona de sí misma es un tema recurrente en la obra de Jaoui y trabajaremos esta metáfora en el capítulo de polifonía de los denominadores comunes.

vestidas. Ella siempre está presente cuando la necesitan para pedirle favores, ayudar o conversar. No en vano es el único personaje que tiene nombre propio no utilizado, es decir, cada uno la llama como mejor le viene, con el apodo o diminutivo que le apetece en el momento, así por ejemplo veremos como Georges la llama *Tantine*<sup>15</sup> -término que en primer lugar nos recuerda fonéticamente a *la tatie*, que es la tía solterona y vieja, incluso desde su juventud-, esto nos demuestra que de alguna forma la han anulado como persona y se ha convertido en el objeto que cada uno ha preferido. Para Georges, *Tantine* es la mujer de su amigo que hasta esta noche ha tenido mucha paciencia y amabilidad con él, no le ha cuestionado sobre su vida ni sobre cómo debe vivirla. Esta deshumanización del personaje sólo se la dan los que tienen confianza con ella (porque Charlotte sí que la llama por su nombre propio) aunque quizás aquí cabría decir o especificar que sólo le cambian el nombre los varones que la conocen, por lo que pensamos que se deja someter por el género masculino a su pesar, o pensando que no es sumisa. Así pues, también podemos citar *Tinou*, que es así como la llama su marido, muy significativo el diminutivo que nos remite a la palabra “Minou”, que nos sugiere tanto el gatito como el sexo femenino.

Como hemos dicho, todos acuden a ella para pedirle ayuda, vemos cómo Fred siempre está pidiendo dinero a la pareja – debido a su ludopatía- empieza por ella porque es la hermana pero continúa por Jacques porque es el cuñado y no le ha negado hasta ahora el dinero por los lazos familiares.

Las inquietudes de Martine y su forma de pensar son totalmente diferentes a las de Charlotte, tienen realidades sociales distintas y los temas de conversación de Martine son mucho más limitados. Podría ser porque no ha tenido inquietudes culturales desde que formó su familia y tampoco se rodea de gente demasiado cultivada y sólo esta noche se da cuenta de lo alejada que se ha quedado de *todo*. Así pues, Martine se interesa por los signos del zodiaco y califica a la gente a través de ellos, esto deja un poco estupefacta a Charlotte que parece no creer demasiado en esto y sobre todo porque Martine tiene una aclaración bastante torpe sobre el carácter de Georges y su signo zodiacal:

MARTINE: (...) Georges, c'est Georges... je ne sais pas si tu t'en souviens, mais, c'est quand même un vrai Scorpion... C'est le Scorpion tout craché, Georges...

CHARLOTTE: Un vrai Scorpion... C'est-à-dire?...

<sup>15</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 10

MARTINE: Houuuu, mais c'est le pire des signes, je viens encore de lire un énorme chapitre, là-dessus, c'est un signe épouvantable!!!... Moi je sais, par exemple, que je ne m'entends pas du tout avec les Scorpions... Tu es quoi toi déjà?...

CHARLOTTE: Malheureusement, je suis Scorpion...

MARTINE: Oh là là, oui, c'est vrai... Mais attention!!! Attention, quel ascendant?

CHARLOTTE: Euh... Scorpion, je crois...

MARTINE: Ah!! Voilà, tu m'as fait peur, ça s'annule!!... Le même signe, comme ascendant, ça s'annule... Par exemple, Gémeaux-Gémeaux, ça ne fait pas quatre personnalités, tu comprends?... Enfin, je ne sais pas exactement, de toute façon, je n'y connais pas grand-chose, mais euh... j'y crois beaucoup...<sup>16</sup>

A partir de este pequeño diálogo ya vemos muchos rasgos de este personaje, su lectura de mesita cotidiana se reduce a los signos del zodiaco, en lugar de leer sobre la actualidad en pintura, literatura o incluso cocina, por lo que su conversación viene marcada por tópicos típicos, no demasiado interesantes para la gente cultivada. Al principio es férrea en la idea que se conoce en astrología, pero cuando se da cuenta de su torpeza intenta mostrar que no es una experta en el asunto y que quizá no haya leído lo suficiente, aunque ya sentimos por una parte la delicadeza de Charlotte -quien no ha querido darle más importancia al asunto- y que el canal que utilizan no tiene la misma codificación.

Esta es una de las conversaciones que nos muestran la realidad cultural de Martine, pero aún podemos continuar examinándola a partir de la imagen que tiene sobre la mujer frívola. Aquí cabría citar el momento en el que hablan sobre Marilyn. Para Martine es una mujer que busca a los hombres y se aprovecha de su propia sexualidad para seducirlos y sacar todo lo que pueda de ellos. Como Martine no está de acuerdo con este tipo de mujeres, primero en vez de darle la *tisane* -que es lo que ha pedido como infusión- le ofrece *un seau d'eau froide*<sup>17</sup>, suponemos que es para rebajarle la temperatura corporal y continúa diciendo de ella: (...) *quelle excitée, celle-là, elle a passé le repas à se trémousser, mon frère a un goût pour les poufiasses qui me laisse pantoise...*<sup>18</sup> Marilyn es el tipo de mujer que se situaría en el opuesto de Martine,

“(...) une vraie poufiasse (...) on n'a pas idée de s'habiller comme ça (...) cette jupe à ras-le-bonbon! C'est bien simple, à chaque fois qu'elle se baisse, il y a un blanc dans la conversation, ce n'est pas normal... Elle se décoiffe astucieusement toutes les cinq secondes, elle parle avec une voix d'enfant,

<sup>16</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 10 - 11

<sup>17</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 23

<sup>18</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 23

elle rit comme une hystérique à chaque fois qu'elle comprend quelque chose... c'est écoeurant, ce cinéma... En plus, je me fiche complètement de ses simagrées, ou de la façon dont elle s'habille... s'ils n'étaient pas tous, là, hypnotisés... Fascinés... On dirait des lapins dans les phares d'une voiture... Franchement, avec ton mari... Elle est quasiment obscène!!! ... Je l'aurais giflée, moi, à ta place...<sup>19</sup>

Observamos por una parte, la lealtad a la pareja, cuando un hombre ya tiene mujer no está bien que se le intente seducir y menos aún cuando la mujer está presente, evidentemente en la mentalidad de Marylin este pensamiento no tiene lugar, puesto que para ésta última, si la miran y se dejan seducir es porque les gusta lo que ven, en cambio para Martine es una provocadora. Otro aspecto que Martine no tolera es la feminidad al extremo, no le parece bien que una mujer muestre su cuerpo y saque partido de él, seduzca y se aproveche de su belleza, por eso critica la forma de actuar de Marylin y dice que parece que esta grabando la escena de una película X. Con todos estos rasgos podemos intuir que Martine es una mujer que pertenece a una educación castrada y castradora, proviene del saber hacer (*savoir-faire*) en el que no cabe la seducción y menos aún a partir de cierta edad, es como si la mujer cuando sobrepasa la treintena ya debiera casarse y establecerse sin dejar lugar a la mujer que lleva dentro: coqueta, sexual, sensual y seductora.

Como ya hemos dicho, las inquietudes de Martine son muy limitadas quizá por esta razón se siente una fracasada a medida que avanza la velada, porque en una noche se ha visto rodeada por dos tipos de mujeres que son totalmente diferentes pero que le han abierto los ojos hacia su propia realidad, aunque Marylin en particular no le agrade demasiado porque actúa como una fulana, Charlotte posee la calificación de “*Señora*”, como ella, además de ser culta, abierta y de mantenerse al día. Por otra parte, Martine es una fracasada convencida y sin intenciones de cambiar, este aspecto tiene un lado cómico porque se muestra tan segura de su realidad que aunque quiera, su verdadera inseguridad le lleva a criticar la forma de vida de los demás y regocijarse en su pena (inexistente), así por ejemplo, vemos que el marido sigue atraído por ella pero ella no le da importancia a estas atracciones porque no forman parte de su costumbre, ni de su cotidiano y, de alguna forma, ya le da igual:

JACQUES: Hein, ça prend bien?

MARTINE: Quoi, qu'est-ce qui prend bien?

---

<sup>19</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 35

JACQUES: Rien, la soirée, je trouvais qu'elle prenait bien. (Un temps). Ça fait combien de temps que tu n'avais pas mis cette robe?

MARTINE: Elle ne me va pas?

JACQUES: Si, si, justement... je me demandais pourquoi tu ne la mettais pas plus souvent... Elle est magnifique.

MARTINE: Tu as vu que personne n'a touché à la bûche...<sup>20</sup>

Primer detalle a destacar es que ella siempre está a la defensiva, pero continuamos viendo que minutos después va a ignorar el cumplido del marido -para cualquier lector/espectador es bastante ilógico-: desaprovechar la oportunidad de haber vuelto a seducirle y triunfar sentimentalmente en esta noche en que la cena no ha obtenido éxito deseado.

De todas formas Martine no tiene un carácter demasiado suave, por así decirlo, tiene mucha fuerza y se sabe imponer aunque sólo sea porque los demás prefieren no llevarle demasiado la contraria. Es el ama de su casa, la “*Mamma*”, y aunque su marido sepa conducirla, ella debe mostrar su importancia, al menos en su casa.

Otro aspecto interesante a destacar es el trato que le da a los invitados, digamos que para ella hay diferentes clases de personas y cada una merece un trato en particular, por ejemplo, como Marylin es una frívola y no entra en sus cánones de educación, ella tampoco es educada con ella: “*elle ne peut pas venir le chercher elle-même, son torchon?*”<sup>21</sup>, todo lo que hace este personaje está mal por lo que ella no para de tratarla peor. Con Fred, Georges y Jacques, hay confianza de manera que ella no necesita guardar las formas con ellos, si tiene que gritarles o responderles de cualquier forma no se va a contener. En cambio la diferencia de trato y de carácter la notamos sobre todo con el marido de Charlotte, con él todo es agradable, simpático, divertido, es un *Hombre* con clase y educado, por lo que ella se quiere mostrar a su nivel; sin embargo, con Charlotte ya no es tan importante, porque la estrella de la noche es su marido<sup>22</sup>, pero por ejemplo para visualizar este cambio podemos citar la frase: *Oui, je t'ai déjà dit oui, vas-y... Sers-toi du téléphone!*...<sup>23</sup>, aunque al principio ha intentado ser educada con ella, al final le da igual porque ella no es significativa.

<sup>20</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 21

<sup>21</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 35

<sup>22</sup> Este tema lo trataremos en profundidad en el capítulo dedicado a la temática porque está asociado al triunfo social y por lo tanto el trato particular que –supuestamente– merece este tipo de personas. Tema que a lo largo del trabajo seguiremos analizando porque llega a su momento cumbre con la película *Comme une image*.

<sup>23</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 51, Martine à Charlotte

Ya para terminar con el análisis de este personaje hablaremos del vocabulario que utiliza, por extensión es el mismo que utilizan su marido, que es el que pasa más tiempo con ella y su hermano. Este vocabulario está lleno de frases hechas y proverbios. *Avoir froid aux yeux*<sup>24</sup>, *il faut le surveiller comme du lait sur le feu*<sup>25</sup>, *mettre au pied du mur*<sup>26</sup>. Una pequeña muestra de las muchas expresiones que utiliza Martine.

Se trata pues de una persona tradicional en todos los aspectos. Como ya hemos visto en su forma de pensar ahora lo vemos en su forma de vivir, el lenguaje de cada uno de ellos demuestra sus personalidades, Martine es una persona que ha crecido con una idea fijada: ser madre y formar una familia, aunque al final de la obra vemos que no es la opción que más le ha gustado, pero no pretende cambiarla, pierde la batalla antes de comenzarla:

JACQUES: Travaille, si tu veux...

MARTINE: Pfff.... C'est facile à dire... Qu'est-ce que tu veux que je fasse? C'est trop tard maintenant....

(...)

MARTINE: N'en parlons plus... Les choses ne sont jamais comme on voudrait qu'elles soient, c'est connu... c'est passager...<sup>27</sup>

Es cierto, para este personaje todo es tan pasajero como el reencuentro con estos amigos y la cena, después de esta noche, su vida volverá a la normalidad y ella seguirá siendo feliz en su rutina de ama de casa<sup>28</sup>.

### JACQUES:

Es el marido de Martine, también de unos cuarenta años, se conocieron en la universidad y desde entonces están juntos. Es una persona que busca la paz y la tranquilidad, es feliz en su vida y en su matrimonio, no tiene más aspiraciones que las que ya ha conseguido y no es celoso de lo de los demás. Es amigo de sus amigos y justo en todo lo que sea necesario para sentirse bien con su moral social establecida.

Imaginamos que es un hombre que se conserva bien, incluso mucho mejor que su mujer, porque está en contacto constante con el entorno fuera de su hogar, por el

<sup>24</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 35

<sup>25</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 36

<sup>26</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 37

<sup>27</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 41

<sup>28</sup> Al final del análisis de cada personaje está la puesta en común donde vemos el por qué de esta afirmación rotunda en la que ella no cambia ni evoluciona como personaje.



trabajo y sus relaciones personales. En ningún momento se nos dice en qué trabaja, pero es una profesión estable y gana lo suficiente como para mantener a su familia cubriendo todas sus necesidades.

Se trata de una persona que tiene en todo momento que estar de acuerdo con su moralidad y sus bases preestablecidas social y decentemente sobre cómo tratar a la gente y cómo actuar en cada momento, al igual que su esposa, están educados en la *politesse* y el *savoir-faire*.

Le gustan las mujeres bonitas y la sensualidad que desprenden, aunque para formar su hogar ha buscado una persona estable y con las bases que responden a su forma de pensar, por lo que apreciamos que hace diferencia -aunque sólo sea mentalmente- entre la mujer-madre y la mujer-amante<sup>29</sup>. Así pues, vemos la atracción que siente hacia Marilyn

MARTINE: (...) Et je suppose que tu trouves cette Marilyn époustouflante, toi?

JACQUES: Comme tout le monde, oui... je serais hypocrite si je te disais le contraire, elle est très...

MARTINE: Oui, oui, ça va, je t'en prie, j'ai compris...<sup>30</sup>

En ningún momento piensa en este tipo de mujeres como algo serio, son objetos, pero muy agradables de ver, por eso no tiene ningún temor a decírselo a su mujer, en cambio es ella la que no quiere escuchar. Por supuesto el tono que va a utilizar entre hombres no es el mismo que ha utilizado con su esposa, así pues la opinión que tiene de Marilyn, de forma abierta es:

“(...) Entre parenthèses, quel morceau, cette Marilyn, tu ne trouves pas qu'elle est extrêmement bien faite, elle a un énorme capital... (...) à sa place, j'investirais aussi, quel cul...”<sup>31</sup>

Jacques se muestra comprensivo con todo el mundo, ante todo con su mujer por la que demuestra su respeto y su amor, incluso cuando las situaciones son insostenibles:

<sup>29</sup> Conceptos que trabajaremos más adelante.

<sup>30</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 23

<sup>31</sup> *Cousine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 25

“(…) elle est à cran, elle a eu une journée très dure, s’occuper des enfants, plus l’organisation du repas, enfin tout ce qu’une femme fait dans une maison... Elle aurait le droit de passer une soirée détendue...”<sup>32</sup>

Es lo que diríamos un buen marido y un buen amigo, ya que Georges no es una persona fácil de llevar ni con un carácter extremadamente agradable, pero él olvida los defectos para aferrarse a las cosas buenas que tienen los amigos, no se le pasa por la cabeza decirle a Georges que se busque otra casa o que le pague una parte del alquiler, al revés se pone en su situación y le dice a su esposa que no es sencillo: *Tu veux que je le jette dehors?*, para él es inconcebible tirar a su amigo de su casa y lo que hace es excusarlo: *“Il sait très bien que c’est provisoire, il le sait, il se trouve qu’en ce moment, il passe une période difficile, il n’aime pas cette situation non plus, ne sois pas mesquine, je t’en prie...”* y con esto el lector-espectador tiene la impresión que si no toma una decisión, el pobre Jacques, acabará durmiendo en el salón con su amigo!

Aunque a veces lo parezca, es bueno pero sin llegar a ser tonto, lo hace porque cree que es lo justo y no se cuestiona si él pierde, por lo que al final prefiere quedar bien con sus invitados –a ellos personalmente les da igual- y estar moralmente tranquilo, antes de que los demás piensen que es un aprovechado: *“Tu veux garder cet argent? ... Tu ne trouves pas que la plaisanterie est un peu longue, maintenant?... (...) Fred, tu me dois combien? (...) Je vais te faire un chèque de dix mille francs, et tu vas me donner le tien en échange... (...)”*<sup>33</sup> incluso si él pierde diez mil francos –y el dinero que le debe Fred- se siente bien con esta acción honrada que tiene hacia sus invitados y consigo mismo.

A modo de conclusión, este personaje quiere ser feliz, no quiere problemas y no los busca, intenta arreglar las cosas como mejor sabe, pero sin correr más riesgos que los que ya ha asumido construyendo su familia.

### GEORGES:

Amigo del matrimonio desde la universidad, separado de su compañera sentimental con la que compartía su vida desde hacía seis años. Intelectual, escritor aunque no le publican a menudo, mientras tanto trabaja en una agencia de viajes a tiempo parcial por lo que no tiene muchos recursos económicos.

<sup>32</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 24

<sup>33</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 50 - 51

A diferencia de Jacques, Georges ha cambiado mucho físicamente y parece envejecido, pero no ha cambiado su forma de pensar, al revés, se han acentuado sus paranoias: “(...) *c’est toujours aussi facile de parler avec toi*”<sup>34</sup>. Es difícil de describir a este personaje tan atormentado por todo lo que le rodea, tan negativo y al mismo tiempo tan frustrado, lo único que pueden decir de él es:

“(...) Georges, que ça n’amusait pas du tout, mais tu le connais, Georges, il n’y a pas grand chose qui l’amuse... Georges, c’est Georges... Je ne sais pas si tu t’en souviens, mais c’est quand même un vrai Scorpion... c’est le Scorpion tout craché, Georges...”<sup>35</sup>

Remite a su signo zodiacal que caracteriza este horóscopo como personas de caracteres fuertes y punzantes.

Desde hace casi dos meses vive en casa del matrimonio hasta que las cosas se estabilicen en su vida y pueda buscar su propio hogar. Tiene un carácter socialmente incorrecto y está enfadado con la sociedad a la que se siente sometido, por eso cuando Charlotte le habla de lo que él ha escrito lo califica como algo “*un peu noir*”, a lo que él responde: “*Extrêmement... Extrêmement noir... j’écris ce que je vois*”<sup>36</sup>. Para él el paradigma de la sensatez supone aspirar a una sociedad mejor, más intelectual, por eso no se siente atraído por mujeres como Marilyn, no despiertan su libido y al revés, las considera encefalogramas planos sin interés alguno:

“(...) Un beau cul ça dure quoi? Quelque temps... Elle va se sentir obligée de le refaire, ça va lui coûter de l’argent, et au bout du compte, il lui restera une bonne quarantaine d’années pour réfléchir... Un investissement d’imbécile”<sup>37</sup>.

Con esto ya vemos la consideración que le tiene a Marilyn y a este tipo de mujeres. Él prefiere lo contrario de lo que ella(s) hace(n), invertir en la mente porque es algo perdurable con el paso del tiempo, por esta razón, aún diez años después, se sigue sintiendo atraído por Charlotte o incluso más que antes, porque se ha convertido en una *vraie femme* y sigue teniendo aspiraciones de crecimiento intelectual. Al igual que no siente atracción por Marilyn tampoco soporta al marido de Charlotte que lo considera

<sup>34</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 10, comentario de Charlotte.

<sup>35</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 10, Martine a Charlotte

<sup>36</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 10

<sup>37</sup> *Cuisine et dépendances*, L’avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 25

un engreído y un fracasado a pesar de ser un personaje conocido por todo el mundo. Para Georges el triunfo no se sitúa en el reconocimiento social, sino en el bienestar personal, haciendo cosas que perduren y que valgan la pena, tener don de gentes, verborrea y ser una estrella de la televisión actual no tiene ningún mérito porque sólo se hace basura y programas que no aportan nada a la mente, sino que más bien la paralizan en su crecimiento y acaban destruyéndola.

Cabe destacar que el estado de enamoramiento que sigue teniendo por Charlotte no facilita las cosas ni suaviza el carácter del personaje, porque ya desde el principio del primer acto vemos que sigue dolido por la ruptura: *Elle a dû me trouver bizarre, elle a dû me trouver bizarre... Elle s'en remettra, moi aussi, à l'époque, je l'avais trouvée bizarre... et puis je m'en suis remis...*<sup>38</sup> Le tiene cierto rencor por la decisión que ella tomó en aquel momento, pero sobre todo por la que él mismo adoptó, al no ir a buscarla y dejarla escapar con otro.

A Georges no le gusta hablar para llenar el vacío que deja el silencio, por esto su comunicación con los invitados es inexistente porque los ve alejados de sus inquietudes y por lo tanto no le interesa emplear su tiempo con ellos:

“(…)... Je veux bien meubler, de toute façon, on passe sa vie à meubler, ça ne me dérange pas... Mais pour dire quoi, c'est un étranger, pour moi, je ne comprends même pas ce qu'il dit... ça commençait à être pénible pour tout le monde, ces longs silences laborieux...”<sup>39</sup>

No es que no conozca el lenguaje que utilizan sólo que el canal usado no es el mismo y como él mismo dice: *on n'est pas du même monde*<sup>40</sup>. Él intenta ser honesto consigo mismo y con los demás, el problema es que no siempre es comprendido en sus actos y ante todo esta sinceridad no es siempre bien recibida por los otros, sobre todo cuando no se condimenta con el saber hacer que poseen Jacques y Martine, porque si él quisiera podría hacerlo, pero no le apetece. Por eso, a lo largo de la velada se hará detestar por Martine, porque llegado el momento en el que está harto de la falsedad de la situación él no puede esconderlo y se convierte en una persona que hace “des

<sup>38</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 7

<sup>39</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 17

<sup>40</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 28

*réflexions, rien n'est jamais assez bien, personne n'est jamais assez honnête pour lui*" y entonces sale ese lado que los demás sienten como "*ses airs de supériorité (...)*"<sup>41</sup>

Pero Georges está fuera de todos los valores preestablecidos y no entiende por qué tiene que ser "gai" si no lo está porque él es *un être humain, pas un animateur!!*, él no se deja llevar por las apariencias ni por la moda, tiene sus propias creencias y su propia moral a la que responde a pesar de lo que piensen de él y aunque nadie lo aguante.

Es quizá el personaje que más responde a su bienestar propio, desechando lo que no le gusta de lo que le rodea, es quizá una de las posturas más difíciles de adoptar porque parece que está reñido con todo el mundo, aunque no es así, lo que exige de los demás es que sean coherentes con sus actos y su forma de pensar y que se olviden de lo que hay que hacer por orden social. Por eso ataca a Charlotte cuando sabe que no es feliz con su marido y aun así sigue con él, prefiriendo tener un amante para cubrir el vacío sentimental, él no lo entiende y lo achaca a que el trabajo que ella tiene es gracias a su marido,

GEORGES: Vous avez tout simplement des intérêts en commun...

CHARLOTTE: Oui,... Comme souvent dans un couple et tu peux te dispenser de ce genre de sous-entendus, je t'ai déjà dit que la situation était très claire entre lui et moi!... Quant à mon travail, je le fais bien, et mon employeur est satisfait... C'est simple, non?

GEORGES: Oui, c'est un choix... (...)<sup>42</sup>

Resumiendo el personaje de Georges, podemos decir que es el más inconformista e idealista y esto lo ha convertido en un cascarrabias infeliz cuando mira a su alrededor y ve la realidad, pero eso sí, en busca de la felicidad, porque no debemos olvidar que dejó su relación porque le faltaba una *pizca de amor* y este detalle es muy interesante, ¿cuántas personas prefieren estar solas antes de vivir una relación que ha caído en la cotidianidad y la monotonía? Pocas, y en esta cena sólo él.

CHARLOTTE:

<sup>41</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 22, comentario de Martine.

<sup>42</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 33

Es una mujer de unos cuarenta años, amiga de Martine y Jacques y exnovia de Georges en su época de estudiantes. Es una mujer guapa y atractiva, se casó con un amigo de la facultad y ambos han triunfado en el mundo de la *telebasura*. Ella lleva un periódico que él le montó y trabaja duro a la sombra de la celebridad de su marido. No es feliz en su matrimonio pero lo equilibra con relaciones extramatrimoniales, al igual que su marido, consentidas y pactadas entre ellos.

Representa la imagen de la mujer actual, independiente, extrovertida, con inquietudes y aspiraciones. No le interesa tener hijos todavía, a pesar de su edad y su relación estable, porque concibe a los hijos como aquello que necesita toda su energía y dedicación: *Si... Si, mais j'ai pas le temps... Je suis à un stade de mon travail où je ne peux pas me permettre d'arrêter.*<sup>43</sup> Porque actualmente su tiempo está abocado en otro tipo de intereses, como puede ser su trabajo o también sus relaciones extramatrimoniales, que de alguna forma le hacen sentir joven, atractiva y libre.

Desde siempre Charlotte ha sido una persona con vistas y aspiraciones, Martine la califica como una chica "*affranchie*", lo que en un principio se presenta como una crítica negativa, vemos que le ha dado a Charlotte una tolerancia y respeto hacia los demás que Martine no tiene, porque para ella Marylin no es una fulana aprovechada, al contrario, es una mujer que sabe emplear sus encantos para realizar sus aspiraciones. Para Charlotte, Marylin es una mujer "*travailleuse acharnée*" y esto es más bien positivo en la sociedad actual.

Es de carácter humilde a pesar de tener mucho dinero y popularidad, es reconciliadora e intenta olvidar los rencores, por eso se excusa hasta la saciedad por el retraso que han tenido en la cita. Aunque eso sí, no se deja avasallar por los demás y no aguanta los reproches, sobre todo si los que los hacen no están libres de pecado. Por ejemplo, Georges con ella tiene tendencia a exteriorizar ese rencor que le guarda desde hace diez años y lo que hace es reprocharle la cotidianidad en la que está sumisa y los defectos que tiene su marido y por extensión ella, por aguantarlos y aceptarlos. Para Charlotte estas críticas no son constructivas y lo único que pretende Georges con ellas es que ella se sienta mal con su vida:

CHARLOTTE: Ah oui?... Une petite pointe d'amour, tu crois?... Tu peux m'expliquer mieux, plus en détail?... Toi qui ne manques de rien, tu devrais me donner

---

<sup>43</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 32

des conseils, j'aurais peut-être une bonne note, la prochaine fois... Ce n'est pas fatigant, d'être toujours mieux que les autres? Quand je t'ai connu, il y a dix ans, c'était exactement la même chose, tu étais tout seul, sur ton petit rocher, avec la vérité suprême sous le bras, rigide, intraitable... Et dix ans plus tard, je te retrouve à la même place, et le monde est toujours aussi lâche et corrompu, si j'ai bien compris?... Tu ne trouves pas qu'on a déjà entendu cet air-là?<sup>44</sup>

Lo interesante es ver cómo le afecta y empieza a reflexionar de otra manera, es decir, no es que quiera volver con Georges o intentar algo que no tuvo ni siquiera un principio, pero quizá sí que se planteé su vida de otra forma, no con marido y amante como está actualmente, sino con alguien a quien ame y con el que le apetezca vivir todo, lo bueno y lo malo, por eso coge el teléfono por segunda vez y ahora para decir que no la esperen ya:

CHARLOTTE: Oui, c'est moi... Ecoute, j'ai réfléchi, je ne peux décemment pas partir avant un bon moment, finalement c'est ridicule que tu m'attendes... Parce que, c'est pas pratique, ça ne m'arrange pas... Ben oui, fais une croix, qu'est-ce que tu veux que je te dise... Oui, oui!... J'ai changé d'avis, parce que je suis fatiguée, je ne m'en étais pas rendue compte... Bon, écoute, je ne suis pas chez moi, là, je suis en train de parler devant tout le monde, c'est très gênant... Oui, oui, bonne nuit!...<sup>45</sup>

Estos fragmentos de conversación telefónica son reveladores, ya que demuestran que ella debe estar siempre bien, fresca y radiante. La persona que está al otro lado del teléfono, por egoísmo quizá, no respeta su decisión de que está cansada y prefiere regresar a su casa cuando termine la cena. Además debe aguantar que la otra persona en todo momento le diga que se busque a otro, realmente es para cuestionarse si están juntos por interés o por gusto, qué tipo de placer comparten, ¿el sexual? Y ella de alguna forma lo que hace es detenerse un momento y pensar que quizá ya no le merezca la pena tener que soportar este tipo de comedias, se siente cansada de fingir; no sabemos si ha sido el reencuentro lo que ha despertado este sentimiento en ella, o es que realmente ya estaba harta, pero lo que sí nos da la sensación es que al menos va a intentar tener una vida diferente después de esta noche.

<sup>44</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 33

<sup>45</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 34

En cuanto a su carácter también podemos realzar que tiene un fino sentido del humor que no siempre todos entienden, por ejemplo es cómica la conversación que mantiene desde el principio de la obra con Martine en la cocina, ciertamente es difícil el reencuentro, entablar un diálogo con alguien que no has visto desde hace diez años, aún más entre mujeres que han sido bellas e inteligentes y entre las que ha podido existir cierta rivalidad; quizá por todo esto para Martine es arduo dialogar con Charlotte, porque la ve mucho más realizada que ella y ya no se siente al mismo nivel. En este momento del primer acto vemos claramente esta dificultad de dialéctica entre ellas y la torpeza de Martine, pero ante todo vemos la delicadeza de Charlotte de querer entrar en el mundo de su antigua amiga y establecer una pequeña charla sin momentos de silencios, por lo que primero hablarán de astrología con bastante desacierto, continuarán con los ciclos de la vida con mas ineptitud, si cabe, para acabar hablando de guisos diversos, y es aquí donde se deja ya ver el sutil humor de Charlotte:

CHARLOTTE: (*après un grand blanc*). Ça a l'air bon, ce que tu nous a fait...

MARTINE: J'ai fait du haddock... Je me suis dit que c'était plus original que du saumon, c'est vrai, on fait toujours du saumon... Mais le haddock, c'est très bon... C'est moins à la mode, mais c'est très goûteux.

*Charlotte regarde dans le grille-pain qui fume.*

CHARLOTTE: ça ne va pas être trop grillé, là?

MARTINE: Non, il est excessivement long... Le matin, on attend toujours des heures, je le hais cet appareil... Et toi?

CHARLOTTE: Je ne le connais pas encore, mais c'est vrai qu'il a l'air un peu lent...

MARTINE: Qui?...

CHARLOTTE: Non, je plaisantais...<sup>46</sup>

Esta agudeza de vocabulario y humor sólo la comparte con Georges, por eso los diálogos entre ellos tienden a este tipo de dialéctica del absurdo, por ejemplo:

---

<sup>46</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 13



CHARLOTTE: Tout le monde cherche une carafe d'eau, là-bas, on est déshydraté.... C'était bon, mais très salé...

GEORGES: Oui, on sent qu'il vient de la mer, ce poisson...<sup>47</sup>

Otro rasgo que la caracteriza es el de apreciar a la gente como es, sin juzgarla de antemano, esto enriquece mucho su carácter y su comportamiento hacia los demás, porque de alguna forma le da la oportunidad a la gente de mostrarse como es, sin segundas lecturas, esto lo vemos por ejemplo cuando habla de Fred a quien ella encuentra "*attachant*".

FRED:

Es el hermano pequeño de Martine, es una persona que no trabaja y se gana la vida con el juego y las apuestas. Depende completamente de su hermana y su marido, a los que recurre cada vez que tiene problemas económicos o de cualquier tipo. Es una persona despreocupada, sin moral ninguna y completamente egocéntrico en sus negocios sucios y con las mujeres, que deben ser hermosas y no muy inteligentes, de hecho no duda en calificar a su novia como "*une pute*", "*pas professionnelle, b n vole*"<sup>48</sup>. Por lo que demuestra que para él hay también varios tipos de mujeres: la mujer-madre (Martine), la mujer-amante (bella y frívola, Marilyn) y la mujer inteligente (Charlotte, por la que él siente una profunda admiración).

El juego es su obsesión y juega, su ludopatía lo conduce hasta los límites. Éste será el tema principal que presenta este personaje, porque en la obra empieza pidiéndole dinero a todo el mundo para saldar una deuda bastante elevada, continúa con la partida de cartas en la que gana mucho –tanto como para saldar la deuda y volver a apostar- y acaba reembolsando el dinero a su cu nado –pagándole las deudas que tiene con él- y no siendo aceptado por la familia por tener toda esta serie de negocios sucios.

Fred es un personaje entrañable, se cree su propia mentira y sus propias necesidades, pero al mismo tiempo es simpático y cae en gracia a todo el mundo, excepto a su hermana que ya est  harta de él y a Jacques que no sabe cómo hacer para quitársele de encima.

Su forma de actuar en el juego quizá no sea la más apropiada para la noche, porque conociendo a su hermana y al marido habría sido mejor no empezar, pero es

<sup>47</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Th  tre. 1991. Pp. 30

<sup>48</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Th  tre. 1991. Pp. 26

cierto que es injusto cómo acaba todo para él, porque de alguna forma, pese a todos sus defectos, él no hace trampas en el juego y es una persona honesta, por lo que al final sale perdiendo por la imagen que los demás tienen de él, no porque realmente se lo merezca. También es cierto que el lector tiende a enternecerse con él, debido a su carácter muy simple, pero conmovedor. Por esto, Georges no duda en tenderle la mano:

GEORGES: Tu l'as gagné, Fred, il est à toi, ce chèque... Je t'ai vu jouer, tu as fait une belle partie, tu as complètement renversé la situation... Je t'ai trouvé beaucoup de sang-froid, et beaucoup d'audace, personnellement... Il est à toi, ce chèque.<sup>49</sup>

Resumiendo, se trata de un personaje que tiende a relativizar la importancia de las cosas e intenta alternar siempre de forma que no moleste a nadie, con alegría y simpatía. Esta forma de ser no es bien recibida en todo momento por los demás y especialmente por el matrimonio Jacques-Martine que ya no soporta su humor divertido y éste será uno de los grandes inconvenientes de la velada.

Personajes presentes por su ausencia:

MARYLIN

Es la pareja de Fred desde hace cuatro días, es una mujer imponente, con una belleza standard curvilínea que encandila a los hombres, no es demasiado inteligente, al contrario es bastante limitada: “(...) elle a passé le repas à se trémousser, mon frère a un goût pour les poufiasses qui me laisse pantoise”<sup>50</sup>, por eso Martine le reprocha que cuando entiende algo de la conversación se ríe a carcajadas, porque no ocurre demasiado a menudo:

MARTINE: (...) ... Cette jupe à ras-le-bombon!... C'est bien simple, à chaque fois qu'elle se baisse, il y a un blanc dans la conversation, ce n'est pas normal... Elle se coiffe, elle se décoiffe astucieusement toutes les cinq secondes, elle parle avec une voix d'enfant, elle rit comme une hystérique à chaque fois qu'elle comprend quelque chose... C'est écoeurant, ce cinéma... (Un petit temps) En plus, je me fiche complètement de ses simagrées, ou de la façon dont elle s'habille... S'ils n'étaient pas tous, là, hypnotisés...

<sup>49</sup> Cuisine et dépendances, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 50

<sup>50</sup> Cuisine et dépendances, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 16

*Fascinés... On dirait des lapins dans les phares d'une voiture... (Un temps) Franchement, avec ton mari... Elle est quasiment obscène !!!... Je l'aurais giflée, moi, à ta place...*<sup>51</sup>

También la califica, la misma Martine como una mujer muy ligera de obra y pensamiento, pero también vemos que lo que para Martine es una censura, para Charlotte es un elogio, porque es un animal social que sabe valerse de ella misma para ascender y conseguir sus metas:

*MARTINE: (...) ... Excuse-moi, je suis excédée...*

*CHARLOTTE : Oui, tu as l'air...*

*MARTINE: C'est à cause de la petite amie de mon frère, je suis estomaquée par le sans gêne de cette fille, ça va me passer, excuse-moi...*

*(...)*

*MARTINE: (...) Et voilà... Non, mais est-ce que tu as observé le numéro permanent de cette fille ?...*

*CHARLOTTE : Ah oui, ça... Elle n'hésite pas une seconde... Travailleuse acharnée...*

*(...)*

*CHARLOTTE: Si tu savais ce que je peux en voir, des Marylin, mais j'en vois!... Entre trois et quinze par soirée... C'est une vraie routine... S'il avait fallu que les gifle toutes... Tu comprends, il est assez connu, alors elles arrivent comme des mouches... Elles font leur petite danse rituelle, elles m'écrasent un peu les pieds au passage... (Un temps) Et puis... pour te dire la vérité... Il n'est pas tellement farouche...*<sup>52</sup>

En cuanto a los hombres, también hay diferentes opiniones sobre ella, para su propio novio (Fred) ella no es más que una mujer para exhibirla y tener placer físico, para Georges es un objeto sexual de los hombres que no tiene ningún interés y para Jacques es un sueño erótico inalcanzable pero muy agradable para la vista, aunque aquí lo mejor es posiblemente la opinión que tiene el marido de Charlotte, ya que para él debe de ser algo así como la mujer que “*quiere guerra y la va a tener*” y que quizá luego quiera trabajo y si me ha gustado se lo puedo proporcionar.

<sup>51</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 23

<sup>52</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 23

Marylin es un personaje que da tema de conversación constante a los personajes que la rodean; para la mujer-madre es un rival y para la mujer inteligente otro tipo de inteligencia basada en el aspecto físico. Para los hombres es algo así como haber cenado con una de las chicas de la revista *Playboy*, y como para todas las cosas hay *fans* y gente a quien no le gusta.

Para terminar con el personaje de Marylin podríamos decir que no en vano recibe este nombre y no la vemos en toda la película. La frase de Charlotte es muy importante para hacer la unión de significados « *si tu savais ce que je peux en voir, des Marylin, mais j'en vois!!* »<sup>53</sup> Tenemos una referencia a Marylin Monroe que no hay que obviar. Esta gran actriz fue fruto de lujuria y deseo por parte de los hombres y de envidias por parte de las mujeres. Sus curvas seductoras y su carácter falsamente infantil, acompañado de una voz dulce y sensual hicieron temblar el mundo de los años cincuenta. El carácter frágil y a la vez enternecedor de esta actriz ha sido valorado y recordado a lo largo del siglo XX y ya en el XXI, como una de las mujeres más bellas y sensuales que ha existido, por esta razón han surgido miles de copias e imitaciones de este canon de belleza. La *Marylin* de la obra trata de recordarnos este personaje, ya mítico y cada lector podrá imaginar e idear la belleza de esta mujer que produce pausas en la conversación cada vez que se mueve.

#### MARIDO DE CHARLOTTE:

*En segunda posición, y no menos importante, está el marido de Charlotte, también llamado el Gentleman dada su labia con el trato de las mujeres, su saber estar, su arrogancia, su buena presencia física. A causa de su ausencia, y de su importancia, se convierte en el personaje principal de la obra.*

Al igual que Fred es un jugador empedernido pero con dinero, cosa que arregla bastante las cosas porque paga sus deudas:

*GEORGES: C'est toujours Fred qui gagne, mais encore plus gros... À part ça, Marylin entretient efficacement le suspense, et Charlotte s'est endormie dans un coin... Quant à l'autre, tu sais ce que c'est, il est atteint dans sa fierté, alors il s'accroche, c'est très réjouissant...*<sup>54</sup>

(...)

<sup>53</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 35

<sup>54</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 25

*CHARLOTTE : (...) Je m'endormais, au salon... On ne peut jamais savoir combien de temps ça dure, ces parties de poker... (...)*<sup>55</sup>

(...)

*CHARLOTTE : Je te dis, et tu peux me croire, que mon mari est passionné par le jeu, il joue très souvent, quelquesfois il gagne, quelquesfois il perd, mais sincèrement, tu n'as pas à t'en faire pour ça... Et de toute façon, tu n'y es pour rien, tu ne pouvais pas prévoir...*<sup>56</sup>

Entre sus dones está el de ser un mujeriego. Por eso Charlotte está un poco harta de su marido y sus infidelidades, pero es cierto que debe de tener ese lado inquietante que hace temblar a las mujeres, de hecho con esta frase de Martine podemos calificar a este personaje tan divertido y adorado por las mujeres:

“Ton mari est en train de raconter une histoire, tout le monde est plié en deux, là-bas...”<sup>57</sup>

## **2. a. 1. 5 INTERRELACIÓN DE LOS PERSONAJES**

Los personajes se muestran violentos o violentados, enfadados, distantes, con miedos que no han superado desde la juventud. Esto se debe en gran parte a la tensión que se crea por el no saber cómo actuar con gente con la que ya no hay confianza. Los vemos en estado puro y cada uno de ellos defendiendo extremadamente sus formas de ser y de pensar.

Algunos de los personajes están abocados a la desesperación y a la destrucción, pero la obra no pretende ser por ello moralista, sólo se habla de personas, no de hombres y mujeres, aunque nosotros hagamos la separación de sexos, porque las mujeres responden a unos cánones de mujeres y los hombres a otros, llegamos a la

---

<sup>55</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 28

<sup>56</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 29

<sup>57</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 10

conclusión que al final siempre está el espejo del uno en el otro y por lo tanto, ese valor de persona y no de sexo.

Así pues, Jacques y Martine hacen un dúo, Geordes y Charlotte otro, Marilyn y el esposo de Charlotte forman el tercero y el único personaje que queda sin pareja es Fred, porque es un tipo de personalidad camaleónica. Si decimos esto es porque por una parte conserva el lado familiar de su hermana, está con ellos y pertenece a la familia gustosamente, pero mantiene la obertura de espíritu de la segunda pareja y no le molestaría tener la fama y el despotismo del último grupo.

Las mujeres responden a la mujer-amante, mujer-madre y mujer-intelectual, parece ser que no puede haber tres en una, pero de alguna forma nos muestra los valores establecidos por la sociedad en la que una cosa incapacita a la otra. La mujer-madre es el reflejo de la vida de familia, la persona que está en todo momento para ayudar y apoyar, como una madre lo ha hecho anteriormente, es la confidente y la compañera en la lucha diaria. De temperamento fuerte pero al mismo tiempo dócil y comprensivo, - vemos que Martine dice lo que no le parece bien pero es Jacques el que ejecuta la acción- por lo que le facilita la comunicación y su emancipación personal – dentro de sus limitaciones-. A este tipo de mujer no se le exige nada más que lo que ya hace, por esta razón de alguna forma se le anula del juego de la sociedad, manteniéndola en privado para que proteja el lecho familiar. Martine encarna este tipo de mujer y vemos que no está del todo contenta con su papel porque ve las carencias que tiene respecto a las otras mujeres, pero al mismo tiempo se vanagloria de lo conseguido: matrimonio estable y feliz, hijos y un hogar. Esto no implica que no esté por momentos celosa de las otras mujeres, pero sólo de forma pasajera, porque llegado el momento de la verdad es el personaje que no evoluciona porque sus perspectivas de futuro están satisfechas.

La mujer-amante es la que despierta las pasiones del hombre pero al mismo tiempo no cumple todos los requisitos para convertirla en esposa, es como el juguete del hombre. Marilyn responde a este perfil con el valor añadido que es ella la que lo quiere de esta forma. Es una mujer frívola, sensual y sexual, no pretende ser atrapada en la rutina del matrimonio porque, de lo contrario no invertiría tanto dinero en su cuerpo y su imagen. Parece ser la mujer en igualdad de condiciones con el hombre, ya que es ella la que decide cuándo, cómo y con quién, con la misma frialdad que lo puede hacer un hombre y con las mismas perspectivas de futuro.

La mujer-intelectual representa el triunfo de la mujer como persona que ha elegido su futuro, es la que ha roto con lo preestablecido para hacer lo que le gusta.

Lleva una vida con mucho trabajo y obligaciones pero es feliz porque se siente útil socialmente hablando, desempeñando trabajos hasta el momento reservados a los hombres e incluso teniendo a éstos bajo su tutela. Es un papel con mucha personalidad y dominio de la situación, ella es Charlotte. Sabe cómo debe hablar y actuar en cada momento, es una persona que se cultiva por gusto propio y por superarse en cada momento, lucha por el reconocimiento de su mente y no de su cuerpo, por ser una persona valorada como tal.

Estos tres tipos están muy definidos en la obra al principio, sólo que la mujer-madre y la mujer-intelectual parecen no estar satisfechas con sus elecciones y es aquí donde comienza la reflexión de sus vidas y la evolución y el cambio de sus personalidades. Para Charlotte, que no tiene tiempo para la vida hogareña porque su trabajo le absorbe cada minuto del día, muestra un lado nostálgico cuando le recuerdan que el matrimonio se funda en las bases del amor y que el fruto que se obtiene de éste son los hijos. Realmente pensamos que el hecho de no tener familia no le afecta demasiado, en cambio el no tener amor le empieza a incomodar. El apoyo que encuentra Martine con su marido es fundamental para relanzar la valoración personal, en cambio, Charlotte se tiene a sí misma diciéndose que su trabajo lo hace bien, que es una luchadora y que intenta hacer las cosas lo mejor que puede. Al final de la obra no proyectará tener hijos, pero lo que sí nos muestra es que va a intentar ser feliz, creemos que el comentario de Georges sobre la pizca de amor le ha afectado lo suficiente como para tener ganas de encontrar esa pizca. Su cambio radica en el detenimiento de su vida para reflexionar en cómo la vive y reengancharse de otra forma que le guste más, por eso la segunda llamada telefónica, por eso la calma en esta noche donde nadie está tranquilo, porque está en un momento de metamorfosis. Martine por su parte, aunque lloriquee por su vida no satisfecha porque se siente caduca, no tiene ninguna intención de cambiarla, porque de alguna forma es su realidad, que se la ha construido ella, a su medida y ya es demasiado tarde para cambiar, Martine es una persona derrotada, en cambio Charlotte es una persona luchadora, que cae, se levanta y sigue intentándolo por los diferentes caminos que ofrece la vida. No sería apropiado decir que quizá sea porque la vida de Martine es mejor y estable, creemos que se debe a que la cultura y formación de Charlotte le impide ser conformista. Es como el personaje femenino principal de *Orgullo y prejuicios* de Jane Austen: Elizabeth, si la vida está establecida de esta forma, se tiene dos opciones: someterse a ella y aceptarla o ir en contra de la sociedad y recibir críticas, pero al menos queda el derecho de elección y de equivocación.

El personaje de Marylin está menos perfilado en este sentido, primero porque no lo encarna nadie y segundo porque de alguna forma se define con menos complejidad; es el segundo plato asumido, no aspira a más, quizá porque de esta forma se evita los problemas morales que tiene la intelectual y los problemas físicos y mentales que tiene la madre, su tiempo lo emplea en ella y en ser feliz con sus decisiones, es mucho más fácil, si aceptas las reglas del juego, aunque es difícil asumir este papel.

Cuando decimos que no se trata de hombres y mujeres sino de personas es porque los tipos de hombres, de alguna forma van en paralelo con los tipos de mujeres. Encontramos el hombre-casado, el hombre-intelectual y el hombre-niño. El hombre-niño es Fred, quien de alguna forma todavía no ha madurado para poder tomar una decisión con su vida y seguir un camino, sigue apostando, jugando, saliendo con muchas mujeres sin decidirse por ninguna y en momentos de desesperación acude a los brazos de la mujer-madre, su hermana, la que ha adoptado el papel de la madre cuando ésta ya no está al lado de sus hijos. Fred no se ha formado como persona adulta, pero tampoco tiene prisa por hacerlo, es el eterno adolescente con las risas y las bromas enfría la atmósfera y vive al día. Fred de alguna forma es el paralelismo de la mujer-amante, sin obligaciones y sin preocupaciones, quieren pasárselo bien y disfrutar cada minuto de sus vidas.

En cambio Jacques es el hombre-padre, el hombre que ha formado una familia y tiene responsabilidades, por eso siempre tiene que estar de acuerdo con sus restricciones morales, porque de alguna forma tiene que educar a sus hijos dando ejemplo y sentirse así un buen padre y tutor. Es la imagen de Martine en masculino, tienen un paralelismo completo y encajado, de forma que el nerviosismo de Martine se traduce con la calma en la persona de Jacques. Mientras que una pierde los papeles rápidamente, el otro está para apaciguar a la fiera y posteriormente hacer las cosas tal y como las piensan los dos.

Georges es el hombre-intelectual, que al igual que Charlotte luchan por su emancipación personal respondiendo a sus creencias fundadas en el razonamiento y el bienestar mental. Su forma de evadirse de la sociedad es escribiendo, cuando dice que escribe sobre lo que ve y que esto a su vez es negro, es cierto de alguna forma porque su mundo se limita a las grandes ideas ilustradas o reformadas u otras, pero en todo caso forman parte de la historia literaria, es decir, la gente no va por la calle pensando en cómo deben hacer para que todos sean felices, honestos o simplemente sociales. Están en un entorno individualista y no se piensa como colectivo. Georges es la imagen del intelectual llevada al límite, tiene las mismas bases e ideas que Charlotte, pero Charlotte



está más asentada en la realidad, en cambio, Georges tiene como único punto de apoyo con la realidad el trabajo porque de alguna forma tiene que pagar las facturas y comer.

El marido de Charlotte es el hombre individual, frívolo, sexual, adolescente y hombre a la vez, pero manteniendo su ego en alza. Es de alguna forma la utopía. Por esta razón es la idealización de todos. Por esto antes decíamos que su paralelismo es Marilyn porque todas las mujeres quieren ser bellas y atractivas pero algunas no osan pasar por el quirófano para remodelar sus cuerpos, otras no tienen el dinero para hacerlo y otras aunque lo tengan no lo ven como algo imprescindible para ser felices en sus vidas. Por así decirlo, hay gente que vive en la utopía del reconocimiento social y todo lo que conlleva, por lo que puede anhelar las cualidades de estos personajes o simplemente admirarlos y envidiarlos, como lo hacen Jacques, Martine y Fred. En cambio hay otro tipo de personas que prefiere vivir a la sombra de la celebridad y tener el lujo de mantener sus intimidades en privado, teniendo el reconocimiento propio de su mente, como es el caso de Georges y de Charlotte.

Para terminar con la interrelación de personajes cabría decir que nos encontramos en una cena en la que cada uno tiene una forma de vida y de concebirla diferente, pero la imagen de los otros juega una carta principal. Cada uno a su modo es feliz con lo que tiene pero el reflejo de cada uno de ellos hace anhelar lo que no se posee; hay gente para la que este anhelo se convierte en admiración e incluso sumisión, como es por ejemplo Jacques y Martine frente a la imagen del marido de Charlotte y hay otros como Georges y Charlotte a los que esta imagen no les impone y ni si quiera les agrada, Charlotte dice abiertamente:

Moi, je ne suis que la femme du calife, c'est accessoire... Enfin, je ne me plains pas, je sais que les gens peuvent m'ignorer consciencieusement pendant toute une soirée, je suis maintenant très habituée au mépris... (...)<sup>58</sup>

Charlotte es consciente que está casada con una estrella televisiva pero al mismo tiempo le da igual y de alguna forma se ríe de la gente que sólo se fija en la imagen. También es importante remitirnos al texto citando la intervención de Georges respondiendo a Jacques, en la que vemos su desaprobación frente a este tipo de comportamientos en los que la imagen y el reflejo que procura ciega a la gente,

---

<sup>58</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 45

aprovecharemos para cerrar con ella este apartado puesto que el diálogo habla por sí mismo, dejándonos a nosotros sin más comentarios que añadir:

GEORGES: Je t'ai vu préparer cette soirée, et surtout la vivre, et je me suis franchement demandé si tu cherchais du travail... Tu cherches du travail?

JACQUES: Non, je ne cherche pas de travail, j'en ai un, sois encore plus direct, je ne comprends toujours pas.

GEORGES: Charlotte vient de te dire trois fois que ça n'avait pas d'importance, tu ne l'as pas compris, ça non plus? Elle le connaît, c'est son mari, pourquoi tant de précautions avec lui?... Tu marches sur des oeufs, tu le ménages, qu'est-ce que tu as peur de perdre?... Son estime?... Qui te serait devenue indispensable en l'espace d'une soirée? Et tu serais prêt à quoi, exactement, pour la garder?... Ne me regarde pas avec cet air indigné, tu me rappelles ces gens qui attendent des heures sous la pluie un type dont ils veulent à tout prix la signature, sans même savoir si c'est un prix Nobel ou un présentateur de la météo!!!... Tu ne sais pas qui il est! Il ne sait pas davantage qui tu es!!! Et tu te bats pour lui, contre tout le monde, comme si c'était le plus proche de tes amis... Et quand bien même?... C'est si grave, qu'il perde de l'argent au poker? Il en manque?... Il est écrivain, homme politique, journaliste, et animateur de télévision, il a des revenus!...<sup>59</sup>

## **2. a. 1.6 ESTRUCTURA DE LA OBRA**

### **2. a. 1. 6. 1 Actos / Escenas**

La obra responde a los cánones del teatro clásico de unidad de tiempo-espacio-acción.

Es una obra de base progresiva, en la que al igual que en teatro del absurdo, se va cargando el ambiente, llegando a la incomunicación y el malestar para acabar con una situación de irrisión en la que el final es un golpe para todos.

Al mismo tiempo, la vida sigue igual, por lo que es una estructura abierta, en el sentido que puede acabar como el lector quiera. Podemos pensar miles de finales diferentes: Georges y Charlotte vuelven juntos, Fred va a buscar a Marilyn y con ello crea la enemistad con el marido de Charlotte, o Charlotte sigue aguantando las

---

<sup>59</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 48

infidelidades de su marido y continúa con su amante, Georges se queda en casa de Jacques porque ya es tarde...,

Por otra parte puede ser cerrada, porque hay personajes que no van a salir de su rutina, pero en todo caso es cíclica porque se repetirá, con otros invitados, siendo invitados en otra casa o con otras mujeres -en el caso del marido de Charlotte-.

Los personajes se quedan estupefactos cuando saben que el marido de Charlotte se ha ido sin decir adiós dejando a su mujer tranquilamente y llevándose a la novia de Fred, pero lo único que hacen es quedarse pensativos, en silencio, por lo que de alguna forma, no aprueban lo que están viviendo pero lo aceptan. Es un final punzante e inesperado para todos, excepto para Charlotte, que es la primera en mantener el silencio y con ello dejar leer entre líneas que esta situación ya se ha dado anteriormente.

### **2. a. 1. 6. 2 Espacio**

El espacio escénico escogido para el transcurso de la obra es la cocina de la casa del matrimonio formado por Martine y Jacques, la cocina es el lugar donde acuden todos los invitados para contar sus impresiones, para descansar de la tensión que provoca una cena formal, para fumarse un cigarro... vemos que la cocina pierde su valor como lugar de trabajo culinario, es decir el lugar en el que se cocina y se va a por platos y a dejar los ya servidos, para pasar a ser el centro de reunión y diálogo distendido, es el lugar en el que metafóricamente se cocina todo.

Aunque con otros espacios, esto ya lo vemos en el teatro trágico clásico, donde las obras a pesar de estar unidas en espacio-tiempo-acción, el espectador no veía las desgracias que ocurrían, se contentaban con escuchar las narraciones hechas por los personajes. Que sea el mismo espacio, es un paralelismo también que encontramos con Racine y Corneille, donde la acción transcurre en la “chambre” (habitación) –sin que el espectador lo presencie- pero se cuenta en la “antichambre” (sala de estar, cocina u otros lugares, *carrefour* de encuentro forzado). De esta forma, el salón, lugar del que todo el mundo habla, no lo vemos en ningún momento, está presente en la conversación y en los ánimos sin ser visto; al igual que los dos personajes que mantienen la atención de los que están en la cocina, Marilyn y el marido de Charlotte están en el salón, todas las conversaciones giran alrededor de ellos pero no los vemos en ningún momento.

Este paralelismo de personajes y espacio es importante desde dos puntos de vista: primero, tenemos la burguesía en la cocina, lugar donde todo se cuece, desaparece la formalidad de una mesa bien servida y aparece el caos que conlleva el lugar donde se

preparan los platos de la mesa principal. Sin olvidar que la cocina es el espacio burgués por excelencia, porque es la muestra del estado económico del hogar, del poder adquisitivo. Se trata de un espacio grande, con los instrumentos necesarios para realizar esos platos que tanto satisfacen a los estómagos de estos pequeños y grandes burgueses actuales, todos ellos de clase media o alta que se pueden permitir los excesos tanto culinarios como de cualquier tipo. Pero también, se trata del espacio de la servidumbre, porque es un lugar reservado al servicio –en este caso a estos burgueses- y con ello, diferenciándolos de la élite (mental o real) que está situada en el salón, por esto Marylin no puede ir a buscar un *torchon* cuando se ha ensuciado, se lo tienen que traer.

El uso de un espacio único, aunque grande al principio, es claustrofóbico al final para el lector-espectador y para los mismos personajes; los problemas vigentes y los nuevos lo que hacen es cada vez reducir ese espacio y al final de la obra es casi difícil respirar el aire de esta cocina. Esta idea se desarrolla a lo largo de la historia teatral, así pues Federico García Lorca ya utilizó este recurso en su obra *La casa de Bernarda Alba*, en la que todos somos conscientes de lo que sucede fuera del salón pero no lo visualizamos; e incluso en *La leçon* de Ionesco en la que esta circunstancia claustrofóbica es una de las razones del desquicio del profesor y de la muerte de la alumna.

### 2. a. 1. 6. 3 Tiempo

El **tiempo** es real por decirlo de alguna forma, porque es una noche en casa de unos amigos, una cena de reencuentro, hay muchas reflexiones hacia el pasado pero en ningún momento nos alejamos del presente, estos recuerdos del pasado lo único que hacen es afirmar creencias que se tienen sobre el presente. La cena debería haber empezado más o menos a las siete, toma una hora y media de retraso, y la obra termina sobre las tres de la mañana, cuando los invitados empiezan a irse de la casa.

Hay dos tiempos: el interno de la obra, que tiene un tiempo límite reducido a la noche; y el tiempo externo de la obra que se amplía a los personajes y a los cambios que se producen en su interior durante el transcurso de la cena y de la noche.

Suponemos a qué hora aproximadamente puede haber dado comienzo la cena, sobre las nueve de la noche:

*GEORGES: Quel mépris!! Deux heures de retard, et pour finir, un prétexte débile, trouvé à la va-vite, même pas foutus d'inventer quelque chose de plausible, il n'y a que du mépris, là-dedans...*<sup>60</sup>

Sabemos también que la sobremesa termina a altas horas de la madrugada:

*GEORGES: Et ce pauvre garçon, à qui tu téléphonais toute à l'heure, il en est où?... Il doit commencer à douter sérieusement, si ça se trouve, il lutte contre le sommeil, à l'heure qu'il est ?...*<sup>61</sup>

La mentalidad de alguno de ellos ha cambiado y evolucionado durante la velada, para otros lo que ha ocurrido es más una exteriorización de sus pensamientos que hasta esta noche sólo estaba en sus subconscientes.

#### **2. a. 1. 6. 4 Acción**

En cuanto a la **acción**, es cierto que hay diversidad temática, pero se centra todo en un reencuentro de antiguos amigos y dos desconocidos, con un detonante explosivo: la visita del “triunfador”. Al final de la historia, todos son desconocidos entre ellos. Sí que hay una unidad de acción en el desarrollo de presentación, nudo y desenlace, manteniendo la culminación en el nudo para que caiga fuertemente el telón en un final casi irrisorio.

Cabe hablar de la ceremonia en sí misma, es una especie de ritual burgués el invitar a la gente y reunirse alrededor de una mesa para cualquier tipo de celebración, son pequeñas ceremonias de lo cotidiano que desembocan en una explosión. Este tipo de rituales sociales se repetirán en la obra Jaoui-Bacri, porque, también la sociedad francesa lo discute todo alrededor de un buen vino y algo succulento que llevarse a la boca.

#### **2. a. 1. 7 ANÁLISIS TEMÁTICO DE LA OBRA**

En la escritura de Jaoui-Bacri ya hemos demostrado que el papel de la mujer toma un valor relevante, no para con ello mejorar o criticar la realidad social de la mujer

<sup>60</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 7

<sup>61</sup> *Cuisine et dépendances*, L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 28

actual sino más bien para mostrar las diferencias que se han establecido tanto en hombres como en mujeres en este fin de siglo.

El análisis temático vamos a empezarlo hablando de la mujer porque es un tema que está en la pluma de muchos escritores en la actualidad.

La obra nos presenta tres tipos de mujeres muy diferenciadas, como ya hemos dicho en la interrelación de personajes, el ama de casa (Martine), la mujer de negocios independiente y liberal (Charlotte) y la mujer fatal (Marylin).

Resumiendo brevemente, tenemos a Martine, que pese a estar casada, tener dos hijos y un hogar feliz junto a su marido, en esta noche eternamente larga se da cuenta que éste no es el tipo de vida que ella habría querido tener cuando era joven, se siente anticuada, mayor y mal cuidada, ve que se ha dedicado a formar su pequeño hogar y ha descuidado su vida propia, sus caprichos, sus inquietudes. Por otra parte, tenemos el personaje de Charlotte, una mujer de la misma edad pero que ya desde su juventud se interesaba en ella y en sus cuidados. Tiene un periódico que dirige con mucho éxito y una muy buena presencia física. Finalmente Marylin, es una mujer que no concibe la vida de ninguna de las formas anteriores, ella se ocupa de sí misma, de su físico, que es el lugar en el que invierte todo su dinero, actúa como la eterna adolescente y se ríe de las gracias de aquella persona que puede resultarle interesante económica y socialmente.

Este tema está presente y evolucionando a lo largo de la obra Jaoui-Bacri. Con *Cuisine et dépendances* nos plantean unidades de acción que luego desarrollarán y los convertirán en temáticas reincidentes. Parece ser que uno de los problemas a los que nos enfrentamos a finales del siglo XX y ya en el XXI es el lugar que ocupa la mujer en la sociedad actual y la elección que hace de vida. Es decir, desde siglos atrás, la mujer ha sido el centro de estabilidad del hogar, todo ha girado a su alrededor y ha dirigido las vidas de los miembros que componían su familia<sup>62</sup>, en cambio desde la revolución de la mujer, ésta se sitúa en el trabajo y en el hogar, es la mujer independiente. Parece ser que esto se ha convertido en un problema, porque no se puede hacer todo, siempre se descuida algo, a pesar de su importancia. Siempre hay otras cosas que pasan delante. Nos encontramos en un choque de culturas, de anhelos, de proyectos, de futuros, de inquietudes, pero ante todo de expansión social y personal.

Excepto el personaje de Marylin, que es el más rectilíneo y simple de la historia (por lo que se nos cuenta de ella,) todos los personajes femeninos tienen un aspecto de

---

<sup>62</sup> Recordemos a Jenofonte y su obra *Económico* en la que habla de las leyes del hogar y cómo la mujer es la encargada de llevar a cabo una buena administración de la casa para que funcione.

frustración. Para Marilyn la frustración no tiene lugar, imaginamos, porque es una mujer que vive a su gusto, sin darle importancia a lo moral del entorno. Todos los personajes la critican para bien o para mal, porque está operada o porque es una *puta*, como dice su propio novio. Pero ella parece no hacer caso a estas críticas, porque finalmente ella es como quiere ser, se ha retocado el trasero, el pecho y cualquier otra parte de su cuerpo, esto le sirve para estar bonita, girar la mirada de todos los hombres y salir con el que ella quiera. Vemos, por ejemplo, al principio de la obra que Fred la llama para saber cuándo piensa llegar, está furioso, pero ella no le da más importancia, porque aun así llega con dos horas de retraso, se pasa la cena provocando al hombre famoso y al final de la obra este hombre se va con ella, lo ha conseguido, quizá luego se convierta en su amante o en su mantenida, qué más da la opinión del otro.

En cuanto a Charlotte, parece ser una persona que ha triunfado socialmente, aunque vemos que no lo ha hecho totalmente, por una parte su marido se preocupa más de los escotes de todas las féminas del mundo que del propio de su mujer, por lo tanto es un matrimonio que no funciona demasiado bien, como dice Georges, “le falta una pizca de amor”, para consolarse, busca *la pizca de amor* en un amante, que es conocido incluso por el mismo marido y aceptado –esto nos muestra que ellos como dúo no tienen mucha complicidad-, quizá sigan juntos para mantener el negocio que comparten, o quizá teniendo amantes ella olvida que él coquetea con todas. Hay algo de patético en esta relación de pareja de Charlotte, porque ella siempre está a la sombra de su marido, la ignoran, no importa nada de lo que dice o de lo que piensa, menos aún lo que pueda sentir, tiene una frialdad impuesta que le impide realizarse como persona. No olvidemos su conversación con Georges en el tercer acto cuando le dice que el invitado era el marido y no ella, se nota porque Jacques sólo ha mantenido dos frases con ella en toda la noche. Lo que más le entristece a ella de esta situación no es que no le hablen, lo triste es que pensaba que serían todos igual de importantes porque en la época eran amigos al mismo nivel. En cuanto al tema de los hijos, no hace falta ni hablar, no es el momento, tiene un buen trabajo, mucho, con exceso incluso, por lo que no tiene tiempo de ocuparse de ellos, y si lo tuviera que no es el caso, sería sólo de ella, porque el marido tiene aún más cosas que hacer que encargarse del hijo de ambos.

Para Martine es diferente. Ella valora mucho a sus hijos, a su esposo, siempre se apoya en ellos, para hablar o para comparar, son su mundo propio, su pequeña familia, aunque esta noche, después de la llegada de los invitados y a pesar de todo el trabajo que supone cocinar para tanta gente, ella pasa una hora en su habitación para buscar una

ropa que realce el poco atractivo que piensa que le queda, se siente desbordada para atender relaciones sociales que no sean de escuela o de cocina, se siente caduca porque no lee lo que debería para poder hablar de cosas interesantes con la gente que vive en el mundo exterior y siente que su vida se reduce a los pocos metros que tiene su casa. Por esta razón, se fascina con él monólogo que entabla el esposo de Charlotte, aunque vemos que Charlotte está harta de reírle las gracias y se conoce los chistes de memoria. En el acto II, Georges dice: "*On n'est pas du meme monde*"<sup>63</sup> y es cierto, en esta cena se nos presentan tres realidades sociales totalmente diferentes de la sociedad actual y tres mujeres que pertenecen a cada una de ellas.

Podríamos adoptar diferentes posiciones. Por ejemplo, nadie está contento con lo que tiene y siempre envidiamos lo que tiene el otro, porque los tres caminos adoptados son buenas elecciones, pero esto quiere decir que siempre nos preguntamos si tomamos la buena decisión, a veces somos demasiado críticos con nosotros mismos. Otra opción sería pensar que en la actualidad, la cultura y la celebridad tienen un precio que puede ser el de elegir entre una intensa vida social o una vida estable. En todo caso no pensamos que los autores nos quieran dejar ver sus propias prioridades, la obra no muestra favorecer ni un extremo ni otro, a lo único que parece oponerse radicalmente es al estereotipo de persona que encarnan Marilyn y el esposo de Charlotte, creemos que podrían no aceptarse estos rasgos porque son los que vienen caracterizados por el egocentrismo y la estupidez de la persona. Marilyn es tonta pero esto no importa porque está de muy buen ver, el único personaje al que parece molestarle esta simpleza de carácter es a Georges, personaje que busca la inteligencia en los otros. Nos preguntamos por qué si los autores no buscan arreglar el mundo, ¿por qué siempre ponen en tela de juicio situaciones críticas como la cena de esta noche? Pese a las diferentes formas de vivir la vida lo más difícil de encontrar son los equilibrios. ¿Acaso una mujer casada necesita tener vida y trabajo fuera de casa para sentirse útil? ¿Acaso una mujer independiente no puede tener una vida estable como la mujer casada? ¿Por qué Martine pese a que su marido está presente parece ser la única anfitriona de la casa y a la única a quien le preocupa que la cena no esté buena<sup>64</sup>? En todo caso vivimos en una sociedad de desequilibrios, en la que todo viene preestablecido de antemano y esto nos permite

---

<sup>63</sup> Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 19

<sup>64</sup> Nos remitimos al final del acto II, cuando Martine termina su conversación con Charlotte preguntándole si de verdad el pescado estaba muy salado. Pp. 24



enlazar con otro tema que consideramos importante en la obra: lo políticamente correcto.

Jacques es un hombre al que le preocupa demasiado lo que está bien y lo que no, lo que se debe hacer y lo que queda mal hacer en circunstancias específicas. ¿A qué se debe esto, a la educación, a la realidad social, quién nos impone esta moral mojigata que pese a todo sólo respetamos cuando nos interesa? Desde el principio Jacques intenta mantener la calma, ser amigo de Georges a pesar de su mal carácter y la desfachatez que muestra frente a los invitados.

Continuamos brevemente analizando comportamientos de los personajes masculinos para con ello matizar esta cortesía preestablecida. Georges responde al intelectual frustrado que busca la perfección en la vida y en las relaciones, sólo que a veces olvida que vive en una sociedad donde se reúnen muchos tipos de personas de diferentes estamentos, por lo que al final sólo ve la parte negativa de todo y tiende al aislamiento y a la crítica social. Jacques es el hombre establecido social y familiarmente, normal, feliz, que posiblemente no trabaja en lo que más le guste pero encuentra su felicidad de otra forma y Fred es el vainero, el vividor, el hombre que aprovecha la vida al límite y no piensa que hay un mañana para ahorrar, estabilizarse o trabajar. Cada uno vive su realidad a su manera y parecen mostrar menos complejos que las mujeres, sólo Georges muestra su desacuerdo pero no es consigo mismo sino hacia el otro, ésta es una de las diferencias principales entre las mujeres. Parece como si ellos no tuvieran que demostrar nada.

Analizando los personajes y sus interacciones vemos que las relaciones de pareja y humanas no son fáciles en ningún medio social o *estatus* económico diferente. Todos sufren las inatenciones cuando las hay, el desamor cuando existe, digamos que es de las pocas cosas en las que el factor económico o social no importa para ser feliz o no, lo importante es el interior y el sentimiento, quizá es de las únicas veces en las que el triunfo no se debe a algo material.

“*Je préfère être à cheval qu’à genoux...*”<sup>65</sup> Esta frase califica la forma de ser de Georges, porque no le gusta tratar a la gente por el resultado social que tiene sino por quién en su origen, es por esta razón que siempre se muestra en desacuerdo con todo lo

---

<sup>65</sup> Frase de Georges en el primer acto de *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp.8

que le rodea, porque vivimos en un mundo en el que la imagen es muy importante, incluso más de lo que somos en el fondo. Es un tema de la escritura de los Jaoui-Bacri, en esta primera obra ya nos muestra la importancia del marido de Charlotte en la cena, en realidad el invitado es él, como aclara al final de la obra su esposa. Para ella esto es un poco decepcionante, porque es lo que le suele ocurrir cada vez que van a cualquier parte, salvo que esta noche, ella pensaba que sería diferente porque se trataba de amigos comunes, por lo tanto se podrían olvidar de su posición social por un momento para recordar quiénes son cada uno personalmente. En este tema de la imagen resulta gracioso ver cómo actúan los personajes, por ejemplo Martine está nerviosa, quiere que todo salga perfecto, que no haya errores porque el invitado de honor es una estrella de la televisión, es una figura reconocida que ellos tienen el honor de recibir esa noche en su hogar. Georges y Charlotte son dos personajes que se muestran hastiados de este funcionamiento de la sociedad, de esta clase que de repente se tiene por ser alguien conocido, aunque en el fondo uno sea una persona mediocre. Charlotte este hecho lo vive desde dentro porque muestra de forma abierta que no es feliz y que su marido es un impresentable. En cuanto a Georges, él lo hace por despecho a la sociedad, pero realmente es interesante ver los argumentos que da para despreciar esta forma de ser y de actuar:

“(…) être en retard, ça fait riche, et quand on est célèbre comme lui, n’en parlons pas, c’est une tradition, c’est quasiment obligatoire, on tarde, on tarde, on tarde, et on apparaît enfin aux yeux du peuple! ... AAAAH!... “C’est le Monsieur qui passe à la télévision...” (Un temps) La belle affaire, quel est le con qui ne passe pas à la télévision?”<sup>66</sup>

Y es cierto, ¿por qué a ellos se les perdona esta impuntualidad? ¿Acaso no le faltan al respeto a los demás, como cualquier otra persona impuntual? Pero este triunfo social hace que se les permita cualquier cosa. En esta obra tenemos la mitad de los personajes que responden al honor y la otra a la indiferencia. Charlotte, Georges y Fred no le dan más importancia que la que tienen como personas, en cambio, Jacques, Martine

<sup>66</sup> *Cuisine et dépendances*, d’Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri. L’Avant-scène théâtre 1991. Pp. 7

y Marilyn sólo ven en él su imagen exterior, por esto, es muy importante recalcar la frase del último acto en la que Georges le recuerda a Jacques que sólo es una persona normal, que más bien con el trato especial que se le está dando parece que quiere conseguir un trabajo mejor o incluso ser una persona conocida.

Por esto, desde la cuarta intervención de Georges después del comienzo de la obra ya se nos anuncian los temas principales de la obra: el triunfo social y económico y la imagen o apariencia social<sup>67</sup>. Pues bien, estos temas van a ser reincidentes porque para Georges no son más que unos pobres con suerte que han sabido triunfar porque la gente reclama emisiones mediocres para vivir en la mezquindad. También presagiamos cómo es el personaje de Jacques, desde el comienzo de la obra, está saturado con todo lo que conlleva tener invitados en casa, pero a pesar de todo y de pedirle ayuda a su amigo no le da más importancia cuando éste no se la presta porque está fumando y absorto en sus pensamientos hacia los invitados. Para Jacques, no hay maldad en las acciones de la gente, sobre todo cuando se excusan “*platement*”, adjetivo muy importante viendo el reconocimiento social de la pareja y el dinero. Podrían no haberse excusado e incluso regocijarse de su celebridad.

El último tema a tratar es el de la incomunicación, viene marcada de diferentes formas, pero hay una que se anuncia sin llegar a explotarse y que luego será uno de los temas principales de *Comme une image*: el teléfono. Objeto que se presenta como forma de escape a la realidad que se vive en el momento para adentrarse en otra, quizá más placentera<sup>68</sup>.

Pese a los tiempos muertos, los silencios y los vacíos, los personajes se relacionan entre sí y comunican. La comunicación no es ágil ni fluida en ningún momento –excepto cuando se habla entre hombres y sobre todo en sus conversaciones sobre Marilyn, pero esto se debe al compañerismo viril, por una parte, y a que los hombres no buscan medirse entre ellos. Con esto decimos que hay mucha más competitividad entre las mujeres y más aceptación entre los hombres-. Este problema comunicativo puede deberse a varias cosas. Quizá a que pertenecen a realidades

---

<sup>67</sup> Tema que se desarrolla en su totalidad en la película *Comme une image*.

<sup>68</sup> Este tema se desarrollará más en la película *Comme une image* y posteriormente en el capítulo de temática reincidente: 3. *Polifonía de denominadores comunes*

diferentes por lo que no comparten mentalidad, esto es primordial porque la amistad se funda en la afinidad. También se puede deber al tiempo que hacía que no se veían, estos años han provocado horizontes muy diferentes y lejanos. Seguramente también se puede deber a la diversidad de caracteres, muy marcados cada uno de ellos y que simplemente no son compatibles.

## 2. a. 1. 8 CONCLUSIÓN

La puesta en escena de la obra de teatro es muy claustrofóbica, en primer lugar, porque el espacio es único, toda la obra pasa en la cocina y aunque el espacio sea todo el escenario, a medida que avanza la obra se hace más pequeño y los actores necesitan más sitio. Cabe añadir, que las entradas y salidas incesantes pueden ser reiterativas para el espectador, que en todo momento se encuentra con nuevos reproches y situaciones más límite que le ahogan.

Por otra parte, el texto teatral ofrece posibles movimientos o improvisaciones más naturales, por ejemplo, cuando Fred llega a la cocina diciendo:

*FRED: Ramenez-vous, les gars, il est en train de les partouzer toutes les trois!!!<sup>69</sup>*

Jacques salta de la silla, le cree, se siente ofendido y le cuesta un tiempo reponerse de tal afirmación. Georges, por su parte, es mucho más tranquilo con la situación y comprende el humor de Fred, se queda indiferente, le hace gracia la afirmación, pero no entra en detalles como su amigo. A partir del texto y del visionado de diversas puestas en escena, podemos ver que Jacques es un personaje muy crédulo, con menos experiencia de la vida que Georges y Fred. Una persona muy íntegra y moral. En cambio, Fred es un bromista, superficial e irresponsable consciente, por lo que sus afirmaciones también son bastante groseras. Así pues, dirá de su novia que es una puta, sin inmutarse lo más mínimo, a lo que Georges le seguirá el juego, diciendo con toda normalidad que ya se lo imaginaba, por el contrario, Jacques, atónito, tendrá que confirmar si es verdad la afirmación antes de quedarse tranquilo. Con esto vemos también una doble moral, ya que para Jacques, Marilyn *c'est un morceau*, pero si es

---

<sup>69</sup> *Cuisine et dépendances*, GAUMONT-DVD. Vidéo supplément pour l'édition 2004. Pp. 25. Fréd.

puta profesional no la quiere en su casa porque no es del tipo de gente que consiente tener a tener alguien semejante bajo su techo.

Las escenas en la obra de teatro transcurren como si se tratase de una obra de *vaudeville*, muy rápidas, los personajes actúan movidos por el sentimiento pero automatizados, como si de marionetas se tratasen. La escena del trazo para limpiar la ropa de Marilyn, transcurre a gran velocidad en cuanto a Jacques, contrariamente, Charlotte y Martine, anonadadas por la situación, se quedan inmóviles, como si fueran muñecos de cera que lo único que pueden hacer es seguir con la mirada desorbitada los movimientos acelerados de Jacques.

Para concluir, diremos que, después de ver la obra de teatro en la representación del 25 de diciembre de 1991, la obra en directo cobra mucha energía gracias a la participación del público que se convierte en seres partícipes de la velada, que empatizan con los sentimientos y que gracias a sus risas, acaloran a los actores y la obra se convierte en un conjunto de acciones muy relevantes dentro de la sociedad parisina. Por citar alguna escena, nos detendremos en el momento en que Martine y Jacques están solos en escena, Martine muy acongojada después de ver cómo se desarrolla la noche y sobre todo porque se cuestiona su realidad actual:

*MARTINE: J'en ai marre de ma vie, il ne se passe rien, c'est tout... On ne sort jamais, on ne fait rien, je ne travaille pas, je stagne... Ah, évidemment, je suis une bonne mère de famille... Ça me fait une belle jambe, tout le monde, s'en fout, des mères de famille, je voulais avancer, moi, j'aurais voulu créer des choses, être utile, je ne sais pas, participer à une action humanitaire, sauver des gens... Regarde, Charlotte, elle travaille, elle rencontre des gens, elle est en contact avec le monde, c'est capital... Elle est au milieu du monde...*

*JACQUES : Travaille, si tu veux...*

*MARTINE : Pfff... C'est facile à dire... Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? C'est trop tard maintenant...*

*Un temps de réflexion*

*JACQUES : Je ne comprends pas très bien...<sup>70</sup>*

<sup>70</sup> *Cuisine et dépendances*. GAUMONT-DVD. Vidéo supplément pour l'édition 2004. Pp. 41

Esta escena se interrumpe constantemente con las risas cómplices del público, abarrotado de parejas establecidas, de madres de familia y de madres trabajadoras<sup>71</sup>. Este público –y nosotros mismos- simpatizamos con la posición de Martine, es difícil que se reconozca el trabajo que realiza un ama de casa, así como también es difícil sentirse completamente realizada cuando hay una desconexión completa del mundo exterior –sobre todo mientras los niños son pequeños-. En cambio, la risa también viene dada por su visión de lo que habría significado ser una mujer trabajadora, de inmediato pretende cambiar el mundo, con trabajos sociales o humanitarios, es lógico que el marido la mire con cara estupefacta, pasa de la despreocupación social a de repente ser una salvadora de la sociedad. Esto es muy paradójico, porque al mismo tiempo es el reflejo de la visión que tiene de Charlotte, con su periódico y su vida social, cree que ella está cambiando el mundo. Pero evidentemente, baja de su nube y vuelve a su realidad, que a pesar de todo no le molesta tanto, la vida es así, se autoafirma.

La obra de teatro y el texto teatral son de gran eficacia y una crítica atroz de la clase burguesa de mediados de los noventa. El vestuario de los personajes es muy pertinente. Darroussin aparece con un traje de chaqueta negro informalizándolo con una camiseta blanca. Además de su pelo largo recogido con una coleta baja, da una imagen de macarra señor, indiferente a todo y a todos.

Agnès Jaoui, con un traje de chaqueta con falda en color beige y un recogido simple pero arreglado, hace de ella toda una señora que no pierde las formas en ningún momento, incluso cuando se enfada con la llamada al taxista y le recuerda que tener un poco de amabilidad no está de más, llora de espaldas al público, no mostrará sus sentimientos en ningún momento ni cambiará su educación y su comportamiento.

---

<sup>71</sup> Citamos a partir del público francés, asistente a la representación del citado día. Al mismo tiempo, en Francia, este tipo de público es el que ha opinado y hacia el que se ha dirigido la obra, que además, cabe destacar que es un amplio abanico heterogéneo.

## **2. a. 1. 9 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA DE PHILIPPE MUYL: CUISINE ET DÉPENDANCES**

*Au Galeries Lafayette*

*Martine a rendez-vous avec Jacques, elle est au rez-de-chaussée, elle regarde par tout, nerveuse, elle est en retard. Elle prend les escalators et elle monte au premier étage. Elle s'adresse au rayon d'illumination. Elle aperçoit Jacques.*

*MARTINE : Jacques !*

*JACQUES : Prends ton temps, ne te presse surtout pas ! Cinq heures et quart ! Non, mais ça fait plus d'une demie heure que je suis planté, là, comme un guignol. Tu es gonflée, Martine, franchement !*

*MARTINE : Non, mais écoute, ne m'engueules pas, je me suis perdue dans les étages, on dit que c'est indiqué, mais on ne comprend rien !*

*JACQUES : C'est écrit en gros, il suffit de regarder, tu vois, et en bas c'est pareil, c'est machand, premier étage truc, deuxième étage... c'est très clair !*

*MARTINE : JE NE L'AI PAS VU ! Tu crois que ça m'amuse de courir par tout !*

*Petit temps, ils appellent l'ascenseur.*

*MARTINE : (Elle change le ton, d'une façon douce et contente) Tu ne devineras jamais à qui j'ai rencontré en sortant de mon cours de danse. Devine !*

*JACQUES : (encore fâché) Je ne sais rien, moi !*

*MARTINE : Tu vas être bien étonné ! Je l'ai invité samedi à dîner !*

*JACQUES : Tu l'as invité dîner, samedi ???! Alors, tu m'entends maintenant, c'est qui ???*

*Ils montent dans l'ascenseur. En sortant continue la conversation, cette fois accompagnée de sourires et ton agréable et amusant.*

*JACQUES : Incroyable ! Et alors ?*

*MARTINE : Ah ! il est resté très sympa, on est allé prendre un verre, il a un bureau juste en dessous de mon cours de danse, tu te rends compte ? On s'était jamais vu !<sup>72</sup>*

---

<sup>72</sup> *Cuisine et dépendances*. Principio de la película. Transcripción del texto de la película.

Este es el comienzo de la película de Philippe Mui, aunque el guión haya sido reescrito con los autores de la obra de teatro original, éste es sólo uno de los múltiples cambios que hay en la película que difieren del texto teatral.

A lo largo de la película sólo hay dos exteriores, éste, en *Galleries Lafayette*, galería comercial referente de cualquier francés o parisino en cuanto al buen gusto y la buena economía, y referente internacional, por el lujo de detalles del *Art Nouveau*, la belleza del lugar y la clase que tiene para exponer las mejores marcas actuales y tradicionales. Cuando abrió sus puertas este gran centro comercial a finales del siglo XIX seguramente su finalidad iría asociada a su precio, algo que está completamente alejado de la realidad actual, ya que es uno de los lugares más caros de París, dada su posición geográfica dentro de la ciudad –detrás de la *Opera Garnier*–, el culto del lugar –alimentado por la tradición–, la belleza de sus estantes y su organización en general, así como también por la calidad que ofrece.

Son templos del lujo y del consumismo. Estos grandes almacenes centenarios son visitados por turistas como si de monumentos históricos se tratase. Muchos de ellos nacieron en París bajo el Segundo Imperio como causa de los efectos del crecimiento acelerado de la población urbana y de la expansión industrial, imponiendo métodos de venta moderna y permitiendo que el lujo fuera algo más accesible gracias al principio de la libre entrada.

Cuando se creó esta película, París todavía contaba con *La Samaritaine*, situada junto al Sena, *El Bon Marché*, que fue el primer establecimiento de este tipo en 1852 e incluso inspiró a Émile Zola su novela *Au bonheur des dames*, o también *Printemps*, situado entre la Rue du Havre y la Rue Caumartin y que data de 1889. Fueron grandes almacenes que conservaron su *cachet* de antaño y asociaron a su imagen los nombres de marcas prestigiosas. Hoy en día podemos admirar la belleza exterior de todos, pero sólo podemos pasearnos por *Galleries Lafayette* y *Printemps*, desgraciadamente.

El lugar está escogido precisamente para mostrarnos el tipo de pareja que va a protagonizar la película, la clase social a la que pertenecen y el gusto que tienen, muy clásico y tradicional, pero económicamente bien situados.

Este hecho lo afianzamos, cuando al final de la obra, Fred sale del piso de la pareja –segundo exterior– e intenta coger un taxi, que no para, y decide irse a pie, bajando las escaleras del reconocido barrio de *Montmatre*. Este barrio, visitado a diario por millones de turistas, es emblemático por el Sacré Coeur que se sitúa en lo alto de la



colina *Montmatre*. Es un barrio *chic-bohème*, caro, debido al poco terreno que hay para edificar, -es además, la única zona de viñedos de la ciudad-, a las vistas que tiene de París y al reconocimiento social dentro y fuera de los límites de la capital. Por así decirlo, cuando cualquier espectador visualiza el entorno –conozca o no París- reconoce el lugar.

Estos dos exteriores nos muestran que la obra se desarrolla en París, en la película se tiene claro desde el principio, en cambio en la obra de teatro, sólo una frase de Georges nos indica el lugar geográfico de la historia: “à Paris, il y a des embouteillages<sup>73</sup>” Se trata de una obra muy localizada, quizá sea también para que la cena con un personaje reconocido de la televisión tenga más verosimilitud si te lo encuentras, por casualidad, en la gran ciudad.

Cabría hacer un pequeño paréntesis antes de continuar con el análisis de la película, siempre que se ha llevado al cine alguna obra de teatro de Agnès Jaoui –y no ha sido ella la directora- los directores han decidido incluir exteriores. Sucede también en *Un air de famille* dirigida por Cédric Klapisch. Este hecho implica cierto miedo a la filmación única en interiores y con ello se pierde la claustrofobia de la obra y su temática, tan deseada en un principio por los guionistas.

En cuanto al espacio interno, es mucho más amplio, vemos toda la casa y su disposición. La casa tiene un pasillo interminable que une el comedor –situado a un extremo al lado de la puerta de entrada y el recibidor- y la cocina. En este caso, la película no es tan estresante como la obra de teatro, puesto que los espacios son más grandes y la historia sucede en toda la casa, en cambio el estrés esta vez viene marcado por las carreras de los personajes, en todo momento van del salón a la cocina y a la inversa y estos recorridos al final son agotadores.

El pasillo es largo para acentuar la tensión y el nerviosismo, desde que los anfitriones salen del comedor están deseando hacer rápidamente sus obligaciones en la cocina para volver junto a sus invitados, quieren que todo sea perfecto en esta noche tan especial, por lo que para ellos los deseos de sus invitados son órdenes. Recordemos, por ejemplo, la escena en que Marilyn se ha ensuciado el vestido y Jacques sale en busca de

---

<sup>73</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 7, Georges

un paño y agua caliente para quitarle la mancha. Jacques está tan acelerado desde que cierra la puerta del comedor que cuando llega a la cocina le falta el aire, es un autómatas, ha perdido completamente la cabeza por cumplir su misión, hasta el punto que Martine y Charlotte –que están en la cocina- quedan inmóviles frente a su hiperactividad. Sólo cuando este personaje vuelve al comedor, Martine reaccionará, enfurecida, a causa de las atenciones que le brindan todos los hombres a esta mujer.

El hecho que veamos toda la casa, nos da datos sobre la familia que la habita. Es una casa muy grande, con el suelo de parquet y casi todas las habitaciones empapeladas. El cuarto de baño con papel rosa de flores –y el papel del water a juego en rosa-, la habitación de los niños con papel en tonos pasteles y una gran cenefa de dibujos. No hay nada fuera de lugar, excepto los juguetes de los niños que están por todas partes, pero es comprensible porque aún son muy pequeños, de tres y seis años. Tiene una decoración muy clásica, casi roza lo “kitch”. Pero Martine es así, clásica, conservadora y como su ropa, ya que aunque se cambie el modelito sigue siendo una *maruja*.

La *salle de bains* –en Francia, separada del cuarto de baño- es también un lugar importante. En este lugar se cruzan Charlotte y Martine y gracias a un punto de vista múltiple de la cámara, se reflejan las dos mujeres en el espejo. Lo primero a tener en cuenta es la situación; como se trata de Charlotte, Martine no sólo no duda en entrar sino que además se lava las manos como si ella no estuviera allí.

*MARTINE: Excuse-moi!*

*CHARLOTTE: Quelle tête !*

*MARTINE : Qui, moi ?*

*CHARLOTTE : Non, non, moi !*

*Charlotte sort de la salle de bains et Martine reste immobile à se regarder fixement dans la glace.*<sup>74</sup>

El encuentro de los dos rostros en el espejo y la pequeña conversación, nos muestra que las dos mujeres tienen los mismos miedos: envejecer. Esta velada ha hecho que Charlotte sea consciente del paso del tiempo, por eso se detiene frente al espejo, con esa luz blanca penetrante que saca todos los defectos del mundo. Martine, que hasta entonces, parecía tener otras preocupaciones, se detiene ella también, tras la salida de

<sup>74</sup> *Cuisine et dépendances*. Transcripción del texto de la película. No existente en la obra de teatro.

Charlotte, y se observa, con detenimiento. Las dos mujeres han encontrado algo en común, por primera vez en la película.

El tiempo viene marcado desde el principio de la obra, la invitación debía ser sobre las ocho de la tarde, pero llegan con una hora y cuarto de retraso los invitados estrella. La cena transcurre con rapidez, lo que se alargará será la sobremesa, que durará hasta las tres de la madrugada. Este dato lo sabemos porque Georges está cansado y no se puede acostar porque los invitados juegan al poker sentados en el sofá en el que él duerme.

El tiempo aparece como accesorio del mismo decorado, porque se hacen muchas referencias a él. Por ejemplo, al principio de la película, Jacques está irritado porque Martine llega treinta minutos tarde a su cita, en cambio, los invitados llegan una hora y cuarto tarde y no sólo a Jacques no le molesta sino que además le dice a Georges:

*JACQUES: Ils se sont platement excusés, lui et elle, ça devrait te suffire, et puis ce n'est pas deux heures, c'est à peine une heure quinze...*

(...)

*JACQUES : C'est très disproportionné, tout ça, Georges...*<sup>75</sup>

El espectador, que ya lleva 15 minutos de película, se da cuenta que las desproporciones las da Jacques, porque éste se enfada mucho con el retraso de su mujer y ahora lo quiere pasar por alto con la pareja de invitados. Por una parte, es normal, no se suele enfurecer uno con los invitados que recibe, pero sobre todo, esto es una llamada de atención al tema que nos mostrará la película en su totalidad: cuando se trata de gente famosa se levanta la mano a muchas cosas que quizá se debería insistir en su mejoría. Sólo Georges es capaz de ver ese *mépris, cette tradition* que debe tener *quelqu'un de célèbre comme lui, d'arriver en retard pour enfin apparaître aux yeux du peuple*<sup>76</sup>.

También, el tiempo viene marcado por un dato externo –efecto incluido en la película– la existencia de un vecino, justo enfrente de la terraza de la cocina, podemos ver con claridad su piso. Cuando empieza la obra está en la cocina, mira su nevera, saca algo y se lo come mientras observa cómo Georges se fuma un cigarro. Después veremos que se lleva la televisión de la cocina a su habitación y se recuesta mientras que la ve. Con el tiempo, la apaga y se adormece. Vemos que no le es fácil conciliar el sueño y se levanta

<sup>75</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 7*

<sup>76</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 7*

a por unas pastillas. Sigue durmiendo. Todos estos datos nos son fáciles de obtener, primero porque el vecino parece que vive en un dos piezas<sup>77</sup> y por esta razón podemos observar su casa y su vida nocturna. Parece que hace referencia a la vida de un hombre de mediana edad soltero, muestra una vida solitaria y monótona. Parece el reflejo de la vida de Georges, que es quien lo observa en todo momento.

En cuanto al guión, hay mucho texto añadido respecto al original, así como también, el texto original tiene varias modificaciones a fin de concordar mejor con el lenguaje fílmico.

Ya desde el principio, hay diez minutos de película antes de llegar al texto teatral. Partiremos de un análisis lineal fílmico para después hacer una totalidad del filme.

Los actos teatrales se han mantenido marcando breves pausas. Así pues, se sabe que llegamos al acto II porque la imagen se centra en la cafetera, el café está saliendo al mismo tiempo que Martine entra en la cocina enfurecida porque nadie ha comido el delicioso pastel que había encargado en la pastelería. Esto nos indica que la cena ha terminado y que pasan a la sobremesa –que dura dos actos enteros, por lo que el espectador sentirá la longitud del texto y la pesadez de la situación, que cada vez es más insostenible-. Durante el acto II veremos que el nerviosismo de todos los personajes se agrava, parece ser que nadie está a gusto en esta velada. Pero será definitivamente el acto III el que marque la realidad de cada personaje y su fondo. Así pues, el último acto empieza con la salida del matrimonio anfitrión del comedor, cierran la puerta, -por lo que metafóricamente cierran el acto II para inaugurar el tercero y último- se alejan en ese largo pasillo, y antes de llegar a la cocina comienzan a gritarse. Martine está enfurecida con el marido, parece ser que le ha alzado la voz delante de todos. En este momento, el pasillo actúa de canalizador, de forma que cuando llegan a la cocina, la pareja ya está más calmada y llega al entendimiento. Vemos que se trata de una pareja que se lleva bien; ella es una mujer muy nerviosa, roza el histerismo, pero con un fondo muy humano. En la película vemos que este personaje pasa de mujer-madre a mujer-niña, con sus pataletas y sus caprichos. Este personaje es una madre-leona que protege

---

<sup>77</sup> En Francia, como el espacio construido, en París sobre todo, es reducido, los pisos se suelen alquilar por el número de habitaciones. Además, hay que tener en cuenta los precios de alquiler y compra, que suelen ser muy elevados. Este dato nos aporta más información sobre la pareja anfitriona, puesto que parece ser que tienen un buen nivel social y adquisitivo para permitirse un piso de esas características.

en exceso a su familia, pero que también necesita el apoyo absoluto del marido. Es un personaje que tiene un cambio rotundo a lo largo del filme pero que vuelve a su discernimiento adulto al final de la obra. Se trata de dos personajes muy compenetrados, Jacques, pese a su vigor, sabe mantener la calma y la compostura en todo momento con su mujer. En cambio, ella lleva la casa, domina la pareja y la familia, pero pierde con facilidad los nervios y las formas. No en vano, la obra se llama *Cuisine et dépendances*, la mujer es la dueña de la cocina y de la casa, una imagen muy clara de esto es que nadie se atreve a tocar el “*haddock*<sup>78</sup>” del horno, pese a su olor a quemado. Ella es el ama de su casa y la que obliga a Jacques a hacer cada una de las cosas como ella quiere. Pensemos, por ejemplo, en la última escena de la película. Jacques tomará la decisión de hacerle un cheque a Fred para recuperar el dinero del marido de Charlotte. Pese a que él perderá dinero con este acto, Martine le obliga a actuar de esta forma; él extenderá el cheque bajo la mirada atenta y aprobadora de su mujer. Ella, desde su posición de mujer, no debe hacerlo, puesto que es el marido quien debe llevar los pantalones y tomar las decisiones, por lo que ella le persuade en todo momento para realizar, finalmente, todo como ella lo piensa.

La unión de la pareja viene anunciada desde el principio, son los dos unos maniáticos de las composturas y las apariencias. Arreglan a dúo la mesa en la que se va a transcurrir la cena, con plato llano, plato hondo, las copas, los cubiertos. Esta primera escena en la que se hacen los preparativos de la cena se nos muestra a cámara rápida, para poner de relieve el nerviosismo de los personajes, lo meticulosos y cuidadosos que son con todos los detalles.

Está llevada con mucha astucia y gran soltura la llegada de los personajes para que no se vea en ningún momento ni a Marilyn ni al marido de Charlotte y que el espectador no lo eche de menos, en un principio, y al mismo tiempo que se imagine la categoría del marido y el cuerpo de Marilyn.

Charlotte, por su parte, llega sola, muy premonitorio, porque esto nos muestra ya a una mujer independiente y una pareja individual y libre. Es ella la que afronta la llegada con retraso, con miles de perdones y excusas, es la que lleva flores para agradecer la invitación y será ella misma quien las pondrá en un jarrón para no molestar al ama de

---

<sup>78</sup> Especie de bacalao del norte que en Francia mantiene su nombre inglés. No olvidemos también que es el nombre del capitán, personaje principal del inmortal cómic *Tintin*, referencia también anglófona y con ello internacional.

casa. Se muestra desde un principio como un personaje terrenal y agradecido por la invitación, está contenta de volver a ver a amigos de su juventud y de vivir una noche con gente normal, con la que *a priori*, puede tener conversaciones normales y amigables, entrañables. Pronto se da cuenta que no es así, pero sólo lo mostrará al final de la obra, cuando le dice a Georges:

*CHARLOTTE: Moi, je ne suis que la femme du calife, c'est accessoire... Enfin, je ne me plains pas, je sais que les gens peuvent m'ignorer consciencieusement pendant toute une soirée, je suis maintenant très habituée au mépris... Mais là, j'étais censée retrouver des amis, je m'attendais à mieux, par exemple, Jacques a dû me dire deux mots, en tout, ce soir... De toute façon, c'est une tendance que j'aie : je m'attends toujours à mieux.*<sup>79</sup>

El presagio de la mujer sola se hace latente al final de la obra, cuando su marido, después de recuperar el dinero, se va con Marilyn. Todos se sorprenden de la situación excepto ella, asume que su marido la abandone por la primera mujer guapa que se le ponga a tiro, está acostumbrada, lo único que parece molestarle es que haya hecho lo mismo de siempre delante de sus amigos de la Universidad, ella pensaba que iba a ser una noche diferente pese a todo. Al mismo tiempo, el silencio de Georges, en este caso no es como a lo largo de la película, es un silencio que empatiza con el de Charlotte, ahora entiende por qué ella busca el amor en brazos de amantes, porque su marido no tiene ni siquiera la delicadeza de esconder sus aventuras delante de la gente. El marido olvida por completo que está casado y el compromiso que esto conlleva.

La llegada del marido es diferente. Suena el timbre, se sabe que es el invitado esperado, el matrimonio anfitrión se dirige a la puerta a dúo, se arreglan la ropa para que esté impecable, ponen su mejor sonrisa y de repente la puerta se abre hacia la cámara, por lo que el espectador no puede ver al invitado de honor. No sólo desde el principio, notamos que Charlotte no es una invitada indispensable, sino que también vemos que ella no pertenece a la realidad del marido. No le gusta la gente falsa, los amigos que buscan los galones, es una persona honesta y muy accesible, por esto huye a la cocina – entre los platos y los guisos- para ayudar y ver a sus hospedadores en su estado natural.

---

<sup>79</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 28

En cuanto a Marylin, es la invitada que llega con mayor retraso, la cena comenzada, por lo que ya no sabemos en ningún momento cuándo cruzó la puerta de entrada.

La despedida del marido es más triunfante que su llegada, todo lo que Charlotte había avanzado sobre él, entre líneas, se revela ante los ojos de todos. Es un maleducado, un egoísta, una escoria humana. Los anfitriones han hecho lo imposible para que él esté bien y él no tiene el detalle de despedirse de ellos. Martine está perpleja de este comportamiento, se queda sin palabras, sólo osa decir: *Il est parti*, atónita por la situación.

Lo que Fred había diagnosticado horas antes, se cumple con su propia novia:

*FRED: Drôle de couple, d'ailleurs, on s'attendrait à le voir avec Miss Monde, et puis, pas du tout, une fille intelligente, hein ?<sup>80</sup>*

Pues sí, con la chica inteligente ha llegado hasta la fama y ahora busca mujeres floreros que lucir y que llevarse a la cama.

Los niños, que no aparecen en la obra de teatro, son en la película un referente importante. Por una parte recuerdan la estabilidad de la pareja Martine-Jacques y su buena educación y por otra, la ausencia de ellos en el matrimonio de Charlotte. Sólo hay dos apariciones –o al menos que sean relevantes–, al principio para mostrar la familia feliz. Los niños juegan por toda la casa, saludan educadamente a cada uno de los invitados y se van a dormir sin rechistar. La niña le pide al padre que le cuente un cuento:

*ENFANT: Papa, papa, le conte de la Princesse gelée, s'il te plait !*

*JACQUES : Non, pas ce soir, en plus tu le connais déjà...*

*ENFANT : Si papa, vas-y !*

*JACQUES : À la fin, elle se dégèle et se marie avec le type, allez, bonne nuit !<sup>81</sup>*

La niña se queda tranquila, sin importunar más al padre. Son niños obedientes que no buscan el enfado de los padres.

<sup>80</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 19

<sup>81</sup> *Cuisine et dépendances*. Transcripción del texto de la película

En esta primera aparición vemos que Charlotte es una mujer muy dulce con los niños, habla con ellos, los abraza y los besa. Parece deseosa de ser madre.

En la segunda aparición los niños son el detonador de los deseos frustrados.

Aparece el niño –que es el pequeño de tres años– en la cocina, quiere hacer pipí. La madre está llorando junto al padre, está enfadada y harta de su vida, por lo que le dice al niño que vaya él solo. Al mismo tiempo, Charlotte, que acaba de salir del salón, cansada de la interminable noche y de las partidas de cartas que odia, se encuentra con el niño y le pregunta a dónde va. El niño le dice que a hacer pis y ella le propone acompañarlo.

No sólo lo lleva, sino que además lo devuelve a la cama y le acuna hasta que se duerme.

En este momento hay un travelling horizontal de derecha a izquierda, a través del cual unimos la conversación de Martine y Jacques con la realidad de Charlotte. Martine está harta de ser madre, de no evolucionar en su vida, se compara con Charlotte, quien a sus ojos, es una mujer moderna, actual, realizada, con una buena vida independiente. Gracias a este travelling, vemos que Charlotte no es tan feliz como parece y que anhela los niños más de lo que dice.

Como ya dijimos a propósito de la obra teatral, la película abunda en toda clase de detalles para mostrarnos que Martine es una gran anfitriona, una buena ama de casa y una excelente cocinera. Aunque al final el espectador tenga la impresión que todo ha sido un desastre, no es algo que tenía que pasar. Nada tendría que haber sido como sucede al final.

Vemos su minuciosidad en la cocina, cuando, mientras mantiene una conversación con su hermano, ella está preparando el paté de oca para los invitados. El paté viene presentado en una lata de conserva en bloque, por lo que ella tiene que servirlo cortado. Para realizar este trabajo veremos que coge un cuchillo y antes de realizar el corte, lo moja en cuanto a penas con un hilo de agua caliente. Esto facilita el corte y que no se desmenuce el paté al cortarlo. Estas astucias son normales en su vida cotidiana, por esto no necesita la más mínima concentración, está acostumbrada a hacerlo. A lo que no está acostumbrada es a que le cambien las cosas de sitio, por esto, al principio de la película, cuando está preparando la salsa del pescado, hay un momento que tiene un silencio en la conversación con Charlotte, esto sucede porque no encuentra el abrelatas. En el momento que no tiene organización en su medio está completamente perdida, como un animal fuera de su entorno. Los esfuerzos de esta excelente anfitriona se ven mermados en el desarrollo de la cena. Su obsesión por su ropa y su sensación de



sentirse envejecida le hacen olvidar su realidad actual: el pescado está en el horno. Por esta razón se quema. Su obcecación en que nadie ha probado la *bûche* le hace olvidar que Charlotte le ha pedido un vaso de agua.

La única obsesión de esta mujer es demostrar su triunfo como ama de casa y madre de una familia perfecta. Es lo único de lo que puede satisfacerse, que ya es mucho, pero ella no se da cuenta en ningún momento de lo afortunada que es. Ni siquiera al final de la película.

El empeño del marido está en asegurarle a la mujer que ha hecho un buen trabajo. Jacques es consciente del esfuerzo necesario que supone preparar una fiesta como esta, por esto, le pide a Georges que disculpe su carácter esta noche, que es algo excepcional:

*JACQUES: (...) elle est à cran, elle a eu une journée très dure, s'occuper des enfants, plus l'organisation du repas, enfin tout ce qu'une femme fait dans une maison... Elle aurait le droit de passer une soirée détendue...*<sup>82</sup>

Y además desmiente una realidad que de todos es conocida –puesto que ella le anuncia el encuentro y la invitación en los primeros cinco minutos de la película–, es ella quien ha invitado a la pareja, pero él tiene que demostrar que es el hombre de la casa y quien toma las decisiones:

*GEORGES: Oui, c'est elle qui l'a invité, elle veut qu'il soit heureux.*

*JACQUES: C'est moi qui l'ai invité.*<sup>83</sup>

Y de cara a Martine, no hace más que repetirle que *ça prend bien, la soirée*. Esto no es del todo cierto, pero necesitan animarse el uno al otro para poder mantener las apariencias oportunas. Esto es un resorte cómico, porque no sólo no es así, sino que además, ellos están convencidos que si no hubiera sido por Marilyn que es una desvergonzada, por Fred que ha sacado el juego de las cartas, por Georges que es insoportable... la noche habría sido perfecta. No se dan cuenta que su viejo amigo de la Universidad es un estúpido que no tiene modales y que todo ha ido mal, en gran parte, por él.

<sup>82</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 17

<sup>83</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 17

En la película se le dedica un momento específico a Martine. Este momento sirve para homenajear la figura del ama de casa que es finalmente mujer. Martine se olvida que es la cocinera, ama de casa y anfitriona; esto sucede cuando en lugar de pensar en los demás comienza a pensar en ella. Este momento crea un desequilibrio momentáneo en su persona y le produce un grave olvido. Así pues, el momento es cuando ella cree no estar a la altura de los invitados y se ve ridícula con su ropa, en ese momento pone todo en funcionamiento en la cocina –su subconsciente no le permite alejarse de sus obligaciones tan fácilmente- y se va a su habitación para cambiarse de ropa. En este momento la cámara enfoca a los tres hombres, que charlan en la cocina. Jacques se ocupa de elegir un buen vino, sacar los aperitivos, buscar cualquier detalle que no esté en la mesa, pero ante todo nadie toca los guisos de la señora de la casa. Ahora ella no está y en el horno empieza a quemarse la comida. Los tres hombres miran el horno como si se tratase de un extraterrestre, lo observan perplejos, sin saber qué hacer, se hacen preguntas entre ellos:

*JACQUES: Est-ce que j'éteins, je ne sais pas, moi... Je pourrais éteindre, mais est-ce qu'il faut éteindre, là, vous croyez, vous ?...*

*GEORGES : Ça dépend... Si c'est un plat qui se mange brûlé, il faut le laisser encore un peu...*<sup>84</sup>

Nadie reacciona, necesitan a Martine –o quizá tengan miedo de tocar y que luego ella se enfade-. El momento es largo y denso, como si estuvieran viendo un programa interesantísimo en la televisión, el público es casi capaz de oler a quemado y ellos están paralizados, sorprendidos, como preguntándose: ¿cómo es posible que el horno nos haga esto si no está Martine? Pero la comicidad viene marcada por el travelling que nos conduce hasta la habitación de Martine, ella sentada sobre la cama, absorta, no oye nada, está enajenada, el armario abierto de par en par y toda la ropa encima de la cama. No sabe qué ponerse, la cubre una enagua blanca con encajes. Parece como si el tiempo se hubiera parado para ella, ha olvidado sus obligaciones, su cena, sus invitados y le ha invadido la nostalgia. Su ensimismamiento contrasta con la ansiedad que hay en cocina.

<sup>84</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 15*

La cocina, aunque no sea el único espacio, sigue siendo el principal de la película. Dentro de ésta hay dos espacios diferenciados. La cocina y la terraza. La terraza es el lugar donde se encuentra la mayor parte del tiempo Georges, en un principio parece que lo hace para fumar sin molestar. Después vemos que Jacques y Martine también fuman, aunque nos quieran dar la impresión que sólo lo hacen de vez en cuando, se puede decir que fuman habitualmente porque en todos los cajones hay un paquete de tabaco escondido, y porque cada vez que están nerviosos corren a encenderse un cigarro.

En todo caso, hay un aspecto que nos parece relevante en cuanto a la terraza y el interior: lo asociamos a interiorizar o exteriorizar los momentos y los sentimientos. La escena que mejor muestra nuestra hipótesis es la siguiente:

Jacques, Georges y Fred hablan de lo incómoda que ha sido la situación en que Georges se ha enfrentado al marido de Charlotte. Georges, que hasta el momento estaba sentado en una silla tranquilamente, manteniendo su calma, se levanta y se dirige a la terraza y empieza esta larga discusión:

*GEORGES: Mais, qu'est-ce que vous avez avec ça?... Pourquoi voulez-vous à tout prix que je suis « gai »?... Je me demande pourquoi vous attachez tant d'importance à ces choses-là... il est toujours questions d'être « gai », ou souriant, ou « en plein forme », c'est une obsession !!... Je n'ai pas appris de bonne nouvelle, je n'ai pas gagné au Loto, je n'ai rien à vendre à personne, je n'ai aucune raison d'être particulièrement « gai »... je suis un être humain, pas un animateur !!... Il n'y a qu'à la télévision qu'on voit des gens éclater de rire à longueur de temps, comme des crétins...*<sup>85</sup>

Georges dice este monólogo mientras camina hacia la terraza, se para varias veces para gestualizar sus palabras y con la mímica darle más relevancia. Es importante destacar este movimiento porque es una transición de su estado, hasta el momento había mantenido la calma y en silencio guardaba su impresión sobre este tipo. Ahora sabemos abiertamente que para él es un cretino, que está actuando en todo momento, cuando sale en la tele y cuando está en una cena relajada entre amigos. Es cierto, tenemos la imagen que para caer bien y ser sociable no tenemos que tener ningún problema y debemos

<sup>85</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 19*

mostrarnos simpáticos y felices en todo momento, como si la vida fuera una telenovela latinoamericana. Ya desde la terraza, se continúa la conversación:

*JACQUES: Est-ce que quelqu'un te demande d'éclater de rire comme un crétin? On te demande de ne pas glacer l'atmosphère, c'est quand-même moins contraignant !...*

*FRED : C'est vrai que tu as jeté un gros froid, pendant le repas... Je n'ai pas réussi à comprendre pourquoi, d'ailleurs... Et j'ai le regret de te dire que j'ai trouvé sa réaction impériale, beaucoup de sang-froid, beaucoup d'humour... (à Jacques) Hein, il connaissait bien le sujet, il aurait largement pu l'enfoncer...*

*JACQUES : Bien sûr, bien sûr, et il ne l'a pas fait !... Mais lui, c'est particulier, il observe de vieilles coutumes, ringardes qui consistent à ne pas foutre la merde dans une soirée.*

*FRED : (À Georges) Il aurait pu t'enfoncer...*

*JACQUES : En plus, soixante-quinze pour cent des gens sont d'accord avec lui...*

*GEORGES : Et alors, quel rapport ?*

*JACQUES : Ben, c'est la majorité, mon vieux...*

*GEORGES: La majorité? Laquelle d'abord? Celle qui pensait que la terre était plate, ou celle qui se met une plume dans le cul parce que c'est la mode ? (Un temps)*

*FRED : Qu'est-ce qui te déplaît, chez ce type, qui est archi-rigolo, qui est plein de blé, célèbre, et qui n'en fait pas une montagne ?*

*GEORGES : J'ai l'impression que tu l'aimes bien, toi....*

*JACQUES : Et alors ?... Je ne vois pas de honte, là dedans...*

*GEORGES : C'est une question de goût... je ne vois pas de honte non plus.*

*FRED : Mais, qu'est-ce qui te déplaît ?*

*GEORGES : Quasiment tout.*

*FRED : Ah, quand-même !...*

*GEORGES : Je n'ai rien à lui dire... On n'est pas du même monde... C'est un visage pâle.*

*FRED : Mais, vous étiez très amis, tous les trois, à l'époque ?...*

*JACQUES : Evidemment, évidemment qu'on était amis, on était quasiment cou et chemise, il y a dix ans...*

*FRED : C'est assez difficile de se faire une idée, entre vous deux...*

*GEORGES : Il embellit... Il embellit pour la circonstance, je n'ai pas le souvenir d'une si remarquable amitié... Quand on a arrêté de se voir, personne n'a pleuré, que je sache, tout le monde a trouvé ça naturel...*<sup>86</sup>

Mientras que se desarrolla esta conversación, Jacques está dentro de la casa, en su cocina, Fred está en la puerta de la terraza, entra y sale, simpatiza con los dos hombres, no entiende la situación y sólo quiere ser justo con los dos –por eso está en la puerta, el marco que separa las dos posiciones-. Le cae bien Georges, ve en él un hombre sincero y entero, que responde a sus ideales y a sus pensamientos. Pero tampoco entiende esta integridad que no le aporta nada, Fred cree que una persona con dinero siempre es bueno tenerla como amiga. Pero para Georges está claro, el invitado no es más que un falso con dinero, pero que además siempre ha sido así, incluso en su juventud nadie lo echó de menos en el grupo cuando desapareció, esto habla mucho de una persona, porque en aquella época, sin ser famoso, era igual de engreído.

Hasta este momento Jacques se ha mantenido reservado con las memorias del pasado, pero después de esta última frase de Georges, decide exteriorizar lo que ha vivido, sus impresiones y serle claro a su mejor amigo:

*JACQUES: Alors laisse-moi te rappeler, puisque tu as des difficultés de mémoire, qu'on ne l'a plus vu par solidarité avec toi, tu t'en souviendras certainement, si tu fais un effort... Tu étais mal à l'aise, jaloux, Charlotte s'était mise avec lui, et pas avec toi, ça t'avait blessé, et, par solidarité, on s'est perdus de vue... Parce que TU ne voulais pas la voir... Je ne regrette pas, la question n'est pas là, mais c'est la vérité.*

*FRED : Ah ! C'est une histoire bête comme ça ?*

*JACQUES : Mais oui, quand on est jeune, on a l'esprit de clan, on prend fait et cause... Mais, avec du recul, c'est finalement beaucoup de romantisme, beaucoup d'orgueil, pour pas grand-chose.*<sup>87</sup>

En este momento de claridad sobre el pasado, Jacques sale a la terraza (lugar exterior) para sacar a fuera la verdad y al mismo tiempo, Georges vuelve dentro, a la cocina, para quedarse en silencio con sus recuerdos, en su interior.

<sup>86</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 19

<sup>87</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 19

Esta es una escena típicamente de cine, porque la cámara sigue a cada uno de los personajes, intercambia los rostros de ellos y vemos cómo el pasado aflora en sus vidas y que sigue doliendo como lo hizo diez años atrás.

La terraza es también el lugar de reencuentro entre Georges y Charlotte, el lugar donde hablan con franqueza, donde se encuentran sus miradas y afloran sus sentimientos. Vemos en esta pareja complicidad, entendemos por qué pudieron compartir un momento de sus vidas, son dos personas honestas e íntegras, cómplices de la misma forma de pensar, sólo que Georges hace diez años era ya muy extremista y duro con la sociedad y sigue siéndolo en la actualidad. En cambio, Charlotte puede llevar la doble vida social y personal sin que con ello sienta que está engañándose a sí misma.

Nos planteamos un paralelismo simbólico entre la casa y sus partes y el cuerpo humano y su complejidad. Es decir, pensamos que el cuerpo responde a lo ordenado desde la cabeza –al igual que en la obra de teatro hacíamos referencia a la cocina como lugar de encuentros sociales (página18) ahora en la película vemos que este lugar es clave para el pensamiento humano- porque lo que sucede dentro de la cocina es todo aquello que se nos pasa por la mente y que no exteriorizamos porque se trata de nuestras controversias emocionales; en cambio, la terraza es el lugar de exteriorización. La persona funciona, por ejemplo, aunque tenga dolencias, porque las órdenes vienen dadas desde el cerebro y si tiene obligaciones las va a cubrir pese a todo. Pero al mismo tiempo, la mente entra en conflicto entre lo que hace y lo que le apetecería hacer, porque luego, cuando está en sociedad no expone todo aquello que le atormenta -o sí, depende de la confianza y de la persona que esté a su lado en ese momento- por miedo de romper las armonías. En esta escena, la armonía se ha roto, pero esto ha provocado que se aclaren situaciones mitificadas del pasado.

En la película contamos con tres accesorios que nos desvelan muchos aspectos de los personajes: el dinero, el alcohol y el tabaco.

El dinero es un factor que preocupa a Fred, que deja indiferente a Georges, que gusta a los anfitriones y que tienen en demasía la pareja de Charlotte y el marido. Hay tres acercamientos diferentes para el dinero, pero en todo caso es algo importante para todos ellos.

Tal y como observamos en la obra de teatro, Fred es un jugador empedernido y suele perder más de lo que gana. Desde el principio de la obra muestra su necesidad de dinero, le pide a todos los personajes con los que tiene confianza. Jacques en un principio se niega, la escena en la que esto sucede viene marcada como si fuera un concierto acústico o una ópera de dos tenores y Georges el espectador privilegiado. Habrá una muestra de poderes o de razones a dos voces, el uno por la necesidad de dinero y el otro por la obstinación de no dejárselo. Los dos tienen sus razones y Georges les observa atónito y crédulo. Al final el concierto termina con un golpe de batería:

*JACQUES: (...) Fred, je ne veux pas que tu changes de vie, je veux que tu changes de banque. Je ne suis plus ta banque. Et donc, ta sœur non plus... Ce n'est pas de la morale. C'est un décret.*<sup>88</sup>

Con esta última palabra descorcha la botella de vino, fin de la conversación y del espectáculo.

Primero se nos presenta la situación de Fred y a continuación éste tiene un enunciado bastante premonitorio:

*FRED: Et il y aurait moyen de lui taper cinq mille, toi qui le connais bien?...*

*MARTINE : Ne sois pas ridicule, Fred, et lave-moi quelques verres, s'il te plaît, (...)*<sup>89</sup>

En este momento Martine no es consciente de lo que le ha dicho su hermano, pero a partir de esta conversación, empezará a ver cómo entrarle al marido de Charlotte para conseguir dinero. En efecto, los dos hombres son de la misma índole, sólo que Fred es más honrado y buena persona, no es un personaje malicioso. Todo comenzará con “un p'tit poker” propuesto por el marido de Charlotte, pero que todos piensan que lo ha propuesto él, por eso luego le acusarán de haberle hecho una emboscada al pobre invitado. Al principio, el matrimonio no se dará cuenta que los dos son unos ludópatas, serán conscientes transcurridas varias horas de juego:

*MARTINE: Ils sont devenus fous, tous les deux...*<sup>90</sup>

<sup>88</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 15*

<sup>89</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 12*

<sup>90</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 25*

Al final de la partida, la familia tiene un grave problema moral, se siente responsable de la enorme pérdida de dinero del marido de Charlotte. La escena que transcurrirá en la cocina, se convertirá en un enfrentamiento de bandas callejeras con dos bandos y espectadores: Jacques y Martine frente a Georges y Fred, Charlotte observará desde un segundo plano, por ahora la escena tendrá un punto de vista único, para mostrar esta disposición espacial. A continuación habrá un plano focalizado sobre el torso y el rostro de los dos hombres, los dos en la misma posición, apoyados contra la pared –muy visual y premonitoria la posición, porque la pareja los dejará contra la pared y serán ellos los vencedores-, la mujer hace el primer ataque y se acerca al espacio de ellos –recordemos que a lo largo de la noche, Martine ha demostrado no soportar a ninguno de los dos hombres, ahora es su momento de lucha cuerpo a cuerpo:

*MARTINE: Je ne veux plus te voir ici, c'est la dernière fois que tu mets les pieds dans cette maison !!!*

*FRED : D'accord. C'est la dernière fois.*

*JACQUES : Tu veux garder cet argent ?... Tu ne trouves pas que la plaisanterie est un peu longue, maintenant ?...*

*Un temps.*

*GEORGES : Tu l'as gagné, Fred, il est à toi, ce chèque... Je t'ai vu jouer, tu as fait une belle partie, tu as complètement renversé la situation... Je t'ai trouvé beaucoup de sang-froid, et beaucoup d'audace, personnellement... Il est à toi, ce chèque.*

*FRED: Merci, Georges...<sup>91</sup>*

Finalmente, vemos que la pareja Jacques-Martine no son codiciosos con el dinero, prefieren perder el que les debe Fred, y diez mil más, que ir contra sus principios morales. Fred, por su parte, demuestra no ser tan mala persona, porque devuelve el cheque, él sólo necesitaba cinco mil para saldar su deuda con los matones, lo demás, le da un poco igual, es un jugador tan empedernido que está acostumbrado a tener y a perder al mismo tiempo.

Georges no es una persona materialista, necesita el dinero para vivir, pero eso es todo. Por ejemplo, sabemos que trabaja media jornada, justo para cubrir sus gastos, y no

---

<sup>91</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 31 - 33*



está demasiado sociabilizado, recordemos que no sabe ni siquiera a qué precios están los hoteles en la actualidad. En cambio es una persona justa y no le parece bien lo que hacen sus amigos con Fred, porque se ha hecho una partida y éste ha ganado, no hay más que añadir ni que cambiar. Además, el marido de Charlotte tiene mucho dinero, por lo que la pérdida de ochenta mil francos, no le supone nada.

El alcohol y el tabaco, por su parte, actúan como analgésicos para los nervios, incluso en la película parece un accesorio más de los personajes. Lo toman todos ellos, excepto Charlotte, el único personaje que mantiene la calma a lo largo de toda la obra, que se autocontrola e intenta que las cosas no le afecten demasiado. Por lo que concluimos que el alcohol y el tabaco les sirven como una falsa evasión de la realidad agobiante en la que están inmersos, y este factor se puede extrapolar a la realidad social porque se trata de dos elementos que generan comunicación.

Georges, cuando termina de cenar, está ya muy agobiado con la situación, busca alcohol en todos los armarios de la casa, la cámara le sigue como si de una huida se tratara, muestra sus manos nerviosas y su imagen tensa. Al final, ve a Jacques en la cocina y le anuncia: *j'ai besoin de quelque chose de fort*<sup>92</sup>, éste le muestra dónde localizar una botella de *eau de vie*<sup>93</sup> y notamos cómo sus facciones se relajan nada más beber el primer sorbo de este calmante.

Todos los hombres acaban bebiendo de este licor, es algo fuerte, viril y socialmente destinado a los hombres, quizá por esta razón, las mujeres no recurren al alcohol, pese a la situación desorbitada.

En cambio, el tabaco está mucho más respondido socialmente, por esta razón, este desinhibidor de nervios sí que es consumido por todos los personajes. Por ejemplo, Martine, al principio de la velada, sólo de vez en cuando le coge una calada al cigarro del marido, pero ya en el acto II, veremos que corre nerviosa a los cajones de la cocina en busca de un cigarro que le devuelva la calma y el bienestar.

El personaje de Georges en la película es el más íntegro y con el que el espectador más simpatiza –esto no sucede tanto en el teatro-. Se muestra coherente con sus pensamientos y sus acciones y su interpretación de ir en contra de la sociedad es brillante.

---

<sup>92</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre. 1991. Pp. 16

<sup>93</sup> Bebida alcohólica muy tradicional en Francia, normalmente de fabricación casera, suele ser a base de destilación de frutas, en este caso es de pera. En España equivale a lo que sería un orujo.

Nota que Martine está harta de él y toma la decisión de dejar tranquilos a sus amigos que ya han hecho mucho por él. Para indicar su partida, el director le incluye un nuevo accesorio, una maleta. Él entra en la cocina, donde están Martine y Jacques abatidos por todos los acontecimientos, muestra su maleta y anuncia que se va. Para insistir en su partida inmediata dice:

*GEORGES: (...) J'ai beaucoup pesé sur le ménage. (...) Je vais poser mon sac sur un endroit où ça ne gêne personne....*<sup>94</sup>

La maleta adquiere una importancia relevante, porque expone su preocupación de dejarles de inmediato.

Pese a todo vuelve a manifestar sus impresiones y se crea una nueva discordia con Martine cuando ésta le pregunta cómo va la partida –en esta escena hay pequeños cambios en cuanto al texto teatral, para intensificar la fuerza del desafío de los dos personajes enfrentados y finalmente acabar con el insulto, tipo de palabras que no suelen aparecer en el vocabulario de Martine-:

*MARTINE: Tu es content?*

*GEORGES: Non, je suis ravi!*

*MARTINE: Imbécile!*<sup>95</sup>

Este « imbécil » saca a Martine de su silla, se incorpora e intenta agredir a Georges. A continuación, Jacques que ha logrado separarlos, lleva a su mujer a la habitación, su espacio de intimidad, para intentar comprender su angustia a lo largo de toda la fiesta. Estas escenas privadas, en las que la cámara actúa de espía a favor del espectador, nos introducen en momentos de reencuentro de la pareja. El dormitorio es el lugar propio de la pareja, lugar al que no accede nadie externo a ellos, vemos como afloran sus sentimientos sin tapujos, al igual que un acto íntimo.

Georges es una persona honesta con sus sentimientos –por esto le confiesa a Charlotte en la terraza (lugar donde se exteriorizan los sentimientos) que deja a su mujer porque faltaba una pizca de amor-, y con los demás. Esto crea el reencuentro de la complicidad entre él y Charlotte:

---

<sup>94</sup> *Cuisine et dépendances*. Transcripción de la escena de la película.

<sup>95</sup> El texto original se encuentra en la página 25 de la versión de *L'avant-scène Théâtre* 1991.

*CHARLOTTE: Non, je pense qu'il a dû se coucher... Je l'ai libéré...*

*GEORGES : C'est très honnête de ta part.*

*CHARLOTTE : Je suis comme ça... (...)<sup>96</sup>*

Al final, son los dos personajes más honrados de la obra, completamente incorruptibles e incluso podemos creer que entre ellos vuelve a resurgir el amor. Así pues, Charlotte, que a causa del cansancio y de la madrugada, tiene frío. Ella le recuerda que siempre ha sido una friolera, entonces Georges actúa como un caballero de cine clásico y le ofrece su chaqueta. Charlotte se aferra a la chaqueta, más que calor material, necesita calor humano y la chaqueta le acerca a Georges, ella se abraza con cariño a ésta y deja su cabeza reposar sobre su cuello, recuerda su olor y durante unos segundos el personaje se abstrae a otra realidad. Deja de ver a Georges como un cascarrabias y vuelve a recordarlo como un sentimental, de fondo, en contra plano, Georges intenta ser educado con el recepcionista del Hotel des voyageurs, que no para de hablar para al final no tener ninguna habitación libre. Vemos el esfuerzo que hace para ser amable con el señor que está al otro lado del teléfono, pero al mismo tiempo, sentimos que no se siente capaz de hablarle mal y colgar.

Georges quiere ser educado, ser más correcto y menos duro con los demás, esta imagen frágil se la aporta estar con Charlotte, su amor de juventud. Al principio no le resulta fácil, ninguno de los dos está acostumbrado a esta faceta cívica de él, pero los dos piensan que la comunicación –que ya suele ser bastante difícil normalmente- es más fluida si hay respeto y cortesía. Aquí tenemos un paralelismo de escenas, tomadas desde el mismo ángulo y la misma disposición.

*GEORGES: En fin, je disais ça... pour être aimable...*

*CHARLOTTE : Oui, ça doit être le manque d'habitude, j'ai été surprise, justement...*

*(un grand temps) On a du mal à se parler, tous les deux, hein ?...*

*GEORGES : Oui...*

*CHARLOTTE : On a toujours eu du mal... Tu te souviens, il y a dix ans, c'était pire... Il faut dire que je n'étais pas très attentive, à l'époque... enfin, j'étais attentive à moi-même.*

<sup>96</sup> *Cuisine et dépendances. L'avant-scène Théâtre 1991. Pp. 28*

*GEORGES : Non, non, c'est moi, ça a toujours été moi... Je n'ai jamais su te parler, et c'est vrai que je n'ai pas fait beaucoup de progrès...*<sup>97</sup>

A partir de este momento, van a enfrentarse menos y a tener una conversación más tranquila. Se han dado cuenta por ellos mismos que la hostilidad no les lleva a ninguna parte, llegan a la comunicación real, al respeto y demuestran ser seres respetuosos e inteligentes. En cambio, esta armonía no la conseguirán los demás personajes:

*CHARLOTTE: Je peux me servir du téléphone, Martine, pour un taxi ?*

*MARTINE : Oui, je t'ai déjà dit oui, vas-y... Sers-toi du téléphone !...*

(...)

*CHARLOTTE : Oui, bons... Oui, je vais vous le donner, mais est-ce que ça vous dérangerait d'être aimable, j'attends dix minutes, je vous dis bonsoir, vous ne répondez pas, et vous allez me raccrocher au nez, maintenant, j'imagine ?... Ah, c'est une chance... Jamais !... Jamais !!!!! Personne ne parle jamais correctement!!! On n'est pas des animaux, merde!... Oui, s'il vous plaît... D'accord, j'attends, merci beaucoup....*<sup>98</sup>

Martine cada vez es más desagradable y en particular con Charlotte, quien le es completamente indiferente desde el principio de la noche y ahora ya no hace ningún esfuerzo con ella. Charlotte, tan ignorada por todos, sólo tendrá como interlocutor al recepcionista de los taxis para decirle que está harta de la mala educación y de la falta de amabilidad de la gente.

Las dos escenas que hemos analizado anteriormente responden a la misma situación límite, en la primera hay respuesta y en la segunda no. Las escenas son prácticamente paralelas, entre la primera y la segunda –sucede el momento de lucha entre los dos bandos- Charlotte se va convirtiendo en un personaje separado, llevado al segundo plano, está presente pero nadie la ve, nadie cuenta con ella; es como si ya no fuera uno de los invitados. Ella está asombrada con la situación y con la mirada estupefacta sigue a cada uno de los personajes y sus acciones. De repente, se siente como si hubiera asistido a una representación de circo.

<sup>97</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre 1991. Pp. 28

<sup>98</sup> *Cuisine et dépendances*. L'avant-scène Théâtre 1991. Pp. 33

Al final, se asiste a una representación del circo de la cotidianidad, en la que reina la incomunicación y el enfado de payaso.

*Voici une comédie rapide, vive, drôle, d'un ton neuf et d'humeur moderne, juste d'observation, avec un brin d'amertume, un soupçon d'insolence, et qui, de bout à bout, nous séduit ; bref, l'oiseau rare. (...)*

*De vieux amis, (...) L'un d'entre eux, animateur de radio, a réussi. (...) Sa présence, et le respect, l'agressivité, l'admiration, la jalousie qu'elle entraîne vont peser sur toute la soirée. (...) Les protagonistes, (...) tour à tour (vont) discuter, s'expliquer, nous assistons à la montée du malaise, à la défaite de la convivialité, à la mise à nu des sentiments, aux aveux et aux déchirements.<sup>99</sup>*

Podríamos seguir ilustrando el análisis con ejemplos de la no comunicación y la educación, pero esto ya lo hemos hecho en el análisis teatral. La película es mucho menos agonizante que el *scriptum*. Es más fácil y agradable de ver. La música original, creación de Vladimir Cosma y los solos de guitarra de Juan Carmona, nos reenvía a una Corrida de Navidad en *Las Ventas*, en la que Martine es el toro ágil que con su vestido casi de “*faralaes*” no para de embestir a todos los protagonistas-toreros. Es muy adecuada esta guitarra insistente y penetrante, como los sentimientos que afloran en cada una de las escenas.

Hay aspectos que son más destacables en la película que en la obra de teatro, por una parte porque puede incluir factores externos que afirmen las palabras del guión, así pues contamos con la lluvia al final de la película. Una tormenta ruidosa y agonizante, como el momento final que viven los protagonistas en la cocina; la lluvia se oye intensa, sin parar y de vez en cuando, algún trueno que marca pautas, como si fuera un tambor al son de las acusaciones de Martine y de Jacques. Pero a su vez, es también una lluvia regeneradora, que con ella se lleva todo lo malo, los demonios de cada personaje; la lluvia que moja a Fred y que lo lava de esta noche ensuciada de reproches. Gracias a esta agua, los personajes podrán olvidar estos momentos de tensión, como dicen los franceses: *après la pluie, le beau temps*.

<sup>99</sup> Critique parue dans *Le Figaro*, le 14 septembre 1991. Pierre Marcabru.

Otro factor externo es el taxi, Charlotte pasa casi el acto III pegada al teléfono (la mitad de la película) intentando localizar uno, y como por casualidad, nada más salir de la casa, Fred se encuentra uno. Le hace la señal de parada, pero éste sigue, como si no le viera, Fred sigue su racha de perdedor y se vuelve caminando. Quizá el taxi no para debido a su aspecto. Fred es un hombre con pinta de chulo y si el taxista se guía por la imagen, quizá no le guste lo que ve. Fred está en completo contraste con la hermana, que pese a su aspecto de ama de casa, es una señora que se cuida mucho y con todo lujo de detalles, podemos pensar, por ejemplo, que el pintalabios y la laca de uñas es de idéntico color, así como también hacía juego con el turbante y la camisa del principio de la película.

Por otra parte, en la película también se puede insistir más en las miradas y sensaciones de los personajes, por lo que, al final de la obra, sentimos la presión que ha provocado la marcha del marido de Charlotte así como la gran decepción de la pareja anfitriona. La forma de mantener la cámara en primeros planos para luego hacer un travelling con todos los personajes, las miradas perdidas y ensombrecidas de todos ellos, estas características son claves en el cine para dar más verosimilitud y provocar el mismo sentimiento en el espectador.

En último lugar -y este dato es completamente una apreciación personal- la película tiene una tendencia más marcada hacia la grosería, no es que busque la caricatura, pero acentúa los momentos toscos, a fin de parodiar más la vulgaridad de algunos personajes. Por ejemplo, al comienzo del acto II, Georges y Jacques están en la cocina hablando de la cena y de repente, llega Fred diciendo que el marido de Charlotte tiene a todas las mujeres bajo sus influjos y hace la mímica del acto sexual, acompañado de una cara de placer bastante indecente y obsesa. En la versión filmada nos muestran a un Fred un poco obsceno, cosa que en la obra teatral no es así, es más un hombre limitado intelectualmente y con pocas luces, pero no es un maleducado que diga soeces. Parece ser que, sacando este aspecto de Fred, el personaje sea más cómico y resulte más divertido al gran público, que es quien suele acudir al cine y no al teatro. Porque, al contrario, en el teatro, esta réplica toma una forma muy seria, justamente para que Jacques se lo crea, la gracia está en persuadir a Jacques que Martine ha caído en los brazos del famoso y lo ha reemplazado. Evidentemente, gracias a la seriedad, Jacques cae en la trampa, salta de la silla y sale corriendo, ahí comienza la risa de Fred -y la de todos-, porque parecía tan real que podía ser posible, al fin y al cabo, ser famoso es una buena carta de presentación, *n'est-ce pas?*

Para finalizar, como hemos podido observar, hay muchos cambios en la adaptación fílmica, se valoran mucho los objetos y los personajes tienen más movilidad, se intensifican los apartados en solo o a dúo, porque además se acompañan de espacios diferentes.

En general, es una comedia muy entretenida pero agotadora, y como dice Pierre Marcabru:

*C'est tout à fait réussi, et si elle ne tient pas un succès, c'est que le public n'a pas de talent.*<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Critique parue dans *Le Figaro*, le 14 septembre 1991. Pierre Marcabru.

## **2. a. 2**                    *Un air de famille*

### *Como en las mejores familias*

#### **2. a. 2. 1 INTRODUCCIÓN**

La obra que analizaremos a continuación es la segunda del tándem Jaoui-Bacri. El tipo de teatro que han creado continúa con esta mordaz crítica a la familia. Sin dejar títere con cabeza y con toques agrídulces tratarán este microcosmos tan repetido en el macrocosmos que vivimos y será una muestra más de esta lista que cada capítulo-obra dedica a los pilares de nuestra sociedad.

En la primera parte analizaremos el texto, a continuación la puesta en escena de Stephan Meldegg y acabaremos con la película que dirigió Cédric Klapisch. En las tres versiones los personajes están interpretados por los mismos actores y año tras año, ya con nuevos actores y nuevas compañías, igual de incisiva y corrosivamente que en el estreno en el *Théâtre de la Renaissance* de Paris en 1994.

#### **2. a. 2. 2 TITULO**

La obra en francés se llama “Un air de famille” y se tradujo al español “Como en las mejores familias”. Si analizamos su título original indica una semejanza no sólo en cuanto a la que se despliega por el parecido con el parentesco sino también en cuanto al parecido que mantienen las relaciones de familia entre todas las familias que existen en general. Las relaciones consanguíneas no son fáciles nunca, cada una mantiene un trato más o menos estrecho pero siempre hay roces que molestan.

Por lo tanto, el título original mantiene una ambigüedad en tres ámbitos, en primer lugar el de repetir esquemas ya vividos en el seno de tu propia familia, en segundo lugar en la semejanza que produce el parentesco y finalmente en lo vivido en todas y cada una de las familias.

En cambio, la traducción del título limita el sentido a un solo ámbito que es el del parecido de las familias en cuanto a problemas y vivencias que se mantienen con sus parientes.

Con esta traducción se pierde una parte de la obra, ya que el título normalmente sirve para anunciar lo que va a suceder a lo largo de la representación. Se podría haber



traducido el título fielmente ya que en español existe la expresión “tiene un aire a la familia” (se parece a su hermano, su padre) aunque manteniéndolo se habría perdido el sentido de universalidad que ofrece “como en las mejores familias”. Así pues, con la traducción se ha mantenido el aspecto primordial de la obra que es el de las relaciones humanas a nivel real y metafórico.

### 2. a. 2. 3 RESUMEN

*Ils vont arriver (...) le vendredi, c'est le jour de la famille*<sup>101</sup>.

Como cada viernes, se reúnen los cinco personajes que forman una familia de clase media, normal, universal y de mentalidad occidental.

Este viernes es diferente, es el cumpleaños de Yolande -la cuñada-, Philippe -el mayor- ha aparecido en un programa de televisión, Betty -la hermana pequeña- le ha plantado cara a su jefe y acaba de dejar a su novio y la madre se cae por las escaleras que llevan al cuarto de baño. Además de los cinco parientes, en escena estará Denis -camarero del local y pareja de Betty, aunque nadie lo sepa todavía- y el perro.

### 2. a. 2. 4 PERSONAJES

#### La madre

**Philippe:** hermano mayor, cuarto cargo de una empresa importante.

**Henri,** hermano mediano y dueño del bar que ha heredado de su padre.

**Betty,** hermana pequeña, trabaja en la empresa del hermano.

**Yolande,** mujer de Philippe, se dedica a sus hijos y su hogar.

**Denis,** camarero del bar de Henri.

#### 2. a. 2. 4. 1 ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

##### LA MADRE:

Personaje autoritario ya que se trata de una familia matriarcal en la que la madre tiene la fuerza y la decisión en cualquier situación y ante cualquier personaje.

Si comenzamos con el análisis de este personaje es porque a partir de la simbología, la madre, en todas las culturas y religiones, es un ser ambivalente que asume el valor de

<sup>101</sup> *Un air de famille.* A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 9 Henri.

arquetipo en la experiencia del alma, esto quiere decir que por una parte, es un ser constructivo, que crea y da la vida y por otra parte es un ser destructivo que produce una actitud de involución en los hijos, creando de esta forma una especie de fijación obsesiva y castradora en ellos. Estos aspectos los podemos desarrollar en los tres hijos sin excepción. Para Philippe, su madre es la imagen de la sabiduría, ella siempre tiene razón y gracias a ella, él tiene más fuerza y seguridad en sí mismo; la trata de usted, la respeta y todas sus opiniones son importantes y necesarias, la convierte en la sublimación de la armonía más perfecta del amor y la comprensión, incluso mucho más que su propia esposa, ya que de alguna forma su madre es pura, casta y única. Para Henri, es la figura de opresión siendo que éste sufre todavía la prolongación excesiva de la función de nodriza y guía. La fascinación inconsciente que ha creado su madre en su persona ha provocado una parálisis en el desarrollo de su “yo”, inspirando por una parte el miedo hacia la dominación de la madre y creando frustraciones en su ser.

Puesto que la madre es un personaje que sabe todo, como una mensajera que ya lo ha vivido todo y que no permite que se repitan errores ya cometidos, para Betty, no es más que un espejo que imita, por esta razón, la madre no valora a su hija, sólo le aconseja cómo debe actuar para ser una buena madre ella a su vez. Aunque Betty prefiere no seguir sus consejos y vivir a su manera.

Por otra parte, si nos guiamos de las nociones religiosas occidentales, la figura de la madre creadora y protectora, madre de Dios, es a su vez también la imagen de la Iglesia Católica, que siempre en la ambigüedad, da la gracia de vida y crea deformaciones humanas a causa de la tiranía espiritual dada de forma abusiva. Esto nos ayuda a entender varios aspectos: la reunión dominical en el Templo, que se produce en este caso los viernes religiosamente en el bar de Henri. El abuso emocional que produce en sus hijos, el bueno y el malo, Caín y Abel sin muerte –al menos real, pero en todo caso sí emocional, con grandes dosis de destrucción y anulación-. En cuanto a la hija, su importancia se manifiesta en la herencia, la futura madre de otros hijos, sangre de su sangre, que paradójicamente no los tiene. En último lugar, la madre es la que concentra a sus hijos y les hace comulgar en una cena –compartiendo pan y vino- como buenos hermanos en fraternidad.

Concluyendo, la madre es una generosidad que se convierte en vampírica, que alberga seguridad, calor y ternura en sus súbditos –al menos es lo que ella desearía-, al igual que es castradora porque no permite la evolución personal en la verdad o en el error de sus criaturas.

Este personaje se caracteriza por tener un vocabulario exquisito, sin ningún insulto ni palabra malsonante, pero, a su vez, es muy grosero, al crear una diferencia de clases y de personas entre los que le rodean. Al mismo tiempo cuando se dirige a los demás lo hace a través de imperativos o con discursos que muestran su superioridad frente a los demás. Aunque la viudez le haya cedido el rol de cabeza de familia, vemos que siempre ella ha sido de alguna forma la *mater familia* sin dejar lugar a dudas. Esto lo podemos ver en todos los comentarios que hace de su marido fallecido, que por lo visto nunca hacía nada bien; quien para ella era un miedoso, una persona que no sabía actuar en situaciones extremas y que no aspiraba a nada:

*(...)... Mais pour ça, évidemment, il aurait fallu un peu d'ambition... Pffff! Tu penses, l'ambition!! Il ne savait même pas ce que ça voulait dire... Sa seule ambition, c'était "Au père tranquile", voilà ce que c'était.<sup>102</sup>*

Y paradójicamente el bar se llama « el padre tranquilo », esto es lo único que deseaba el hombre, ser un padre feliz y tranquilo y poder mantener a su familia decentemente, sin excesos. Quizá también, un lugar en el que se sentía tranquilo, dueño, alejado de los reproches de la mujer. Bar abierto a todos los hombres que necesiten este tipo de calma, fuera de sus hogares.

### PHILIPPE:

Hermano mayor, la perfección personalizada, pero como no existe ser perfecto, es a su vez el personaje con más imperfecciones. Su orgullo y superioridad no nos muestran más que lo contrario de su ser, una persona vana, insulsa y vacía.

Su respeto se lo debe a su madre -su creadora y persona que le apoya en todo- a sus superiores –en economía y clase social- y a todo aquello que le produce reconocimiento social. En cambio es irrespetuoso, intolerante y despreciable con todos los seres *a priori* débiles: su mujer, su hermana, su hermano y el camarero; que sea por su nivel económico, clase social o género o sea por su forma de ver y vivir sus vidas, nos responden a un estereotipo social conveniente o al menos que le convenga a él.

*PHILIPPE: Tu vois pourquoi je te demande de ne pas trop boire?*

*(...)*

<sup>102</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág.15 La mère

*PHILIPPE: Viens... viens, chérie.... (Il la soutient) ... On va aller prendre l'air... On va marcher un petit peu à l'air frais, ça va nous faire du bien... (Et il l'entraîne vers la sortie).*

*Un temps*

*LA MÈRE: Il est gentil...*

*BETTY : Oui... C'est ce que j'allais dire, tu me l'as enlevé de la bouche.*

*Un temps.*<sup>103</sup>

El vocabulario de Philippe está lleno de imperativos, ya que él no habla, sino que ordena, al igual que su madre. Es una voz de la sabiduría, la experiencia y el triunfo. En la familia ha adoptado el rol de padre, ya que el padre desapareció y la madre, de alguna forma, le ha dado el relevo.

*PHILIPPE: (à Yolande) Eh bien? Vas-y !! Souffle !!!*<sup>104</sup>

*(...)*

*PHILIPPE :(pendant que Yolande œuvre) Arrête de pleurer, c'est de la sensiblerie, maintenant...*<sup>105</sup>

A pesar de todos los acontecimientos que se dan en esa noche, sólo dos serán importantes para él. En primer lugar el programa de televisión en el que ha salido esa misma tarde y en segundo lugar la disputa que ha mantenido su hermana con su superior. La televisión, es importante para él porque ha representado a la empresa, ha sido el elegido para salir en un programa durante dos minutos y hacer publicidad de la empresa, es como demostrar su valía, le ha visto todo el país y ha pasado por delante de los tres superiores que le preceden. La disputa le ha molestado porque afecta a su imagen, una hermana revoltosa y revolucionaría no le va a permitir estar bien visto por los demás, por lo que, sin atender a razones justas de la auto-defensa que Betty ha realizado, la culpa y la arremete verbalmente.

*PHILIPPE: C'est un détail ça, tu penses bien qu'elle s'en fout, c'est tellement plus commode, de faire n'importe quoi sans se poser des questions. (Un temps) Je vais te dire une chose, Betty, jusqu'à dix-huit ans, c'était très drôle, tu n'avais pas la langue dans ta poche, tu étais la comique de la famille, mais ça commence à devenir fatigant (...)*

*BETTY : J'étais persuadée que ça te ferait plaisir, moi ... (...)*

*PHILIPPE: Sauter de joie? Parce que tu as insulté Mazzolini?...*

*BETTY : Je ne l'ai pas insulté.*<sup>106</sup>

<sup>103</sup> *Un air de famille.* A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág.34

<sup>104</sup> *Un air de famille.* A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 25

<sup>105</sup> *Un air de famille.* A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 26

HENRI:

Hermano mediano, siempre a la sombra de su hermano mayor, por lo que de forma evidente es un personaje frustrado e inútil, que no se ve o se cree él mismo capaz de realizar cosas tan importantes como su hermano.

El inconsciente actúa en dos ocasiones: al olvidar el programa de televisión en el que salía el hermano y en el sueño del pez y la madre.

Conscientemente se siente igual de capacitado que su hermano para realizar cualquier cosa, pero su inconsciente y su vida supeditada a la de su hermano le impiden ser una persona normal, orgullosa de su vida y con confianza.

Es un personaje entrañable porque su mal genio y sus frases incisivas esconden un hombre cálido y sentimental que se avergüenza de serlo, un hombre educado en una virilidad y dureza que no va acorde con su carácter real y su sensibilidad.

*HENRI: De la considération, je ne sais pas, je comprends même pas ce que ça veut dire, il paraît que j'ai pas de la considération pour elle, qu'est-ce que tu comprends, toi ?*

*DENIS : Je ne sais pas, que vous la traitez mal, non ? ....*

*HENRI : Moi ?! Moi, je la traite mal ?!*

*DENIS : C'est ce qu'elle dit...*

*HENRI : Je la traite très bien !!! ... De toute façon, on se voit jamais, je voudrais la traiter mal que j'aurais pas le temps... Je travaille treize heures, je mange, je dors, et voilà... C'est tout ce que je fais !! ... (Un temps, il accuse le coup) ... Pffffff... Je suis dégoûté... Dégoûté...*

*(Un silence. Denis est touché).*

*DENIS: Elle va revenir ... Le temps de se remettre les idées en place, quoi...*

*HENRI : Ouais... (il en doute)*

*DENIS : Ça fait du bien, de réfléchir...*

*HENRI : Ah bon ? ... (Il en doute) Je sais pas, si ça fait du bien...<sup>107</sup>*

Entiende y asume lo descuidada que tiene a su mujer, por esto va en su busca e implora al final del acto III que sea su mujer la que esté al otro lado del hilo telefónico. Respeta a su empleado e intenta ser un jefe bueno y justo aunque esto produzca el rechazo y hazmerreír de su madre y hermano.

<sup>106</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 36

<sup>107</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 16

*HENRI: (à Denis) Tiens, va voir un peu si elle est rentrée, tu montes, tu tapes, et tu lui dis que tout le monde l'attend, si elle est là...*

*DENIS: Et si elle est pas là ? ... Non, je plaisante, patron. (Il sort).*

*LA MÈRE: Il prend beaucoup de libertés, celui-là...*

*PHILIPPE: Tu as mis ton beau gilet du vendredi, Riri, je vois...*

*LA MÈRE: Il a une bonne planque, lui, ici... Il bouquine, il plaisante... Et il est logé gratuitement... Il vit comme un prince, il a bien de la chance d'avoir un patron comme toi, tu sais... Tu ne le traumatises pas, hein... Il ne faudrait pas qu'il se moque de toi non plus...*

*HENRI: Il n'est pas logé gratuitement, il me paye un loyer...*

*PHILIPPE: Arrête, Henri, je ne veux pas enfoncer le clou, mais tu sais bien que tu pourrais louer deux fois plus cher, c'est un vrai deux pièces, ça se loue trois mille francs au bas mot, ce genre d'appartement, tu lui fais un énorme cadeau... Tu perds mille cinq cents francs par moi, le calcul est simple...*

*LA MÈRE: Et avec ces mille cinq cents francs par mois, tu sais ce que tu pourrais faire ?*

*HENRI: Je sais, maman, changer la décoration, tout ça, je sais...*

*LA MÈRE: Tu sais, mais tu ne le fais pas... (...)<sup>108</sup>*

Su corteza esconde un fruto maduro y dulce como veremos a lo largo del análisis y sólo sus miedos impiden que exteriorice su ser más humano que lleva en el interior. Su defecto, como el de todos, es el de no saber expresarse, el temor al ridículo y al qué dirán, que logra vencer por amor, pero que seguramente de nuevo su falta de fluidez verbal –acostumbrada desde su niñez a ser un oso- le hacen volver a perder lo querido.

### BETTY:

Hermana menor. Personaje atípico en cuanto a lo que se sería la concepción tradicional de la mujer. Representa la mujer independiente y luchadora de finales del siglo XX, que lucha por la igualdad de géneros y de oportunidades. En contra de la sumisión y el sometimiento por cuestión de cualquier índole.

Tiene otro tipo de frustraciones, le cuesta admitir que la búsqueda de su felicidad es más costosa porque está más idealizada y lucha contra una tradición que a pesar de ella le pesa demasiado. No le incomodan sus treinta años, ni el hecho de no tener una relación estable o un buen trabajo, sino el tener que soportar los comentarios que se forman a partir de su situación.

Es una defensora de los sentimientos auténticos –llámese amor, amistad, lealtad, honestidad...-, por esta razón será el personaje que active el detonador en esta velada, la que cuestione la forma de actuar de la familia, los códigos establecidos en la hipocresía.

<sup>108</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Págs. 13 y 15

Será el personaje capaz de reivindicar su posición de no dar regalos en fechas claves porque son el consuelo “*d’ignorer les gens toute l’année*”<sup>109</sup>. Y será a su vez, el personaje que rompa con la tradición de casarse para encontrar la estabilidad económica con la pareja:

*DENIS: (à Betty, tous deux sur le pas de la porte) Ton fiancé, là... Il ne serait pas serveur au Père Tranquille, par hasard ?*

*BETTY: ...Tu brûles.*

*Ils sortent. Un temps.*

*HENRI: Betty et Denis... Ça alors... Mmmmmh, je me disais aussi... Toujours à bavasser, tous les deux...*

*LA MÈRE : C’est lui, le garçon exceptionnel ?...*

*HENRI : Et pourquoi pas ?<sup>110</sup>*

No responde tampoco a las composturas hipócritas pero necesarias socialmente, en cambio responde a la integridad, lealtad y honestidad de las personas. Porque como ella misma asegura ya al principio de la obra: “*Il faut toujours être dans la norme, ça fait chier!!*”<sup>111</sup>

Tiene un carácter irónico que le ayuda a sobrellevar las situaciones injustas y los diálogos punzantes de los demás.

La empatía de este personaje que sabe ponerse en la piel del otro y sentir lo ajeno como propio, sentimental y pasional, hace que por todas estas razones, y otras que veremos a lo largo del análisis, tenga la mirada benevolente y el apoyo del público desde su aparición en escena.

### DENIS:

Personaje ajeno a la familia, pero que forma parte de ella ya que es el novio de Betty – aunque sea a escondidas- y también es el camarero de siempre del bar de Henri, por lo que ya es amigo y confidente de éste.

El camarero es la figura externa que puede neutralizar las acciones, siempre y cuando le dejen un hueco.

Sabe mantenerse al margen de las situaciones aunque a veces sea a su pesar y es un catalizador en los momentos de vacíos.

<sup>109</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L’Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 28

<sup>110</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L’Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 38

<sup>111</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L’Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 19

*BETTY: Il devient fou, lui...*

*DENIS : Non, il ne devient pas fou, il n'a pas le moral, c'est tout.*

*BETTY : ...Ah bon... ?*

*DENIS : Il a appris une mauvaise nouvelle.*

*BETTY : ... Ah bon... ?*

*DENIS : Il a appris que quelque chose qui lui a ... qui lui a fait un ...*

*BETTY : (impatiente) Oui, une mauvaise nouvelle, j'ai compris ! Mais laquelle ?*

*DENIS : ....*

*BETTY : Vas-y, vas-y, c'est mon frère, vas-y !!!*

*DENIS : Arlette est partie, elle est partie une semaine... Pour « réfléchir », elle dit...*

*BETTY : C'est pas possible... Oh, merde, mais pourquoi ?*

*DENIS : Euh... Je ne sais pas tout...*

*BETTY : (avec nervosité, devant sa prudence) Oui, eh bien dis-moi ce que tu sais, je me débrouillerai...*

*DENIS : Elle dit qu'il n'a pas de considération pour elle, en gros...<sup>112</sup>*

Evoluciona a lo largo de la obra, porque poco a poco se gana la simpatía de todos, sea por su neutralidad u honradez, es el personaje cómico que está viendo la obra desde la primera fila.

### YOLANDE:

Mujer de Philippe. Es la imagen de la mujer sumisa, esposa fiel, excelente madre de sus hijos y buena nuera. Es el prototipo de mujer perfecta, dulce, callada y siempre en segundo plano.

Es un personaje impotente porque la sumisión le impide ser ella y sólo esta noche se le está permitido un poco de desinhibición puesto que es su cumpleaños, por lo que todo aquello que piense o haga se le puede asociar al alcohol que lleva en las venas. Por esta razón también, su marido y ella misma estarán controlando en todo momento el alcohol que toma:

*YOLANDE: Non, mais il faut que je fasse attention, parce que je suis rapidement pompette, moi...<sup>113</sup>*

Consigue una pequeña evolución de su autoestima y reubicación en su papel de esposa, puesto que al final es capaz de plantarle cara al marido y decirle que se está despidiendo de Henri.

---

<sup>112</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 22

<sup>113</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 15



*YOLANDE: Le rapport, c'est que j'ai le droit de boire une fois de temps en temps, et que tu pourrais être gentil avec moi... (Et elle pleure comme une enfant) Je devrais faire un beau voyage, et puis je me retrouve avec un chien.*<sup>114</sup>

Y ya en la despedida:

*YOLANDE: J'arrive, je te dis... une seconde, quand même...! (Philippe sort. Elle va vers Henri) Personne ne t'a rien dit, mais il était très bon, ton canard, et je m'y connais, tu sais...*<sup>115</sup>

## 2. a. 2. 5 INTERREALCIÓN DE LOS PERSONAJES

Lo más sorprendente de la obra es el trato que reciben los personajes, parece que cuando se habla con la familia no debe haber cordialidad, porque ha habido un seguimiento del individuo en el crecimiento, en la adolescencia, en la formación del carácter, en la madurez... y éste es un tema principal, porque los personajes, al igual que en cualquier familia se conocen desde siempre pero desconocen lo que les gusta a unos y otros, lo que les molesta e incomoda y sobre todo las frustraciones y miedos que tienen:

*HENRI: Pourquoi, tu t'intéresses aux miennes? Tu les connais, mes histoires, à moi ? À part ton émission de télé, que je n'ai pas vue, d'ailleurs, tu t'intéresses à quoi ? À qui ?... Tu en as de la considération, toi ?*<sup>116</sup>

Hay tres tipos de mujeres en la obra: Betty, es una mujer joven para nuestra época, una mujer que apenas acaba de cumplir treinta años, que todavía no sabe lo que espera de la vida, que está probando aquí y allá, pero que tiene muy claro que no quiere seguir los pasos de su madre. Quiere encontrar un hombre que la haga feliz y viceversa, quiere ser útil sin estar a la sombra y merced de un hombre -como es el caso de Yolande- desea estar con alguien para siempre aunque en ello pase su vida, en la búsqueda de la felicidad conyugal y personal. Necesita respetar a su pareja y sentirse respetada, no hacer como su madre que en todo momento se queja de su marido, incluso después de

---

<sup>114</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 34

<sup>115</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 39

<sup>116</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 38

difunto, está harta de reproches de pareja, que no llevan a nada más que a la desilusión y el desengaño del amor y de la vida. Vivir no es un vía crucis de dolor, hay que sacarle partido y gusto –visión muy contemporánea también-. Por esta razón no crece, se ha afincado en una edad atemporal y no tiene prisa. Esta posición es muy moderna, porque con los años el ciclo de la vida ha variado, una mujer ya no tiene que casarse y formar familia para sentirse realizada y he aquí la diferencia de mentalidad y el choque que existe entre Betty y su madre o su cuñada. Pero vemos que no sabe exteriorizar este sentimiento, no sabe demostrar que es feliz teniendo amores efímeros pero que son reales, con los que comparte un cine, una lectura o una conversación al mismo nivel, sin diferencia de géneros, sin complejos de inferioridad, porque es igual de independiente que los hombres y tiene una vida propia montada. Yolande no logra en ningún momento decirle a su marido lo que opina del programa porque a éste no le interesa la opinión de una mujer sin cerebro, sin luces y sin criterio –he aquí la concepción que éste tiene de ella-. Para Philippe su mujer no es más que el instrumento necesario para ser la madre de sus hijos, es una especie de *barbie florero*<sup>117</sup>. Tenemos pues, tres mujeres que responden a la visión contemporánea de la mujer, por una parte sigue existiendo la mujer tradicional que vive por y para su marido y su hogar como Yolande; tenemos la mujer cazadora de marido para encontrar una posición y reconocimiento social que tiraniza después, haciendo de su hogar su propia dictadura, y convierte a sus descendientes en marionetas que manipular, ésta sería la madre –su definición oscila entre la chantajista emocional y la competitiva feroz-; finalmente encontramos la mujer independiente que intenta ser un ser humano sin diferencia de género –concepto clave en la sociedad de la segunda parte del siglo XX- estos tres tipos femeninos existen y conviven y normalmente se asocian a una determinada época y educación. La más joven es Betty, al igual que la más abierta de mentalidad. El conflicto que nace de las dos generaciones opuestas –Betty y la madre- no es sólo a nivel educativo y de concepción de la vida, sino que han cambiado de forma radical la definición de los conceptos. Por esta razón, la madre recrimina a Betty que tiene un vocabulario grosero, que es demasiado viril, a lo que Betty responde que el vocabulario no es importante sino la forma, porque la madre es mucho más grosera que ella a pesar de tener un vocabulario más cuidado. Lo que se valora, desde el punto de vista de Betty, son los principios

---

<sup>117</sup> Expresión popular que remite a un tipo de mujer que cuida de forma enfermiza su aspecto y su hogar con la finalidad de ser la mujer perfecta y con ello agrada al marido. Todo su mundo gira alrededor de su pareja.

éticos de convivencia y respeto evitando hacer diferencias de clase, de dinero o de situación social.

De la misma forma cada año que pasa le recuerda que es un año más vieja y ya debería buscar marido y casarse, establecerse y entrar en la tradición y lo correcto.

También hay que tener en cuenta que estas tres mujeres responden a expectativas diferentes del amor y cada una busca la evasión por un medio, por ejemplo en esta velada aparece el alcohol como medio de fuga de la realidad. Si comenzamos con la concepción del amor, para Betty está mucho más idealizado, ese hombre perfecto se encuentra en la comprensión, compatibilidad de caracteres, en el intercambio, pero al mismo tiempo, tiene miedo. El personaje huye de las ataduras que entorpecen la fluidez del amor y con esta mentalidad su posición frente al amor está siempre alerta ante cualquier error. Este hecho produce una doble problemática, ya que por una parte no se sincera en sus pensamientos y actos, por lo que puede llevar al fin de la relación fácilmente cualquier altercado, pero además lo que hace es hacer creer al otro que el problema por su parte está solucionado, por lo que culpabiliza a la otra persona:

*BETTY: Bon. Euh... Denis. On va arrêter cette... cette chose, là, cette espèce de relation merdeuse, à la petite semaine, on va arrêter de se voir et puis c'est tout. Hein? On va arrêter tout ça. (Un temps) Ça ne changera pas grand chose, mais ce sera clair, au moins.*<sup>118</sup>

En cambio para los personajes más tradicionales, el amor de la pareja es un camino largo y tortuoso que hay que hacer con el mayor equilibrio posible, por lo cual, la pasividad de Yolande ante los pormenores que tiene con su marido, los podemos asociar a lo que piensa Henri, que finalmente hay que soportar mucho, porque eso es también la convivencia:

*HENRI: Si tu te mets à penser à tout, il y a toujours moyen de trouver quelque chose qui va pas, alors euh... On s'en sort plus !!... Il te dit quoi, le maire, quand tu te maries ?*

(...)

*HENRI : Non, non, non, il te dit : « pour le meilleur et pour le pire » !... Voilà ce qu'il te dit ! Il y a pas à réfléchir, si ça va, tu es content, si ça va pas, tu patientes... C'est comme ça, la vie... Elle me connais, elle sait comment je suis ?... Bon, je vais pas changer maintenant...*<sup>119</sup>

<sup>118</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 8. Cierre del diálogo de reproches que se han estado haciendo sobre quien debía llamar a quien para verse.

El factor paciencia es algo que también hay que poner de relieve en cuanto a la sociedad actual, cada vez más llena de gente separada y divorciada, de todas las edades y clases sociales, es como si nuestra actualidad: rápida, enamoradiza y capitalista no nos permitiera aguantar menudencias básicas que aparecen en cualquier tipo de cohabitación.

Para la madre, tercer personaje femenino, todo es completamente diferente, no está de acuerdo con Betty –porque su pensamiento no conduce a nada- pero tampoco sigue las técnicas de Yoyo o de Henri, porque para ella rogar y perdonar en el amor es molesto: *c'est une façon de s'abaisser (...) la mendicité en amour, ça ne marche pas, ça n'attendrit pas... Ça irrite.*<sup>120</sup>

En cuanto a la evasión a través del alcohol, es un elemento principal en la obra pero también en la sociedad francesa. Hacer aperitivos alcohólicos en lugar de aperitivos sólidos es ya un primer detalle a tener en cuenta en el Hexágono. Betty, tratándose de una mujer moderna toma el aperitivo como algo normal y recurrente de su cultura, no duda ni se plantea si está bien o mal, pese a los comentarios de la familia que asocian el alcohol a los hombres: *Tu parles comme un homme, tu bois comme un homme, ça ressemble à quoi, ça?*<sup>121</sup> Ella por su parte, le da igual lo que piensen los demás e incluso insiste en que para estar en familia es mejor beber: *Je vais finalement reprendre une petite Suze... Il ne faut pas que j'hésite à boire, le vendredi, moi...*<sup>122</sup>

En cambio, para Yolande, el alcohol es algo excepcional en su vida y su marido le recuerda en todo momento que no debe beber más, que de alguna forma ya ha festejado suficientemente su cumpleaños y que ya se está pasando con el alcohol. Es como si socialmente la borrachera no estuviera bien vista para la mujer, por degradante:

*BETTY : (...) C'est la fête, ce soir, en principe, non ? Tu ne veux pas commencer à te bourrer la gueule avec moi ?*

*YOLANDE : Non, tu es folle, arrête...*

(...)

<sup>119</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 16

<sup>120</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 33. Opinión de la madre sobre lo que va a hacer Henri para recuperar a Arlette.

<sup>121</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 9. Henri

<sup>122</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 9. Betty

*YOLANDE: Non, mais il faut que je fasse attention, parce que je suis rapidement pompette, moi...*<sup>123</sup>

Por esta razón, a medida que el nivel de alcohol aumenta en sus venas, Yolande se excusará por haber bebido demasiado: *Je suis désolée, j'ai trop bu, et j'ai pas l'habitude...*<sup>124</sup> Y así repetidas veces hasta que le plante cara al marido: *"doucement sur la boisson", comme si j'étais une ivrogne... (...) C'est mon anniversaire, je danse, je bois... (Puis, pressante) C'est quand, la dernière fois que j'ai bu?? (...)*<sup>125</sup> Por lo que la bebida también crea diferencias de género y de clases.

Si volvemos a las diferencias citadas anteriormente, lo único que se hace es despreciar a todo aquel que no entra dentro de las nociones de calidad material y no humana, por esta razón el perro es un elemento primordial, podríamos casi decir que es un *actante*, porque ese animal parapléjico, inmóvil, de alguna forma inerte, se merece más respeto que el camarero del bar. Es paradójico porque existe en todas las lenguas latinas refranes o frases hechas a partir de la palabra *perro* que se asocian a una vida de mala calidad: "tratar como a un perro", "être un chien", "chienne!", "sentirse como un perro", "pire qu'un chien"; sólo son algunas de las expresiones que podemos citar sobre la imagen que produce el perro, en cambio, Caruso, este chucho en particular, como todos los anteriores que ha tenido la familia son y han sido mejor valorados que las personas; contradicción irónica perro-camarero.

Porque además, la familia siempre ha tenido el mismo perro y siempre ha acabado igual, paralizado, quizá se trata de una visualización de lo que es la familia, inmóvil en la tradición y las costumbres, que a su vez paraliza la evolución.

La madre es la que le da una imagen más cómica o grotesca al hecho, pero no debemos olvidar que cada uno de los hermanos, Henri y Philippe, hacen exactamente lo mismo. Saludan al perro con más cariño que a sus hermanos, Henri le ofrece pato para cenar a Denis sin más opción y le pone lo mismo al perro, pero no sólo hace esto que ya es bastante risorio sino que además le desea buen provecho a éste último y no a Denis.

Philippe no duda en maltratar a su mujer y a sus hermanos verbalmente y sentimentalmente, los reduce a la nada en cada momento, en cada frase. Hay una o varias humillaciones relevantes para cada uno de los personajes: a Betty le grita y la

<sup>123</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 15 Betty y Yolande al principio de la velada.

<sup>124</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 26 Yolande.

<sup>125</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 30 Conversación de Philippe y Yolande, harta de las impertinencias del marido sobre lo que debe o no tomar.

amenaza porque ha mantenido una disputa con el jefe de la empresa, a Yolande le obliga que le pida perdón a la madre después de decirle que no le ha gustado su regalo y a Henri lo ignora en sus problemas y en pocas palabras le dice que es un fracasado. Se cree con el derecho de repartir bofetadas a diestro y siniestro sin con ello querer llevar su parte de culpa.

El egoísmo, el orgullo y la manipulación que ejerce Philippe no es más que la prepotencia que le ha inculcado una madre enamorada de su hijo, que lo ha idealizado en un ser perfecto y arrogante olvidando que el mundo propio acaba donde empieza el de los demás. No importa que sea el cumpleaños de su mujer –puesto que ya le ha hecho un regalo y una fiesta, no necesita más- en cambio sí que le recuerda a su hermana que es una egoísta por no haberle regalado nada a su cuñada; no le importa que su hermano esté mal porque le ha dejado su mujer y no le importa que Betty esté hecha polvo porque lo único que buscaba con esa disputa era el reconocimiento de su hermano mayor. Lo único importante en esta velada es el programa de televisión en el que ha aparecido dos minutos.

Para continuar con la interrelación de los personajes nos pararemos en la relación de los tres hombres: el triunfador, el inútil y el inadaptado. Los dos primeros son los dos hermanos y desde su nacimiento uno es mejor que el otro y en la familia se les ha educado de esta forma, de manera que aunque quiera es un peso que Henri no puede quitarse de encima, por esta razón, Philippe se dirige a él con su diminutivo *Riri*, que es lo mismo que anularlo como persona, lo convierte en un chiquillo en cada momento que habla con él, le demuestra que todo lo que hace no conduce a nada y le recuerda que no sabe dirigir su vida. Todo esto le afecta pero se ha convertido en algo tan habitual que no sabe ni siquiera hacerse de respetar y cuando ya le han enervado lo suficiente como para rebelarse, es el caso en esta velada, todos lo asocian a que está enfadado con la sociedad porque tiene un problema, nadie se pregunta si quizá el problema sea que todos están molestándolo en lugar de respetar su espacio físico e integridad humana. De hecho, en varios momentos pide y exige a su familia que le dejen solo, vemos que necesita espacio para respirar y reflexionar, lejos de las críticas que pueden hacer sus familiares<sup>126</sup>:

---

<sup>126</sup> Recordemos que en la versión cinematográfica estas escenas de soledad se encuentran en la cava, siendo el único lugar en el que consigue estar solo. Sin olvidar el carácter simbólico de la situación, ya

---

*HENRI: Je voulais être tranquille, je vous l'ai dit, et je vous l'ai redit, c'est vous qui avez voulu rester, j'avais envie de voir personne, moi...*<sup>127</sup>

En cuanto al inadaptado, es el personaje al margen, no sólo porque no forma parte de la familia sino porque también es el único a quien no le afecta los comentarios y opiniones que tienen los demás sobre él. Sabe evadirse de los discursos necios porque no son constructivos y se centra en su mundo “ideal” de la literatura. Sólo cuando ya se siente muy agredido o le parece demasiado insolente lo que incumbe a su “mujer” es cuando reacciona y *pone los puntos sobre las íes* a Philippe, siendo de esta forma el único capaz de hacer algo semejante en toda una vida de convivencia:

*DENIS: Eh!! Oh! Oh! Oh!! Vous avez pris de mauvaises habitudes avec moi, vous, dites-donc, il faut vous surveiller un peu!... Comment vous me parlez depuis le début de la soirée ?... Il y a des limites, non ?*<sup>128</sup>

Para concluir con este apartado de interrelación volvemos al concepto inicial del trato porque nos guía hacia el tema principal que podría ser: la familia, las relaciones de pareja, el trato, el cariño, el amor, la convivencia, o todo esto reunido en las relaciones humanas. Lo que tiene todo esto de especial es que las relaciones humanas de familia deberían ser más fluidas y justamente siempre es al contrario, porque hay demasiados aspectos descuidados con la inercia del tiempo que son necesarios para la armonía y esto produce frustraciones en cadena que se enquistan y acaban en enfermedad terminal, paralizados, como el perro. Por esta razón el desenlace de la obra es muy importante, la unión final de las fuerzas débiles, Denis que sale en defensa de Betty y que de alguna forma le declara su amor, Betty que apoya a Henri y le da un beso, un beso real, de amor, de apoyo y comprensión y para acabar Yolande, que le da un toque de cariño a Henri, finalmente, diciéndole que su pato estaba delicioso. Esta unión repentina muestra que estos personajes han aprendido algo: defenderse, apoyarse y quererse, y esto es mucho para esta familia tan hipócrita y desgastada, como cualquier otra.

---

que se introduce en la cava que está bajo tierra, para con ello llegar a su interior en el interior de la madre, regreso al útero.

<sup>127</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 26

<sup>128</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 38

## 2. a. 2. 6 ESTRUCTURA DE LA OBRA

### 2. a. 2. 6. 1 Actos / Escenas

Obra en dos actos y de poco más de sesenta minutos de duración. Inhabitual en el teatro clásico, pero aun así responde a la ley de las tres unidades. Los actos son prácticamente exactos, siendo el 1 el que responde al planteamiento de la problemática y el 2 el que desarrolla y desenlaza.

A continuación especificamos el desarrollo de la obra, para después detallar su temática.

ACTO 1:

#### PRESENTACIÓN

La obra comienza con dos personajes en escena que mantienen una conversación sobre el trabajo sin ninguna finalidad a priori –aunque luego veremos que es muy relevante a lo largo de la obra- para continuar sin ningún tipo de conexión con una frase que nos muestra una relación más fuerte que la simple cordialidad entre ellos: *On ne devait pas se voir mercredi?*<sup>129</sup>

Esta frase nos introduce en un aspecto común y reincidente en la obra, el orgullo y el miedo al rechazo: *Mais, pourquoi tu n'as pas appelé, toi?*<sup>130</sup>

Betty no se atreve a llamar a Denis porque teme que éste le de un no por respuesta e incluso prefiere terminar con la relación antes que sufrir un desengaño amoroso. Ésta será la primera decepción amorosa, pero no la única puesto que el tema de las relaciones de pareja es uno de los centrales de la obra.

La llegada de Henri hace que la conversación pare repentinamente, primero se enfada con Denis porque no está trabajando y a continuación vuelve al tema del amor, esta vez porque este personaje está preocupado por la ausencia de su esposa, el diálogo en este momento tomará una tendencia más teórica de lo que es el amor, no obstante ninguno de ellos tiene la clave de la felicidad:

*(...) de la compréhension... tu vas trop au cinéma, toi... Lui, il lit trop de livres, et toi tu vas trop au cinéma...*<sup>131</sup>

<sup>129</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 8 Betty

<sup>130</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 8 Denis

<sup>131</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 9 Henri



La angustia de Henri se basa en saber que va a llegar su familia y su esposa no estará presente, el qué dirán le molesta más que estar bien con ella, de forma que ya no se habla de amor sino de presencia escénica o de apariencia:

*(...) Elle sait que le vendredi, c'est le jour de la famille, elle peut pas avoir un peu de respect, non? Je passe pour quoi, moi, s'ils arrivent et qu'elle est pas là?... Pour un imbécile, qui sait pas tenir sa femme...*<sup>132</sup>

De hecho, Henri tiene una visión aún bastante retrógrada de la mujer:

*HENRI: (...) ... La dernière fois, je regarde du tennis à la télé, et qu'est-ce que je vois ? Une femme en short!!! Franchement!... Une joueuse de tennis, en short!... (À Denis) Est-ce que tu trouves ça normal, toi?*<sup>133</sup>

La charla cambiará esta vez hacia un tema que les incumbe a todos, el programa televisivo en el que ha aparecido el hermano mayor esa misma tarde. Sabremos que Henri ha olvidado verlo y que está preocupado ya que no sabe qué le va decir al primogénito.

La llegada de la familia crea un enorme barullo en el que cada uno habla sin escuchar al otro. Toda la conversación gira alrededor de Philippe y su programa aunque éste desconfía de la opinión familiar que nunca es demasiado crítica y siempre busca lo bueno, olvidando los defectos –claro está, esta posición se adopta para no crear discordia-. De todas formas, las críticas Philippe no las recibe como algo constructivo y al final su desconfianza le lleva a necesitar la opinión ajena –de sus compañeros de trabajo- para afianzar las diversas opiniones, aunque éstas no logran tranquilizarle y necesitará otras para sentirse más seguro y relajado, finalmente esta desconfianza le conducirá a la conversación con “Benito”.

A raíz de esta llamada y la necesidad de llamar a otro compañero superior, Betty informa a Philippe de la disputa que ha tenido con este jefe. En un principio no parece desagradar demasiado a su hermano mayor. Se tienen noticias de Arlette que aun va a retrasarse y Henri, ya cansado, intenta que la familia se vaya y le dejen tranquilo.

Todo esto va muy deprisa y con deformaciones de información, nadie entiende la tirantez de Henri, ni el frío de Yoyo, ni la insistencia de Philippe, por lo que la salida al

<sup>132</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 9 Henri

<sup>133</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Page 9

restaurante se retrasa tanto que al final Denis confiesa a Betty que Arlette a dejado a Henri y que hay que disculpar su actitud y dejarle tranquilo:

*DENIS: Non, il ne devient pas fou, il n'a pas le moral, c'est tout.*

(...)

*DENIS : Moi, j'ai l'impression qu'il voulait plutôt rester seul.<sup>134</sup>*

Finalmente, se entiende que, la obligación que se siente de tener que dar apoyo familiar en los malos momentos hace que todos cenén en el bar de Henri y no vayan al restaurante de costumbre.

ACTO 2:

### NÚCLEO DRAMÁTICO

El acto se inaugura con nuevas órdenes de Philippe a su esposa, esta vez que apague las velas, sirva el champán, abra los regalos y brinden todos juntos. Se debe seguir este orden rigurosamente, Betty que no lo hace y se salta el protocolo dictado por el primogénito se gana el enfado de éste, que a su vez se ha ido acentuando a lo largo del acto ya que parece ser que el tal Benito Mazzolini –jefe número 3 de la empresa y con el que ha mantenido la discusión Betty- estaba de muy mal humor y le ha pedido que le vuelva a llamar más tarde. El paso del tiempo a partir de este momento será latente, ya que cada diez minutos la madre le recordará a Philippe que debe llamar al jefe.

El siguiente punto de interés que irá *in crescendo* aparece con los regalos que recibe Yolande, que son: en primer lugar una foto de un perro, a continuación un vale para ir a recoger ese perro de la foto a la perrera y en tercer lugar un collar que se parece mucho a los de los perros, pero que es para ella. Esta situación canina producirá un doloroso drama para la cumpleañera, a quien, por una parte no le agradan especialmente los canes, pero lo más importante es que éstos en particular tienen la peculiaridad de quedarse paráliticos al cabo de los años y este hecho le produce una aflicción desesperante a la pobre Yolande.

La velada evoluciona de forma dispersa, por una parte Yolande cada vez está más desinhibida a causa del alcohol, ya que nunca bebe. Henri por su parte, más sumido en la miseria por la ausencia de su mujer y el miedo a que no regrese, Betty y Denis le aconsejan que vaya a hablar con ella y que arregle las cosas –cosa que a la madre y a

<sup>134</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 22

Philippe no les parece bien porque según ellos el amor no se implora: *LA MÈRE: Parce que... Je trouve que c'est une façon de s'abaisser.*<sup>135</sup>-. Henri al final va a ver a su esposa y recibe a cambio un profundo rechazo que será peor, primero por tener que oír las críticas posteriores de la familia y segundo por pasar por un idiota delante de ella.

El caos de opiniones e impresiones lo único que hace es poner de relieve las diferencias entre ellos, por lo que es lógico que la obra se cierre en forma de bucle. Si la obra comienza con una conversación sobre el trabajo, acaba con el enfado que ha producido esta incomunicación laboral. Si Betty había hecho esto por complacer a su hermano Philippe –su preferido y alabado-, vemos una doble decepción ya que no sólo no le ha gustado sino que además se disgusta tanto que empiezan a salir los defectos de cada uno de ellos para lanzárselos unos a otros a la cara aprovechando la coyuntura. De la misma forma que ella deja de valorar a su hermano mayor tanto y empieza a darse cuenta que no es más que un ser materialista y engreído que pasa factura de todo cuanto hace: *À partir de maintenant, Philippe... S'il te plaît... S'il te plaît... ne fais plus rien pour moi... Ils me coûtent trop cher, tes cadeaux, je n'en veux plus*<sup>136</sup>, poco a poco empezará a valorar a su hermano Henri.

Por así decirlo, los personajes de obertura cerrarán la obra, puesto que Denis harto de escuchar los reproches de Philippe le interrumpe: *Bon, ça va, je crois qu'elle a compris, là... Hein, tu as compris, Betty, dans l'ensemble?... Tu as tout compris?*<sup>137</sup> Y demostrará el amor que siente por Betty, arreglarán sus diferencias, intentando de nuevo una relación de pareja. Son los primeros en salir de escena y demostrar que la obra ha llegado a su fin. Pero el punto final chisposo lo pondrá Yolande, ya que evoluciona sus teorías sobre la pareja desde *vous vous connaissez, il vient de te tutoyer...*<sup>138</sup>, a *il va être mon gendre, il sera de la famille*<sup>139</sup>, por lo tanto las clases sociales se mezclarán.

## 2. a. 2. 6. 2 Progresión argumental

Al igual que *Cuisine et dépendances*, *Un air de famille*, responde a los cánones del teatro clásico de unidad de tiempo-espacio-acción. Sucede todo en escena y lo que no vemos está exaltado y llevado al sumo, cual historias de guerra.

<sup>135</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 33

<sup>136</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 38 Betty

<sup>137</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 38. Denis

<sup>138</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Page 34 Betty

<sup>139</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Page 38 Betty

Es una obra de base progresiva, empiezan dos personajes en escena y ya nos muestran una incógnita, su interrelación. A continuación aparece un tercer personaje con dos enigmas, la desaparición de Arlette y el programa de televisión y después los tres personajes restantes que completan el rompecabezas.

El ambiente se va cargando a medida que avanza la noche, esta vez no se trata de incomunicación, sino de problemas de comunicación, sus diálogos están poblados de malentendidos y discursos entrelíneas. Nos demuestran que hasta esta noche todos eran diplomáticamente correctos entre ellos y es esta noche, de emociones y novedades cuando las dudas saltan sobre la mesa y se van a decir las verdades a la cara.

A partir de esta reunión probablemente la vida de familia no sea igual, quizás empiecen a respetarse o se separen y no se vean tan a menudo o se toleren, pero en todo caso, esta velada evidencia cambios reales en cuanto a la relación de Betty y Henri, la pareja formada por Denis y Betty y el comienzo de la noción de autoestima de Yolande.

Se puede tratar de una estructura abierta, ya que por una parte la vida sigue igual y puede acabar como el lector-espectador quiera. Por otra parte puede ser cerrada, porque hay personajes que no van a salir de su rutina, pero en todo caso es cíclica porque se repetirá, al haber modelos reincidentes, Philippe, por ejemplo, es una imitación de la dureza de la madre, no atiende a razones de ningún tipo y siempre tiene que ser el centro de atención, sea con Yoyo o con cualquier otro personaje, él no va a cambiar.

### 2. a. 2. 6. 3 Espacio

El espacio escogido para esta obra es el bar del hermano mediano, Henri. Todos los viernes la familia se concentra en el bar y desde allí se van juntos al restaurante, a pasar una velada familiar cenando en uno de los mejores restaurantes de la región, forma de demostrar el auge económico de la familia, y al mismo tiempo sin pensar en que quizá no todos los miembros de la familia estén en las mismas condiciones económicas. Podemos deducir que Henri no tiene tanto dinero por sus comentarios, por ejemplo:

*LA MÈRE: (émue)... Qu'il est gentil... (À Yolande) Vous avez de la chance, vous savez... C'est merveilleux, d'avoir un mari aussi attentionné...*

*HENRI: (brusquement) Il faut avoir de l'argent, c'est tout... (...)<sup>140</sup>*

<sup>140</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Page 26

El espacio es único porque esta semana es diferente, ha habido un problema grave: Arlette, la mujer de Henri se ha tomado una semana de “vacaciones” y reflexión y no llegará a la cena. Henri que no se lo espera se queda abatido y no quiere ir al restaurante, por lo que la familia prefiere mantenerse unida y quedarse junto a él en el bar, aunque esto no cambie el desaliento del hermano mediano.

#### **2. a. 2. 6. 4 Tiempo**

El tiempo es real porque transcurre en una noche en el bar. Es el día de la reunión semanal – y además también el de la celebración-. Pero, al igual que en *Cuisine et dépendances* hay dos tiempos, el interno de la obra, que tiene un tiempo límite que se reduce a la noche y el tiempo externo de la obra que se amplía a los personajes y a los cambios que se producen en su interior durante el transcurso de la cena y de la noche. La mentalidad de alguno de ellos ha cambiado y evolucionado durante la velada, para otros lo que ha ocurrido es más una exteriorización de sus pensamientos que hasta esta noche sólo estaba en sus subconscientes o inconscientes.

#### **2. a. 2. 6. 5 Acción**

La acción se centra en una cotidiana y tradicional cena de familia en la que al final de la historia se muestra que todos eran desconocidos entre ellos y quizá sólo algunos se hayan llegado a conocer. Si que hay una unidad de acción en el desarrollo de presentación, nudo y desenlace, también hay unidad de clímax al final de los dos actos, pero la ruptura viene al final de la obra ya que de alguna forma se logra un poquito de algo: de apego, de afecto y de amistad, al menos entre algunos personajes, y esto nos muestra un pequeño logro en este ambiente enrarecido y viciado que se respira en familia.

Sino, por último cabe hablar de la ceremonia ella misma, esta especie de ritual tradicional, que con o sin ganas, es necesario reunirse todas las semanas para demostrar una unión que al final es inexistente<sup>141</sup>.

#### **2. a. 2. 7 ANÁLISIS TEMÁTICO**

Relaciones:

---

<sup>141</sup> También este aspecto “ceremonial” es reincidente en las obras de Jaoui-Bacri.

La obra nos presenta tres tipos de parejas dentro de una misma familia. Este microcosmos se puede extrapolar al macrocosmos social<sup>142</sup>.

La primera pareja es la formada por Philippe y Yolande, es la pareja que responde al prototipo de pareja perfecta socialmente hablando. Se trata de una pareja estable, en la que la casa la lleva el padre de familia, la mujer está en casa y cuida de los hijos, que evidentemente son dos –el mínimo necesario para demostrar que la familia funciona y que es una familia “real”-“occidental”-. Es una familia patriarcal y el padre siempre tiene razón y se deben acatar sus órdenes y deseos para que no haya problemas. Este tipo de pareja somete a la figura femenina, al mismo tiempo que delega en ella toda responsabilidad dentro de las paredes del hogar. Yolande es un personaje anulado completamente por la figura del hombre, que asume la voluntad del marido sin cuestionársela; ignorante, bella, dulce, familiar, es todo lo que desea un hombre para compartir su vida sin preocupaciones. Pero al mismo tiempo no la considera inteligente como para formar una opinión coherente de cualquier tema, por esta razón no le interesa saber lo que piensa del programa televisivo en el que ha aparecido:

*BETTY: (embrassant Philippe) Bravo, hein, je t'ai vu, c'était très bien.*

*PHILIPPE: Ah bon? C'est vrai? Tu as trouvé ça bien?*

*YOLANDE: Moi, je lui disais que...*

*PHILIPPE: (à Betty) Franchement? (...)*<sup>143</sup>

Este diálogo Philippe lo continuará durante más de diez réplicas con Betty y Henri y pese a los tres intentos de Yolanda por participar en la conversación, es como si se tratara de un ser invisible porque nadie le hace caso y nadie le da pie a que su frase concluya.

La segunda pareja es la formada por Henri y Arlette, esta pareja parece ser mucho más equilibrada que la anterior. Arlette no aparece en escena en ningún momento, pero gracias a las informaciones que nos da de ella y de su relación Henri y de los comentarios sobre el funcionamiento de la pareja, suponemos que es un matrimonio que busca la estabilidad en el equilibrio de privilegios y deberes. Henri se cuestiona dónde

<sup>142</sup> Esta temática de la pareja y de las relaciones humanas es recurrente a lo largo de la obra de Agnès Jaoui, por lo que le dedicamos un capítulo para recoger los aspectos reincidentes. Por lo tanto nos remitimos al estudio realizado en el capítulo 4.2

<sup>143</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 12

ha cometido el error para que ella se vaya, quiere solucionarlo y necesita tener a su mujer a su lado para mantener su estabilidad emocional, esto nos deja intuir que son una pareja que evoluciona juntamente y se apoyan sin que haya uno que sobresalga del otro. Quizá por esta razón no tema “rebajarse” (*s’abaisser*<sup>144</sup>) para recuperar su amor, para él es una necesidad, no solo un bienestar social. Acepta que hay dificultades en el amor, esto quiere decir que invierte en mantener la unión y reconoce la dificultad que esto produce:

*HENRI: Qu’est-ce que t’y connais, toi, tu vis avec quelqu’un?... Quand tu vivras avec quelqu’un depuis quinze ans, tu viendras me voir, et on en reparlera, de la compréhension... (...)*<sup>145</sup>

Por último, tenemos la pareja atípica –o típica hoy en día, pero aun no demasiado aceptada socialmente, sobre todo en pueblos o pequeñas sociedades más retrógradas– salen juntos, se acuestan, comparten momentos, pero no están formalmente comprometidos ni tienen interés de reconocer su relación, ellos son Betty y Denis. Dos personas jóvenes que buscan otro tipo de relaciones, fuera de las convencionales, porque esperan algo más o al menos diferente de lo que les rodea.

En los tres tipos de parejas vemos algo en común y es que las tres necesitan comprensión y reconocimiento para existir y crecer. Las tres funcionan porque los miembros que componen estas parejas aceptan las reglas, pero no están plenamente satisfechos ninguno de ellos. Esto nos induce a pensar que, o no hay parejas perfectas y por lo tanto nos acostumbramos y aceptamos, o hay más cosas que nos gustan y la balanza cae hacia la unión al menos como alejamiento de la soledad.

La obra nos muestra la necesidad social de compartir la vida con alguien:

*HENRI: Tu parles comme un homme, tu bois comme un homme, ça ressemble à quoi, ça ? C’est pas comme ça que tu vas trouver quelqu’un, je te le dis tout de suite... Moi, c’est pour ton bien que je te dis ça, hein... On n’attrape pas les mouches avec du vinaigre... T’as plus beaucoup de temps à perdre, je te signale...*<sup>146</sup>

Quedarse solo en nuestra sociedad es síntoma de fracaso y más aún para una mujer, por esta razón, la insistencia de Henri para que Betty cambie sus hábitos de comportamiento

<sup>144</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L’Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág 33, frase de *La mère*, quien considera que rogar el amor es rebajarse y olvidar su orgullo.

<sup>145</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L’Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 8-9.

<sup>146</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L’Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 9. Conversación mantenida con Betty.

y vestimenta con la finalidad de que sea “*bonne à marier*”. No hay una gran preocupación por la elección ni por la felicidad, eso es secundario, pero ante todo hay que casarse y formar una familia, sin salirse de las normas sociales.

Cuando las parejas ya están formadas y unidas en sagrado matrimonio, el paso siguiente a seguir es el de tener descendencia. Tener hijos es necesario y es la única huella que muestra la formalidad, estabilidad y bienestar de una familia:

*YOLANDE: Tu as trente ans????????????!!*

(...)

*LA MÈRE: Tu te rends compte, j'avais déjà mes trois enfants, moi, à ton âge...*

*YOLANDE: Moi aussi... mes deux...<sup>147</sup>*

He aquí de nuevo, una reflexión sobre la norma social en la que deben entrar todas las personas, el tener hijos también tiene una edad y es incomprensible como una mujer de treinta años esté soltera y sin vistas de tener descendencia.

A continuación, cuando los hijos llegan, son el trabajo entregado y único de la mujer-madre, sus temas de conversación se reducen a la vida de éstos, se trata de un trabajo más que también conlleva sus problemas e impertinencias:

*YOLANDE: Oh, j'en ai marre, en ce moment, des enfants... Michaël, lui, ça va toujours, mais Kevin, écoute... Je n'en peux plus, il ne cherche qu'à me contrarier, tu sais ce qu'il m'a fait, mercredi?... Une otite!<sup>148</sup>*

Vemos con esta frase que Yolande habla de sus hijos y de lo que hacen como un empresario habla de su empresa y los problemas que procuran sus empleados.

Otro aspecto a tener en cuenta sobre los hijos es que desde pequeños se sabe cómo va a ser el niño de mayor:

*LA MÈRE: Rien ne se passe normalement, avec Henri... (...) Il était en retard sur tout.*

(...)

*LA MÈRE: Mais oui! Dès le début, vous savez comment va être un enfant... Il avait à peine deux jours, Henri, je m'en souviendrai toute ma vie, ma mère est arrivée devant le berceau, elle l'a regardé un long moment, et elle m'a dit: « Tu vas avoir des problèmes, avec ce petit » Alors, vous voyez: deux jours !!!*

<sup>147</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 18

<sup>148</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 18



(...)

*BETTY : Oui, on est au courant, maman, tout le monde est au courant. Par le plus grand des hasards Philippe est merveilleux, et Henri est un con. C'est très simple à retenir.*<sup>149</sup>

Desgraciadamente siempre hay uno a la sombra del otro, Philippe y Henri – Michael y Kevin, los mayores se llevan no sólo la posición de primogénito sino que además deslumbran por sus habilidades, en cambio, los pequeños no les queda más que sobrevivir y hagan lo que hagan siempre serán peor. En cambio el problema se soluciona con las hijas, porque ellas están dedicadas a otros menesteres y lo único que deben satisfacer es a sus maridos, y cuidar la integridad y las posturas en su persona, por lo que la educación que reciben ellas es mucho más “soignée”, educada para saber estar, la “bienséance”:

*BETTY: Moi?... Je suis une fille. Ce n'est pas noté pareil.*<sup>150</sup>

(...)

*LA MÈRE : (choquée) Mais comment tu peux être aussi grossière, Betty ? Quand je t'entends, je n'arrive pas à croire que c'est moi qui t'ai éduquée, tu ne sais pas t'exprimer autrement ?! Tu crois que c'est joli, dans la bouche d'une femme ?*<sup>151</sup>

Vemos así que los hijos son la forma de demostrar que la familia está unida y que todo va bien, por esta razón la familia de Henri no tiene valor ya que no tiene hijos, y aunque hubiera divorcio no se sufriría tanto:

*YOLANDE: C'est pour les enfants, que c'est terrible... Heureusement qu'ils en ont pas...*<sup>152</sup>

Por todas estas razones, lo importante es que Betty se case y forme un hogar, dato que le dará estabilidad, confundiendo en sí lo que es tener una vida, una familia o la misma felicidad.

Para terminar con el tema de los hijos, hay un dato a tener en cuenta y es que todos los personajes tienen nombres franceses tradicionales, al igual que ellos mismos, son personas dentro de un enclave tradicional, en cambio, los hijos de Yolande y Philippe se llaman Michael y Kevin, son dos nombres extranjeros que acentúan la ridiculez de la

<sup>149</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 33

<sup>150</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 34

<sup>151</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 34

<sup>152</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 22

familia, porque quieren de alguna forma desmarcarse de la tradicionalidad y mostrarse como una familia nueva y moderna, y tan solo lo consiguen con los nombres de los hijos.

Para concluir con esta temática, vemos que la familia no es más que un estamento social al que hay que pertenecer para ser aceptado y vivir tranquilamente y “*On lave le linge sale à la maison*”, luego, lo que se lleve bajo esta máscara ya no preocupa, porque forma parte de la misma hipocresía aceptada:

*YOLANDE: (...) Quand tu rentres tous les mardis à trois heures du matin, je ne te fais pas de réflexions, moi...*<sup>153</sup>

El reconocimiento social es un tema reincidente en la obra de la pareja Jaoui-Bacri, porque vivimos en una sociedad de vistas a la galería y esto produce un efecto de imagen que se asocia a la personalidad, la ambición y el triunfo. Todo aquel que alcanza la fama logra la gloria, en su vida es mejor y aparece en todos los sitios, reconocido, admirado, envidiado porque es alguien para todos:

*Denis: Il passait dans une émission? En quel honneur ?*

*Henri : En quel honneur ? Tu plaisantes ? Tu sais qui c'est mon frère ?*<sup>154</sup>

Es irónico este diálogo porque al final él tampoco sabe quien es su hermano, pero parece importante y se lo quiere creer –tema de apariencias asociado al reconocimiento social-, aunque al final Philippe es un *Don Nadie* porque todos se ríen de él: sus compañeros de trabajo, sus jefes, Denis y su propia familia.

Pero, a pesar de todo consigue que el resto de humanos, individuos desapercibidos, no sean más que fieles seguidores y admiradores y se cree una relación de poder imposible de romper. De esta forma, Philippe es el hermano de éxito, adulado y respetado por todos<sup>155</sup>.

Hoy, todo aquello que sale en televisión tiene máxima credibilidad, vivimos un momento influenciado por la opinión de todos y la publicidad, de forma que nadie puede salirse de las normas impuestas por los medios porque si no ya no se forma parte

<sup>153</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 34

<sup>154</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 10

<sup>155</sup> En *Cuisine et Dépendances* este personaje lo encarna el marido de Charlotte, personaje en las dos obras grosero, orgulloso e inhumano pero que siempre cae bien al principio, sólo su forma bochornosa de actuar hará que los demás se den cuenta del tipo de persona que es.

del entorno y uno se convierte en un bicho raro que deambula por el mundo sin demasiada noción de la realidad en la que vive<sup>156</sup>. Este es el caso de Denis, no es más que un camarero, una persona al servicio de los demás, no lo toman como alguien formado, con inquietudes o vistas de futuro, porque además vive en un mundo paralelo, siempre ensimismado en sus lecturas. Por esta razón nadie se dirige a él como otro miembro de la velada, ni siquiera le dirigen la palabra, sólo de forma puntual y por necesidad, y si no es el caso lo extraen de la conversación:

*DENIS: Oh, moi, si je peux me permettre, je trouve que...*

*LA MÈRE: (l'interrompant sèchement) On ne vous a rien demandé, à vous, vous ne voyez pas qu'on parle entre nous ?*

*DENIS: (il se contient) Ah... Excusez-moi... (il se retire en cuisine)<sup>157</sup>*

Para terminar con el tema mediático, es importante también hacer el paralelismo con la serie Jaoui-Bacri en el siguiente diálogo:

*PHILIPPE: Ah! Tu as remarqué, toi, aussi, qu'il me coupait systématiquement la parole, c'est ce que je disais à maman, il n'a pas arrêté de m'interrompre, je lui ai dit, d'ailleurs, tu as vu?... Quand je lui ai dit « Non, mais laissez-moi finir !! »*

*BETTY: Ah oui, oui !!*

*PHILIPPE: Ils sont là, ils te présentent, ils te bousculent, tu n'as même pas eu le temps de répondre, ils sont déjà passés à une autre question, c'est déstabilisant, tu vois? Enfin, bon, je crois que j'ai réussi à dire l'essentiel, j'ai essayé d'être clair, j'ai répété quatre ou cinq fois le nom de la boîte, maintenant à partir de là...*

*(...)*

*LA MÈRE: Tu étais très bien, Philippe, fais-moi confiance... moi, je t'ai regardé avec beaucoup d'attention, tu n'as absolument pas à t'en faire, c'était très court, ça a duré deux minutes, tu as souri tout le temps, tu étais très sympathique, tu n'as aucun reproche à te faire, crois-moi.<sup>158</sup>*

Este fragmento lo podemos comparar con una secuencia de la película *Comme une image*, el momento en el que el escritor va a un programa de la televisión para promocionar su libro y se encuentra frente a un público no lector y en un programa de variedades lúdicas con las azafatas medio desnudas. Es irónico pero significativo que se

<sup>156</sup> En cuanto a esta afirmación podemos pensar que otros escritores franceses actuales tienen la misma concepción sobre la importancia mediática, pensamos pues por ejemplo en Faïza Guène y su obra *Kiffe demain*. Hachette Littératures, 2004.

<sup>157</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Págs. 34,35

<sup>158</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Págs. 12 y 13.

repita la misma escena en los dos guiones, pero es importante la insistencia porque nos muestra la misma preocupación en los dos casos. Por una parte, los “protagonistas” del momento necesitan esos dos minutos de gloria para auto-afianzarse y por otra parte, necesitan demostrar a los que les rodean y les conocen que ellos también son conscientes de la hipocresía de la televisión –aunque realmente les haya gustado ser la estrella de la noche-.

El tema de la simbología, muy reincidente también en la obra de la pareja, nos recuerda que nuestra cultura está marcada por iconos que se repiten a lo largo de las generaciones. En *Un air de famille*, nos viene marcada ante todo por la imagen del perro y el sueño de Henri.

El perro, no sólo animal de compañía y sometido al hombre, en todas las culturas y religiones es también un símbolo de potencia y de perennidad. Por una parte, desborda de vitalidad, al igual que la tierra. Es el guía del hombre en la noche de la muerte, después de haber sido su compañero en el día de la vida. En cambio Caruso, el perro de Henri –la misma raza de perro que los que ya ha tenido la familia anteriormente- son perros tranquilos y que con los años se quedan paralíticos. Tienen una vida triste, porque como dice Yolande:

*YOLANDE : oui, mais c'est fait pour courir, quand même... À plat ventre, sans rien faire, comme ça, toute la journée, ça doit être insupportable.*<sup>159</sup>

Lo que para Yolande es una locura mantener un perro paralítico, para la madre es una razón de ser y de vivir:

*LA MÈRE: Ça peut sembler idiot, ce que je dis, mais personne ne m'a aimée, personne ne m'a comprise comme Freddy. Et quand il est mort, à dix-huit ans passés, vous savez ce que j'ai fait ?*

*LA FAMILLE : Oui, oui...*

*LA MÈRE : J'ai déménagé, eh oui !!*<sup>160</sup>

<sup>159</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 18. La cuñada empatiza con la vida que lleva el perro de inmovilidad y le da pena.

<sup>160</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 26

Pero estos perros, al igual que la familia a la que pertenecen son estáticos, no muestran ningún sentimiento ni cambio de carácter. Parece como si tuvieran el perro como algo estético y atractivo:

*YOLANDE: À quoi ça sert, de garder un chien paralysé ?*

*DENIS : C'est décoratif, c'est comme un tapis, mais vivant.*

*YOLANDE : (perplexe) Ah oui, c'est vrai...<sup>161</sup>*

En cambio Yolande, se muestra perpleja, asombrada de esta violenta situación, le da pena que un animal tenga que vivir en semejantes condiciones y sobre todo la contradicción de la situación y el trato que recibe el animal. Para todos los miembros de la familia es poco más que un santo, un animal alabado y venerado, un animal sagrado. Todos se dirigen a él con bonitas palabras, tonos de voz dulces, le dan de comer como si de una persona se tratase, pero no les importa que el perro sufra en su inmovilidad.

Es completamente paradójico el juego con el perro y lo más incoherente es que el personaje que se muestra más reticente hacia los animales y en particular a la situación de esta raza, Yolande, es el personaje estrella de la noche y la que ganará como regalo de cumpleaños un perro similar para su casa.

*YOLANDE: C'est un chien en photo.*

(...)

*YOLANDE : (...) C'est un bon... Un bon pour retirer un chien, dans un chenil ??? C'est ça ?... Vous m'offrez un chien ?*

*LA MÈRE : C'est lui, là, sur la photo... Alors, je vous préviens tout de suite, il s'appelle Biniou, mais comme il est très jeune, vous pouvez changer de nom si vous voulez, vous voyez, il n'est pas encore habitué, il le supportera très bien (...)<sup>162</sup>*

Como de costumbre, la Madre no sólo impone la forma de vida de los hijos y sus hogares, sino que además esta vez le regala a la familia del hijo la mascota imprescindible que simboliza y forma hogar. Este perro ya tiene nombre, ya tiene raza, ya existe; lo sacan de la perrera para darle una vida mejor en casa de los Mesnard, sin importarles lo más mínimo si Yolande –ama de su casa- desea o no tener un animal.

*LA MÈRE: (...) Vous serez mille fois moins embêtée avec un mâle, si vous voyez ce que je veux dire...*

<sup>161</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 18

<sup>162</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Page 25

(...)

*LA MÈRE : (...) un chien ne vous décevra jamais.*<sup>163</sup>

Estas afirmaciones de la madre parecen sacadas de un slogan publicitario, pero además hay que considerar el fondo de sus palabras, un macho da menos problemas que una hembra, ¿A qué se refiere? Quizá las hembras sean más incómodas ya que pueden tener descendencia, es lo único, porque el celo lo sufren los dos. La segunda afirmación, nos deja intuir que una persona te decepciona a menudo. Es irónico ver como los Jaoui-Bacri reinciden en el aspecto de que los animales son más humanos e íntegros que las personas. En *Le goût des autres* también tenemos un personaje aférrimo y defensor del comportamiento animal, estos personajes tienen en común el alejamiento social, son seres que no disfrutan de la compañía humana porque de alguna forma los consideran inferiores o vacíos y son los animales los que cubren ese espacio. El perro como mejor amigo del hombre llevado al extremo, puesto que también esto nos puede inducir a pensar que quizá sea el mejor amigo porque no habla, no puede llevar la contraria y en el momento que se le cubren las necesidades lo agradece sin más. Un animal no puede juzgar, que es el peor mal que puede recibir un humano, la réplica de sus actos.

En cambio, hay otros personajes, como Yolande, que viven ajenos a esta realidad “animalaria”, y un regalo semejante la deja atónita:

*YOLANDE: Mais, euh... Merci beaucoup, hein, Madame euh... Mais, euh... Qu'est-ce que je voulais dire... Comment ça s'entretient?*

*BETTY: Tu l'arroses une fois le matin, je crois...*<sup>164</sup>

El segundo aspecto a tratar es el sueño de Henri:

*HENRI: (subitement) J'ai fait un drôle de rêve, cette nuit, on était tous là, comme ça, autour de la table, et moi j'avais un gros poisson dans la main, et je donnais des coups sur la tête de maman, avec...*

*LA MÈRE : Du poisson ?*

*HENRI : Oui.*

*LA MÈRE : C'est très bon, ça, c'est de l'argent. Tu vas gagner de l'argent.*<sup>165</sup>

<sup>163</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Page 25

<sup>164</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Page 25

<sup>165</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 25

Es cierto que el pescado tiene un aspecto de prosperidad<sup>166</sup>, por lo que la madre lo asocia rápidamente a un cambio económico en la vida del hijo, puesto que para ella, Henri no gana el suficiente dinero para llevar una buena vida. Pero también hay otros aspectos del pescado en su simbología que nos parecen interesantes citar y explotar. Por una parte, cuando se produce un sueño, es decir, cuando el inconsciente es el que aporta esta información, parece ser que lo que nos muestra es que hay un problema en la vida interior de la persona que tiene este sueño, y necesita que este “pecado” salga a la luz y se exteriorice. Puesto que el pescado es un símbolo de vida, fecundidad y unión, podemos pensar que los problemas que tienen Henri con Arlette se ponen de manifiesto en sus sueños. La pareja no funciona bien y su unión está en peligro y sabemos que es un matrimonio que no tiene hijos, por lo que la unión no se ha culminado. También el pescado se asocia a la comida de la eucaristía, y religiosamente se organiza este rito familiar todas las semanas, por lo que quizá Henri esté harto de ver a su familia tan a menudo, sobre todo esta noche que su mujer no está presente. Esta cena le molesta y por esta razón arremete con un pescado contra la madre, cabeza de familia y quien dicta las normas de la casa. Como última pincelada a la eucaristía católica, pensemos que la cena se produce el viernes –viernes Santo- según la religión católica es el día de la muerte de Cristo y por esta razón sólo se puede comer pescado. Es anecdótico y muy irónico pues, que en esta cena santa se le agrade a la *mater familia* con una comida santa, fruto de la multiplicación de los panes y los peces de Cristo.

El último aspecto que vamos a trabajar en este análisis es el del lenguaje y las actitudes como forma de mostrar la fuerza y el valor del ego.

Denominamos de esta forma la última parte porque depende de quien sea el que dé su opinión, ésta tendrá más o menos valor. Se trata de un sistema piramidal, en la cima está la Madre, dueña y señora de todos sus súbitos, a continuación Philippe y a veces Betty porque las intervenciones de la hermana ayudan a mejorar el ego de éste. Henri y Yoyo se pueden situar al mismo nivel con la diferencia que Yoyo es una mujer y diga lo que diga tendrá menos valor que cualquier otra persona, pero aun así, Henri es un personaje poco valorado porque no es nadie importante. En el último estamento estará Denis, porque es poco más que un sirviente de esta apoteósica familia.

---

<sup>166</sup> *Dictionnaire des symboles*. J. Chevalier, A. Gheerbrant. Editions Robert Laffont et éditions Jupiter, Paris, 1969. Réédition 1982. Pág. 773.

Vemos que se trata de una familia matriarcal pero en la que el papel del hombre es muy importante, quizá Philippe haya tomado el lugar del padre y la madre lo vea como una proyección de la perfección masculina, el hombre que le habría gustado tener a su lado, y que al mismo tiempo está supeditado a la madre, la admira, la respeta, la valora, es una especie de hijo-amante.

Philippe necesita rebajar a las personas que le rodean para valorarse él mismo, su ego depende del reflejo de los demás, por esto recurre a las figuras femeninas para que le den la razón o se sometan: Betty, que al principio lo admira, es el personaje idóneo para ensalzar sus virtudes. Yolande, la mujer sumisa, apartada de toda realidad, es la princesa perfecta para tenerla en una torre aislada del mundo, recordemos que no conoce el dicho popular: *Tu me suis, je te fuís, tu me fuís je te suis...*

O también, recurre a sus compañeros de trabajo, aunque no se lleve bien con ellos, porque necesita saber que para todos es el hombre perfecto y al nivel de todo aquello en lo que cree y representa.

La mujer es una mezcla de objeto e inteligencia, la madre nos dice que *une femme, il faut que ça respire*<sup>167</sup>; es decir, hay que dejarle espacio y no agobiarla, pero al mismo tiempo con su carácter tan fuerte, indomable e irreducible, ha conseguido alejar a los hombres de su vida, por lo que le molesta las atenciones que tiene Philippe con Yoyo y que Henri quiera arreglar los problemas y diferencias que tiene con Arlette. Es como si le molestase que los demás pudieran ser felices cuando ella no lo ha sido.

Esta velada encierra muchas emociones por parte de todos los personajes, no sólo porque Betty y Denis han roto su relación, o porque Arlette ha dejado a Henri o porque Philippe ha pasado en la tele o porque es el cumpleaños de Yolande. Simplemente el día a día está lleno de pequeñas cosas y detalles que van modulando el carácter durante la jornada, y esta cena ha sacado todos los resentimientos de cada uno de ellos. Vemos que se acentúan debido a la incomunicación familiar, no se atreven a decirse las cosas a la cara, todo va bien, porque nadie se preocupa por saber cómo están los demás, las emociones se esconden. El problema esta noche es que el egocentrismo de Philippe ha despertado los estereotipos que envolvían la familia desde hacia años, ha sacado a relucir el sentimiento de inferioridad de muchos de sus miembros y esto ha producido un cambio en los cerebros de los personajes. El tono amical e hipócrita del principio de

---

<sup>167</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 25



la obra, se ha ido convirtiendo en imperativos, gritos, enfados, reproches e ironías punzantes.

El respeto se pierde, o quizá no había tal respeto desde un principio, la consideración hacia los demás es algo muy subjetivo en esta obra, pero dejaremos hablar a Betty - personaje que no tiene demasiada relevancia para la familia pero que funciona como elemento de ruptura- tiene mucho que decir al respecto y no hay nada que se pueda añadir:

*BETTY: (glacée) Il y a certaines choses que je trouve bien plus choquantes que mon vocabulaire, moi.*

(...)

*BETTY : Ça veut dire qu'on peut être extrêmement grossier sans dire un seul gros mot, voilà ce que je veux dire...*

*BETTY : (n'y tenant plus) Depuis le début de la soirée tu ne t'inquiètes que des petits problèmes de Philippe, alors qu'Henri se morfond dans son coin... Tu appelles ça comment, toi ?... De la délicatesse? De la décence, peut-être?*

(...)

*BETTY: Philippe par ci Philippe par là !! Il est peut-être merveilleux, ton Philippe, n'empêche qu'il parle à sa femme comme à une sous-merde !! Ah! Tu me trouves grossière, là, hein? Eh bien moi, c'est lui que je trouve grossier, alors tu vois... On n'est pas d'accord!!... Et traiter Denis comme un chien, comme tu viens de le faire, là à l'instant, par exemple, ce n'est pas grossier ? Enfin je dis « comme un chien », je ne devrais pas, c'est encore ce qu'on traite de mieux, les chiens, dans la famille...<sup>168</sup>*

Como si de teatro del absurdo se tratase, los personajes empiezan a incomunicar, a hablar sin escucharse, a dejar de unir sus frases en los diálogos, a acelerar el ritmo de la discusión para finalmente llegar a la ruptura, el silencio, el vacío, el fin de la obra, cuando los personajes se van, en el mismo orden de entrada: Denis y Betty, la madre, Philippe y Yolande, y se queda en escena Henri, esperando que la persona del teléfono sea Arlette.

## 2. a. 2. 8 CONCLUSIÓN

*Un air de famille*, es una obra que responde a un problema social candente: las relaciones familiares. Parece *a priori* algo muy fácil porque son seres que se conocen

<sup>168</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 35

desde siempre, pero vemos que es un conocimiento superficial y que no hay tal entendimiento.

Para concluir con este análisis textual, lo resumimos a dos momentos presentes en toda la obra, por una parte el frío de Yolande, un frío metafórico que denota la falta de amor, ternura y calidez. Yoyo es un personaje que nota y siente en su persona la hostilidad de la familia y de la velada, por lo que desde que llega al bar tiene frío, desde que se rodea de la familia del marido; este frío irá *in crescendo*, al igual que los malentendidos y la incomunicación, sólo el alcohol hace que se olvide del frío porque también se olvida de su realidad. Yolande es un personaje entrañable, porque su dulzura y candidez hace que el espectador sienta pena por ella y la necesidad de protegerla de esta familia carroñera. Si nos fijamos, cada vez que siente frío se asocia a un momento de tensión, por ejemplo la discusión con su marido de si ya ha bebido mucho y que se junta con la tirantez que produce la llamada telefónica a *Benito*:

*YOLANDE: Je ne suis pas folle, il y a une porte ouverte quelque part, je sens un courant d'air froid qui vient de là, et qui m'arrive ici, en plein dans le cou, ici...*<sup>169</sup>

El segundo momento es el de la oscuridad:

*On ne voit strictement rien dans cet escalier*<sup>170</sup>

Esta afirmación emitida por la madre y apoyada por Philippe no está compartida por el resto de personajes que están en el bar. Pero nos remite a Freud y a autores como Woody Allen que con esta oscuridad asocian momentos de nacimiento y de involución –deseo de no haber nacido por parte de los hijos, por ejemplo– debidos al peso que ejerce la madre sobre el hijo. Vemos nuevamente la presencia de la madre sobre Philippe, el único personaje que es capaz de decir que no hay suficiente claridad, como en su vida y en sus relaciones.

En esta obra aparecen caricaturizadas las debilidades humanas y se insiste en la contradicción de los personajes, por lo que *“le rire exerce sans doute une fonction utile. Mais, il ne suit pas de là que le rire frappe toujours juste, ni qu'il s'inspire d'une*

<sup>169</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 30

<sup>170</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 12

*pensée de bienveillance ou même d'équité* »<sup>171</sup> Al contrario los personajes buscan la ironía y el daño en el prójimo.

La risa en esta obra es intrínsecamente perversa, porque presupone en la persona que ríe un sentimiento de superioridad y una ausencia de caridad<sup>172</sup>. La comedia en este caso es un divertimento que perjudica la sociedad.

*Un air de famille* de alguna manera, forma parte de la tradición clásica de la comedia con toques morales y rasgos que perturban la armonía que provocan la risa amarga del espectador.

L'Avant-Scène Théâtre, revista teatral francesa de gran tradición para la actualidad del teatro francés e internacional, dirigida por Claire Vassé, y estandarte en el mundo del teatro por su objetividad en las críticas y opiniones, ya dijo en 1994 en cuanto a la obra en el momento de su estreno en el *Théâtre de la Renaissance* de París, que:

*(...) les membres d'une famille ne s'entre-tuent plus. Du moins, plus franchement... Ils se contentent de se déchirer verbalement, de s'humilier, de se mépriser les uns les autres, de se lancer des phrases rancunières ou mieux, de se taire (...) Un air de famille présente ces rapports mielleux que l'incompréhension va rapidement rendre fielleux. Les auteurs dénoncent ces relations dans lesquelles les gens parlent et se répètent sans entendre, parce qu'ils ne s'écoutent pas (...)*<sup>173</sup>

Esta cita afianza y concluye la noción del lenguaje, la tonalidad y la aproximación verbal de los personajes en la obra. Ya que a través de la palabra podemos ver las diferencias entre ellos y la tirantez familiar.

Por último, concluimos con otra cita del equipo de redacción de L'Avant-Scène Théâtre, porque redondea la idea que barajamos a lo largo de este análisis y nos reenvía al principio de nuestro estudio, es decir, al título, de alguna forma esto sucede hasta *en las mejores familias*:

*Car on n'épouse pas seulement un homme, ou une femme, mais une famille. Et il y a toujours quelque chose de sacré dans les familles : des souvenirs, des rites, des interdits.*<sup>174</sup>

<sup>171</sup> *Le rire*. H. Bergson. Presses Universitaires de France. Paris. 1983. P. 50

<sup>172</sup> *De l'essence du rire et plus généralement du comique dans la littérature et les beaux-arts*. C. Baudelaire

<sup>173</sup> *L'Avant-Scène Théâtre*, 956. 1994. Págs. 42, 43

<sup>174</sup> *L'Avant-Scène Théâtre*, 956. 1994. Pág. 42

## 2. a. 2. 9 ANÁLISIS DE LA PELÍCULA

### Un air de famille

**Película de: Cédric Klapisch**

**Fecha: 1996**

La película fue adaptada del guión original de la obra de teatro, por los mismos creadores, Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri junto con Cédric Klapisch. Mantiene estrictamente el texto de origen y los pequeños cambios e introducciones de diálogos son necesarios para enmarcar el entorno nuevo que aporta una película; pero en general es completamente fiel a la obra de teatro, incluso en su filmación, como explicaremos más adelante.

La película ganó tres Césars: mejor guión, mejor papel secundario femenino y mejor papel secundario masculino.

Entre sus críticas :

*« Un étalage de mauvaises humeurs aussi comique que touchant » (Première)*

*« Chaque vendredi soir, les Ménard se retrouvent « Au père tranquille ». Au cours du repas d'anniversaire de Yoyo, la famille lave son linge sale et lève le voile sur les secrets de chacun. Le dîner tourne au déballage ».*

*« Une comédie corrosive de Cédric Klapisch avec la bande à Jaoui-Bacri...*

*Attention ça décoiffe ! »*

Y es cierto, pese a la siguiente afirmación:

*« ... le théâtre est une histoire qui se vit, recommençant à chaque représentation, et c'est aussi une histoire que l'on voit vivre. Le théâtre est autant visuel qu'auditif. Il n'est pas une suite d'images comme le cinéma, mais une construction, une architecture mouvante d'images scéniques...*

*De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour. »<sup>175</sup>*

La película de Klapisch ha sabido mantener el encanto de una obra de teatro, la frescura y la espontaneidad. Quizá sea el momento de poner de relieve la escritura a seis manos, cuatro de ellas de los padres de la obra original.

A continuación vamos a realizar un análisis detallado de las diferencias e innovaciones que aporta la versión filmada.

## 2. a. 2. 9. 1 ANÁLISIS

Este estudio no pretende ser un trabajo exhaustivo de análisis fílmico, sólo queremos mostrar los cambios de guión que se han producido para poder llevar al cine una obra de teatro.

En primer lugar analizaremos las aportaciones realizadas en el guión y en segundo lugar pasaremos al estudio centrado en los cambios que se producen por tratarse de una película, en la que se afianzan más los momentos de tensión, miradas, objetos, porque la cámara permite centrarse en estos detalles, tan importantes para el cine.

Comenzaremos exaltando el valor de la música, ya que pese a que la banda sonora de la película es original de Philippe Eidel, hay tres canciones que se repiten constantemente y que nos marcan la evolución de la obra.

*Come Prima*, interpretada por Dalida<sup>176</sup> será la música dedicada al recuerdo, música que triunfó en los años setenta y que tiene un gran sentido nostálgico y melancólico, de esos buenos momentos de infancia en familia. *Una furtiva lacrima* del *Elisir d'Amore* de Donzetti, sirve de apertura y cierre, importante también porque el intérprete es Caruso, cantante preferido de Henri y mismo nombre para el perro. *People have the power*<sup>177</sup> es la canción que está cantando Denis cuando se quiere acercar a Betty y pedirle una cita al principio de la película, este momento es crucial para él, necesita la fuerza de esta

<sup>175</sup> *Esthétique du théâtre moderne*, Marie-Anne Charbonnier, Synthèse, Armand Colin. 1998

<sup>176</sup> Dalida: cantante egipcia, icono popular parisino. Actualmente hay una Exposición sobre la obra y vida de Dalida en el *Hôtel de Ville* de París, visitada por cientos de personas a diario (verano 2007).

<sup>177</sup> Canción de Patti Smith de 1988. Cantante y poetisa norteamericana, inicialmente de Punk, llamada: "la poetisa laureada del punk-rock". Por su punto de vista feminista e intelectual, se convirtió en una de las artistas más influyentes dentro de la música rock. Cabe decir que es paradójico que se utilice esta canción para mostrar la seducción de Denis, ya que serán ellos los que al final ganen, al menos emocionalmente, por lo que la canción adquiere un carácter premonitorio, además de reforzar la imagen de estos dos personajes.

canción para acercarse a ella y seducirla de nuevo –ya que Betty parece enfadada-. Es también la canción que bailará con Yoyo, ese rock energético que le devolverá la sonrisa y la felicidad en este cumpleaños tan triste. Pero sobre todo, es la música que Denis lleva dentro, siente el poder, la fuerza de la gente y por esto, al final no dudará en enfrentarse a Philippe e incluso agredirle, porque ya está harto de sus gritos, de sus reproches, de sus órdenes y ante todo porque ya le ha faltado demasiado al respeto a su amada.

**People Have the Power**

I was dreaming in my dreaming  
of an aspect bright and fair  
and my sleeping it was broken  
but my dream it lingered near  
in the form of shining valleys  
where the pure air recognized  
and my senses newly opened  
I awakened to the cry  
that the people / have the power  
to redeem / the work of fools  
upon the meek / the graces shower  
it's decreed / the people rule

The people have the power  
The people have the power  
The people have the power  
The people have the power

Vengeful aspects became suspect  
and bending low as if to hear  
and the armies ceased advancing  
because the people had their ear  
and the shepherds and the soldiers  
lay beneath the stars  
exchanging visions  
and laying arms  
to waste / in the dust  
in the form of / shining valleys  
where the pure air / recognized  
and my senses / newly opened  
I awakened / to the cry

Refrain

Where there were deserts  
I saw fountains  
like cream the waters rise  
and we strolled there together  
with none to laugh or criticize  
and the leopard  
and the lamb  
lay together truly bound  
I was hoping in my hoping  
to recall what I had found  
I was dreaming in my dreaming  
god knows / a purer view

as I surrender to my sleeping  
I commit my dream to you

Refrain

The power to dream / to rule  
to wrestle the world from fools  
it's decreed the people rule  
it's decreed the people rule

LISTEN

I believe everything we dream  
can come to pass through our union  
we can turn the world around  
we can turn the earth's revolution  
we have the power  
People have the power ...<sup>178</sup>

La siguiente aportación al guión se trata de una serie de secuencias (flash-back) de la infancia de los personajes. Hay tres momentos en los que aparecen estas secuencias que son evolutivas. Podríamos decir que cada una de ellas está dedicada a un hermano y al recuerdo que tiene éste de ese momento de la niñez.

La secuencia consiste en la entrada de los tres niños en la habitación de los padres, por la mañana, al despertar, se meten en la cama con ellos y empiezan a jugar. Se nota que es un ambiente lleno de cariño, amor, bienestar. Los niños llevan un pijama azul y la niña un camisón rosa. El decorado es muy clásico, la cama, las cortinas, el papel de la pared nos remiten a los años setenta en una familia muy tradicional.

La primera vez que aparece esta secuencia es a continuación de un intento de diálogo por parte de Philippe con su hermano Henri, éste último no está demasiado bien y en lugar de percibir el acercamiento como algo bueno, se enfada con él y se va. A partir de este silencio que genera la situación, Philippe cae en una ensoñación del pasado, esos momentos de alegría compartidos con sus hermanos y sus padres, la escena se centra en él, de pequeño, cuando ya era un niño risueño y triunfador. El momento termina con un fundido de primeros planos que nos devuelve a la actualidad, pasamos de la cara de Philippe niño a la de mayor.

La segunda aparición está dedicada a Henri. Este personaje está enfadado y triste, se enfurece con Denis por no limpiar la barra, sale a respirar fuera del bar, entra de nuevo y se mete en la cava, -simbología interesante ya que baja a los infiernos con su rabia, así como también se mete en su interior, ya que la cava es lo más profundo del bar, también es lo más profundo de su ser; con este bajada al sótano notamos que el personaje

<sup>178</sup> Letras de la canción extraídas de paroles.net

necesita estar consigo mismo y reflexionar sobre los problemas que tiene-. Cuando sale del sótano se encuentra a su familia rodeándole, todos le miran con pena, ya han descubierto la noticia, el secreto que tenía tan bien guardado, y su cara nos muestra la antipatía hacia todos y la necesidad de soledad. En este momento termina el acto y el corte se realiza a partir de la secuencia de infancia. Esta vez, el recuerdo viene dado por Herni, vemos que él está incómodo y contrariado y no disfruta de la misma forma de la situación.

La tercera y última aparición viene dada por el recuerdo de Betty. Se acaba de caer la madre por las escaleras que llevan al servicio, ella sube y se queda hablando con Denis y poco a poco cae en el ensimismamiento del recuerdo, ya que Denis le hace reflexionar si realmente las escaleras necesitan más luz o es simplemente un desacierto más de todos lo que comete Henri. Betty a través del recuerdo se da cuenta que Henri siempre ha sido penalizado por todo, esta vez, en la escena de los niños, vemos a un padre muy disgustado con Henri y que le pegaba, vemos también el niño que llora desconsoladamente y se esconde bajo las sábanas para que sus hermanos no se rían de él.

De alguna forma, estas secuencias de infancia no muestran más que la realidad actual, el niño brillante convertido en el hombre brillante y el niño mediocre, ensombrecido con los años.

Si tuviésemos que calificar con adjetivos las primeras impresiones de la película, seguramente diríamos: “*vieux, ringard, demodé*”, nadie diría que se trata de una película ambientada en 1996. En la película predominan los colores apagados y oscuros, los blancos rotos –que producen sensación de viejo, sucio- los marrones, azules y verdes apagados, colores pálidos cuando se trata de color: rosas palos, beiges; a través del colorido vemos dos tipos de Francia: la *vieille-France* y la *France-ouvrière*. Se nos muestra una familia que vive en la ciudad, que tiene medios económicos pero que tiene un gusto arcaico y clásico, como si se hubieran quedado en los años cincuenta, sin evolucionar –este aspecto vemos que se consolida cuando analizamos la obra y la mentalidad de los personajes-. Todo parece rancio, falta luz, pese a que la película empieza de día, todo es gris, como ese aspecto obrero del pueblo en el que vive Henri. Podemos valorar la diferencia de clases dentro de la familia, pero aun así, hay una capa oscura que cubre la atmósfera. Quizá hayan buscado este matiz justamente para reforzar la mala comunicación de la familia y los problemas que les rodean.



La película tiende a ridiculizar más aún los estereotipos entre campo (pueblo) y ciudad, así como de sus gentes. Henri es más ignorante en la película que en la obra de teatro, porque vemos su insistencia en querer mostrarse bien a su familia: peinado, corbata, chaleco; pero a pesar de esto sigue siendo un hombre de pueblo, no demasiado cultivado y sin ninguna inquietud. Henri no sabe nada de ordenadores y por lo tanto no podría opinar sobre la entrevista que le han realizado a su hermano por la televisión. Nos muestra también las zonas de Francia en las que todavía hoy se dan cuatro besos para saludarse y despedirse, el ritual que esto conlleva y la carrerilla que hay que tomar para que no sean eternos estos saludos.

Por otra parte, la canción de cumpleaños que le cantan a Yolande, acentúa la tradición y al mismo tiempo ironiza sobre la situación, ya que se trata de una canción para niños y no para una persona adulta, recordemos que Yoyo cumple 35 años:

*Bon anniversaire, nos voeux les plus sincères  
Que ces quelques fleurs nous apportent le bonheur  
Que l'année entière nous soit douce et légère  
Et que l'an fini nous soyons tous réunis  
Pour chanter en chœur bon anniversaire.*

Por supuesto, cabe decir que los personajes que cantan esta canción a viva voz son la madre y Philippe. Henri se medio esconde entre el cuello de su camisa y Betty la canta enfatizando, como continuando con la comicidad de la situación.

Se han introducido nuevos diálogos, ya que también hay escenas nuevas.

El primer diálogo lo encontramos en el coche de Philippe:

*PHILIPPE: Je voudrais savoir qu'est-ce qu'elle a pensé, Betty.*

*LA MÈRE : Oh, là, là ! Cette Betty !*

*Mirada perdida de Yolande, y ensimismada en sus pensamientos.*

Esta primera intervención oral de los personajes, nos dejará ver desde los primeros minutos de la película que para Philippe la opinión de su hermana es importante. Crea una complicidad de personajes más rápida que la obra de teatro.

La siguiente, y casi en paralelo con la escena del coche, será dentro del bar; Denis intenta poner en funcionamiento el tocadiscos y los clientes dicen: “*mais c’est normal, ça ne marche pas, c’est trop vieux ton machand*”. Imaginamos en la obra que el aparato es viejo, porque funciona a golpes, pero aquí, los nuevos personajes, cuatro clientes en el bar, ya nos aseguran la suposición. Por otra parte, vemos que Denis, cuando logra hacer funcionar la música busca una táctica de aproximación a Betty, que está sentada en una mesa del local, se pone a bailar mientras barre y canta *People have the power* y se le acerca preguntándole:

*DENIS: Après, si tu as envie...*

*BETTY : Si j’ai envie de quoi ?*

Con estas frases se encadena la conversación con el texto original de la obra. Puesto que el bar en la película no está vacío, se necesita un procedimiento de acercamiento para que nadie sepa que existe una relación entre ellos, de hecho, los clientes especulan sobre Betty: “*si elle a besoin de quelque chose, la demoiselle, nous sommes là.... Elle n’a besoin de rien, la demoiselle?*”. Fantasean con una chica joven, sola y atractiva y Denis ríe para sus adentros, orgulloso de ser él el elegido.

El bar de Henri tiene más recovecos de los que imaginamos en la obra de teatro, por lo que se le introduce un jardín trasero, que da a la calle. La madre no duda en visitar este jardín, como para recordar tiempos pasados en los que ella era la dueña del local. Este momento nos dará más datos de la familia:

*LA MÈRE: Il pourrait faire une terrasse, les clients aiment boire un coup dehors, quand il fait beau.*

*Yolande se promène dans le jardin et va vers une plante qui est moitié tombée. Philippe de sa part, observe et essaye de ne rien toucher pour ne pas se salir.*

*LA MÈRE : Elle aime pas les plantes, Arlette !*

Esta escena nos muestra que la madre no se entiende demasiado bien con Arlette y no la considera una mujer de su casa ya que no se ocupa de las plantas y del mantenimiento del jardín. Estos datos son importantes, no sólo porque se facilitan al principio de la película sino porque clarifican la relación que mantiene la madre con la pareja Yolande-Philippe y la relación no tan armoniosa que mantiene con Arlette-Henri, estos datos se desarrollan en la obra de todas formas, pero lo que se está haciendo con estos preámbulos es preparar al espectador a una situación que promete ser devastadora.

Cuando vuelven al interior y deciden ir al restaurante porque Arlette tarda en llegar, Klapisch introduce un nuevo elemento, Yolande ha perdido un pendiente, la búsqueda de este elemento da el tiempo suficiente para que Henri se enfade con Denis, Denis le desvele el problema de Henri a Betty, que Henri baje al sótano y Betty pueda explicarles la situación al resto de la familia.

Gracias al tiempo invertido en la búsqueda del pendiente han podido suceder los acontecimientos de forma normal, sin que se encuentren presentes todos los personajes. En teatro esto se soluciona con los apartados, pero el cine y su ambientación en paralelo nos muestra una realidad completamente comprensible.

El comienzo del segundo acto es completamente nuevo, en primer lugar la canción de cumpleaños para darle verosimilitud a la velada, En contraplano, visto a través de una pequeña ventana que separa la sala del comedor, Denis intenta arreglar el tocadiscos para que finalmente Yolande pueda tener un poco de música en su cumpleaños. Y después de recibir los regalos, el marido de la cumpleañera le abraza y le dé un beso. Este beso será fotografiado por la madre, con un: “*attendez, répétez!*” que acentúa el momento de ternura de la pareja.

En cuanto a la escena final, en la obra de teatro, Betty sólo se despide de Yolande, con un *salut*, y de Henri con un beso, es el primer beso con sentimiento que le da a su hermano; después, en la puerta se abraza a Denis, buscando su calor. En cambio en la película, Betty no besa a su hermano, es mucho más cariñosa, le acaricia la cara, el cuello y los hombros, es una forma de mostrar su simpatía y su empatía, esa noche ha logrado conocer un poco más a su desconocido hermano Henri y se ha dado cuenta de que le quiere mucho. El momento de intimidad con Denis se intensifica en la película, ya que se quedan en la puerta y se besan, un beso largo y apasionado con los cuerpos completamente pegados y los brazos enredados. La escena se ve perfectamente desde dentro puesto que la puerta es de cristal, por lo que no sólo insinúan una relación sino que lo dejan patente para aquel que no lo hubiera entendido.

Para terminar con las intervenciones dialogadas, tenemos el diálogo que mantiene Henri con Arlette al final de la película, que en la obra original nos dejan con la miel en los labios, ya que suena el teléfono y sólo oímos a Henri exclamar: *Oui... Arlette?!...*

*HENRI: Oui... Arlette?!... Oui, ils viennent de partir. Ah, ça t'a fait plaisir ? Tu ne m'as pas trouvé trop con ? Mais si, ça va changer, je te dis que ça va changer, mais oui, .... JE T'AI DIT QUE ÇA VA CHANGER !*

El tono de voz de Henri cambia en unos instantes siendo suave y tierno, como si se tratase de otra persona, se muestra cariñoso y comprensivo, su tono de voz es calmado y muestra sus ganas de cambiar, notamos que ama a su mujer, incluso dice que va a esforzarse –hecho que le niega a Denis cuando éste le propone cambios para recuperar el amor, además cabe decir que esta faceta de cambio no aparece en el guión original - pero al mismo tiempo, no podemos olvidar que es una comedia, por lo que a medida que se aleja la cámara, oímos el grito del oso diciendo que ¡va a cambiar!

## **2. a. 2. 9. 2 SECUENCIAS PURAMENTE CINEMATOGRAFICAS: DEL TEXTO A LA IMAGEN**

La película comienza con una visión general de los lugares en los que residen los personajes. En primer lugar aparece una panorámica del pueblo, es un lugar a las afueras de la ciudad, lo notamos por las fábricas y las construcciones y la vista general se para en *Au père tranquille*, adentrándose en la habitación de Henri. Vemos un dormitorio antiguo, sin muchos detalles y un espejo en el que está reflejado Henri. Se está peinando, insistentemente –pese a ser casi calvo- y se despeina cuando se pone el chaleco.

A continuación vemos una ciudad, con complejos residenciales. Vemos una finca y penetramos en uno de los pisos para acceder al salón donde la madre, rodeada de sus amigas, ellas están viendo la televisión, el famoso programa en el que sale Philippe.

Salimos de este hogar para llegar a un chalet, con jardín muy bien cuidado y un gran salón con un sofá rococó en el que están Yolande y sus dos hijos frente a la televisión.

Por último, llegamos a una casa obrera, con una gran terraza, dos sillas, una mesa de playa y una televisión pequeña; en una de las sillas está Betty, fumándose un cigarro y viendo el programa.

El recorrido termina de forma circular, volviendo al hogar de Henri, centrando el plano sobre la antena vieja de éste.

Gracias a esta presentación rápida, podemos ver los hogares de los personajes y los medios sociales a los que pertenecen, llegando a la conclusión que Betty y Henri forman parte de la clase obrera mientras que Philippe tiene una posición más acomodada.

Otro factor importante es que todos los personajes están conectados a la televisión, excepto Henri, que cuando termina de vestirse (viendo una serie que le gusta, olvida el

programa por lo tanto) apaga el aparato y sigue con sus quehaceres. En estos primeros tres minutos de película vemos que la televisión es omnipresente en la vida de los personajes y a medida que avance ésta, veremos que el tema del programa es tan importante en la obra como la relevancia que tiene en este inicio.

Los exteriores cobran su importancia, no sólo desde el punto de vista social, sino porque además veremos que el entorno del bar, apartado del pueblo, al lado de las vías del tren, obligará a los personajes a circular con vehículos –por una parte- y a estar condenados al ruido que provoca la circulación de los trenes. Si nos centramos en los medios de transporte de los personajes, éstos muestran sus niveles económicos: un coche grande para Philippe, una furgoneta vieja para Henri y una moto para Denis. En cuanto a los trenes, son elementos temporales en la obra. Durante la primera media hora que esperan a Arlette pasan tres trenes. La constancia con la que pasan los trenes, nos hace suponer que este pueblo está cerca de la gran ciudad, por una parte, pero también es simbólico ver como pasan muchos trenes y no cogen ninguno, es como si el tiempo se les escapara de las manos, y ellos inmóviles, ven pasar la vida por delante.

Cuando empieza realmente la película, después de esta pequeña presentación aparece un nuevo elemento que nos marcará el tiempo: el matamoscas eléctrico. Tiene un ruido seco y electrizante que detiene cualquier posible conversación y enfría la atmósfera.

Si la mosca es un insecto que evoca el torbellino de la vida y la presencia de Dios o el hombre de acción: ágil, reivindicado; vemos que le lleva a la muerte, a la ausencia de vida, de actividad, porque el aparato, en el medio de la sala, detiene el tiempo, la vida y la acción. Aunque tampoco hay que olvidar que la mosca es un insecto que marca la rutina y el retraso cultural, dos aspectos relevantes en la obra.

El lugar en el que se desarrolla la acción de la película será el bar de Henri, pero el bar tiene diferentes estancias: barra, salón, comedor, sótano, cocina, escaleras para el cuarto de baño, escaleras hacia la finca (donde están los pisos en los que viven Henri y Denis). Los diferentes espacios dentro del bar están separados por ventanas internas o por pilares envueltos por espejos. Esto produce la sensación de obertura y también de convivialidad, porque por una parte, a través de planos y contraplanos podemos ver a todos los personajes en todo momento, pero las conversaciones no se oyen, por lo que genera sensación de intimidad en los momentos álgidos.

Hay una ventana entre la barra y la cocina, que facilita la comunicación a tres voces y a tres planos cuando Henri habla de amor con Betty. Es importante mostrar este triángulo porque Betty y Henri hablan de la relación con Arlette, pero Betty hace partícipe a

Denis, en cuanto a su relación con él. Este tipo de filmación de plano a tres niveles se repite en varias ocasiones, citamos como ejemplo la siguiente:

*BETTY: Il ne va pas s'engager lui, il est neutre.*

Henri recurre a Denis como visión masculina de una situación amorosa, pero Betty le ataca aprovechando la ocasión y le reenvía su enfado, porque Denis no es un hombre que se arriesgue en cuestiones de amor, y tampoco dando consejos. Es interesante esta filmación porque pone de relevancia la evolución del personaje de Denis, es decir, si al principio se muestra inmune en el amor, veremos que realmente está enamorado de Betty en secuencias consecutivas:

*DENIS: Mmmmmh! C'est pas dit... Tiens, on va demander l'avis d'une femme... Qu'est-ce que tu penses, toi, Betty? Si tu venais de quitter quelqu'un sur un coup de tête, est-ce que ça ne te toucherait pas qu'il arrive, qu'il s'excuse ? Que tu sentes qu'il tient à toi, qu'il ne veut pas te perdre, tout ça... ? Ça ne te plairait pas, ça ne te ferait pas quelque chose ?*

*Un temps. Betty regarde Denis fixement.*

*BETTY : Si, si... Ça me plairait.*

Esta secuencia esté filmada de la misma forma, es una conversación en triángulo; Denis se ha dado cuenta que Betty se ha rebotado por la actitud que él ha tenido con ella, pero que demostrándole que la quiere puede recuperarla y lo que hace es utilizar a Henri para acercarse a ella.

La segunda ventana divide la sala del comedor, por esta ventana tenemos unido el personaje de Denis –camarero aislado del núcleo familiar- en todo momento con la familia. Este hecho nos sirve para demostrar dos aspectos, el primero que este personaje ya forma parte de la familia, pero en segundo plano, nunca mejor expuesto ya que queda detrás de los demás, pero está presente –en todo momento en los pensamientos de Betty-; añadimos a esto que la máquina de discos está situada bajo de la ventana, en la sala. Vemos cómo la repara, notamos que escucha todas las conversaciones y cuando la máquina funciona, seremos testigos en primera fila del baile que ejecutan Yolande y Denis. Un *rock and roll* desorbitado, alegre, energético que le devolverá la sonrisa a Yoyo, que le hará perder la cabeza y los zapatos –se los quitará haciéndolos volar por los aires- y será la primera vez que este personaje aparezca *décoincé* –además añadir que esta palabra en español quiere decir descalzarse y su metafórico olvidar las formas,

los zapatos le aprietan, de la misma forma que la sociedad, unos zapatos de tacón altos (como su clase social), duros (como su marido) aunque bellos (como ella-, sin miedos y sin normas). Este *People have the power*, le da la fuerza a Denis para demostrar su virilidad y sus encantos y todo esto visto a través de la ventana por el marido, celoso por la situación y por el momento, rabioso de ver cómo disfruta su mujer en brazos de otro hombre. Este miedo momentáneo le hará decirle a Denis:

*PHILIPPE: Non, non, ça va, ça va, je vous en prie... Ça ira comme ça.....*

En un tono completamente seco, imperativo y despectivo, no soporta la idea de que su mujer pueda bailar de nuevo con Denis.

En el interior del bar hay un teléfono que está dentro de una cabina de madera con una puerta de cristal empañado. La llamada telefónica se convierte en una obsesión para Philippe, por lo que la primera llamada la hará desde el bar. La conversación empezará con la puerta abierta, pero a medida que su interlocutor le diga cosas que le parecen desagradables, irá entornando la puerta hasta cerrarla completamente, aunque a su pesar se oye todo. Cuando termina la conversación, el cristal permite ver la mirada de decepción de Philippe después de hablar con el nº 5 de la empresa. La cámara se detiene en esta mirada de derrota de Philippe al mismo tiempo que gira poco a poco hasta enfocar a las tres espectadoras, las tres mujeres de su vida por orden de importancia: la madre, Betty y Yolande.

Para terminar con las puertas y ventanas de cristal, citar el beso de Denis y Betty al final de la película, del que hemos hablado anteriormente.

### **2. a. 2. 9. 3 SIGNOS**

Los objetos que cobran valor con la imagen filmada estática en primer plano:

En primer lugar el perro, la mirada fija del animal, siempre en la misma posición y cuyo único movimiento es el de su respiración, acentúa la parálisis de éste y de su entorno, así como también aumenta la empatía con Yolande de no querer un animal semejante en el hogar, digamos que la frase de ésta cobra más valor en el cine:

*YOLANDE: Il a l'air mort, ce chien... Quand je pense que je vais avoir le même, c'est affreux...*

*La mère encaisse.*

(...)

---

*YOLANDE : (avec douceur, se croyant responsable de cette crise) Je n'ai jamais dit que je n'aimais pas les bêtes, c'est ce chien, là, qui m'a euh... Qui m'a un peu foutu le cafard....*

En segundo lugar, aparece en escena un elemento nuevo, un pájaro enjaulado. Este animal no está en la obra de teatro, pero es importante en la película porque el ave está triste y no pía, también inmóvil, muestra el sentimiento de los personajes, todos están paralizados frente a la situación familiar, no hay movimientos ni cambios. También, puede recordarnos a Arlette, que se ha ido de casa porque no está considerada, se siente enjaulada al lado de Henri, además éste mira con insistencia el pajarito, como viendo a su mujer reflejada, percibe sus ansias de volar.

El último objeto que ponemos de relieve en el cine es el collar que recibe de regalo Yolande:

*YOLANDE: (...) ... Oh, encore une laisse...*

*PHILIPPE : (se contenant) Non, c'est un collier, chérie...*

*YOLANDE : (elle regarde de plus près) Mais... C'est beaucoup trop luxueux, pour un chien, non ?*

*PHILIPPE : C'est pour toi, ce n'est pas pour le chien, c'est pour toi. C'est un collier pour femme.*

*YOLANDE: Aaaaaah !! (Elle est soulagée)... Merci, merci, mon chéri... Je vais le mettre tout de suite  
(...) Il me va bien ?*

*BETTY: Très bien, tu ne veux pas essayer d'aboyer, pour voir?*

La situación es muy cómica, sobre todo cuando la cámara focaliza dicho collar y el espectador puede observar que tiene más forma de collar de perro que de mujer. Pero el collar tomará más importancia, si cabe, cuando la velada exhausta, los personajes cansados, enfadados y en el ambiente sea difícil respirar:

*YOLANDE: Je ne suis pas folle, il y a une porte ouverte quelque part, je sens un courant d'air froid qui vient de là, et qui m'arrive ici, en plein dans le cou, ici...*

Parece que el collar la ahoga, la oprime y le produce dolor, porque se toca el cuello incesantemente, ese collar que parece una correa para que su dueño la pasee, le falta sólo el nombre del dueño en una chapa plateada. Al mismo tiempo el frío, esa sensación de desprotección que tiene en cuanto a su esposo.

Después de este momento de tensión, volvemos a exteriores, el cine permite dinamizar las situaciones y los movimientos.



Henri va en busca de Arlette, se sube en su vieja camioneta azul, de nuevo un tren que pasa y llega a una barriada de HLM<sup>179</sup>. Podemos ver la realidad social del lugar, mestizaje, pobreza y asfalto. Allí, llama al timbre de la amiga de la mujer, nadie contesta y se pone a gritar su nombre. Esto crea una situación muy cómica, en primer lugar, la vergüenza que le produce ir en busca de su mujer, gritar su nombre y hacer pública la situación, en cambio, sucede un encuentro cultural interesante: los jóvenes – negros, árabes, blancos<sup>180</sup> – comienzan a gritar el nombre de Arlette a dúo con Henri, no les parece tonto lo que está haciendo, le apoyan, y él está abochornado y desconcertado.

El cine, en general, suele favorecer la dinámica de la película, los personajes tienen más movimiento, en entradas, salidas e incluso ausencias, además que permite ver al espectador lo que está sucediendo en todo momento con imágenes en paralelo. Los enfrentamientos y los momentos de calma son más intensos, porque se centran en las miradas y las expresiones gracias a los primeros planos. La tensión del espectador está en todo momento atenta a las reacciones de cada uno de los personajes.

Hay un aspecto en esta valoración de momentos que cabría destacar y es la relación de Denis-Henri, este empleado-jefe, en la película se cristaliza como una pura relación de amistad. Henri está satisfecho del trabajo de Denis y al mismo tiempo éste es la única persona que le comprende, que entiende sus cambios de humor, que sabe que Henri es terco pero que poco a poco se le puede hacer entender las cosas. Por ejemplo, el momento en la cocina, Denis no hace más que subirle la moral y explicarle que el mundo no se ha acabado, que puede solucionar las cosas:

*HENRI: (...) Je finirai tout seul...*

(...)

*DENIS : Pourquoi vous n'y allez pas, vous ?*

(...)

*DENIS : Lui parler, je ne sais pas, moi...*

(...)

*DENIS: Mais pourquoi vous ne voulez pas y aller? On ne vous demande pas de vous mettre à genoux, vous lui dites que vous n'êtes pas bien, qu'elle vous manque, je ne sais pas, moi.... Enfin, vous vous expliquez avec elle, face à face, vous voyez ?... Plutôt que de ruminer dans votre coin... (...)<sup>181</sup>*

<sup>179</sup> Habitat à Loyer Modéré, equivalen a los pisos VPO subvencionados por el estado, las regiones o los ayuntamientos.

<sup>180</sup> Guiño a la sociedad francesa actual: Bleu-Blanc-Beur.

<sup>181</sup> *Un air de famille*. A. Jaoui, J.P. Bacri. L'Avant-Scène Théâtre 956. 1994. Pág. 30.

Henri sólo se atreve a abrirle el corazón a Denis, al mismo tiempo que éste le intenta dar soluciones y guiarlo por el camino de la felicidad. Entre los dos forman un buen tandem, se apoyan y se ayudan, al mismo tiempo que soportan sus críticas y enfados.

Destaca también la agilidad de la película en los momentos pasionales, por ejemplo la lucha entre Philippe y Denis al final. Se trata de un momento de acción inesperado, nadie piensa que Denis se enfrente físicamente con Philippe, se impone como macho que defiende a su hembra, esto da un giro a la película y también una ruptura en la tensión, porque frente a este empujón y agresión de Denis, todo se calma, los personajes comienzan a irse y sólo quedan en el bar Yoyo y Henri. Ella muy pausada, se viste lentamente y toma su tiempo para despedirse de Henri, agradecerle la cena y felicitarle por el pato. Este momento de calma, tan deseado desde el principio por Henri, tiene su momento álgido cuando cierra la puerta, apaga las luces y pone el aria *Una lágrima furtiva*, se queda unos instantes escuchando la letra de la canción, disfrutando de su dolor y a continuación se dirige a Caruso, dedicándole la canción y sus últimas palabras:

*HENRI: Ce n'est pas encore aujourd'hui qu'on va se remettre à chanter, tous les deux, hein ?...*

El contraplano agridulce muestra el rostro de Caruso, *le chien*, mirando indolentemente a Henri<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> Ver este momento en el capítulo 8. g. anexos, dossier fotográfico

## 2 a - iii Del teatro al cine

Las pautas que se han utilizado para pasar del teatro al cine en esta primera parte de la obra de los Jaoui-Bacri son las siguientes:

### a. Estructura:

La forma de las obras es muy similar en cuanto a la unidad espacio-tiempo-acción de concepción completamente clásica y respetando las pautas.

Las dos obras transcurren en un espacio único que se convierte en claustrofóbico tanto para los personajes como para el público-espectador-lector. El tiempo siempre mantiene el valor externo (una velada) e interno (cambio en la cotidianidad de los personajes y en sus mentalidades). La acción, única en un principio, siempre es una ceremonia en torno a una mesa.

### b. Temática:

Las obras se mantienen en paralelo porque evocan problemas de relaciones humanas con seres cercanos: la primera obra, *Cuisine et dépendances*, parte de las relaciones generales que puede tener cualquier pareja: un amigo íntimo, el hermano y la novia y una pareja de viejos amigos; la segunda, *Un air de famille*, ya se centra de forma exhaustiva en el análisis de los problemas que esconde una familia bien avenida: madre, hijos y cónyuges.

### c. Técnica:

Las dos obras evolucionan de la misma forma y con las mismas técnicas: por una parte, situación de personajes enfrentados por el carácter (Georges y el marido de Charlotte, Martine y Georges – Philippe y Henri, La madre y Henri), personajes ajenos a toda situación (Fred – Denis) y personajes que catalizan las situaciones de tensión (Charlotte – Yolande). Por otra parte, se utilizan técnicas teatrales de repetición, enfado, enredo, incomunicación y por lo tanto el caos total que después producirá la calma.

En estas dos obras pondremos de relieve tres aspectos que son reincidentes y que parece ser que pretenden llevarnos a una conclusión: la ceremonia, el enfoque de los problemas de pareja y la necesidad de estar en la norma.

\*\*\*

El primer aspecto responde a una cultura gastronómica como es la francesa, incluso lo podríamos extrapolar a la cultura europea occidental: España, Italia, Inglaterra... En la que las veladas en casa son muy comunes para mostrar la comunicación y la sociabilidad. Todo se discute alrededor de una buena comida y un buen vino. Es un ritual social que encuentra sus orígenes, quizá, en la cultura judeo-cristiana, pero que ante todo, se convierte en una ceremonia que puede ser demasiado exigente y reincidente. Y esto es lo que sucede en ambas obras, por una parte la necesidad de que todo esté en orden, que salga bien, que los invitados disfruten de la velada; esto conlleva nervios y esfuerzos difíciles de canalizar. De alguna forma, es comprensible el cansancio de Martine, su crisis de nervios cuando realiza que las cosas no están sucediendo como ella esperaba. Y es lo mismo para Henri, quien en primer lugar, no esperaba tener invitados y en segundo lugar, no es el mejor día para tenerlos puesto que está deprimido por la ausencia de su esposa.

Martine y Henri son personajes incomprensidos, con carencias emocionales y poca recompensa social. Organizan y preparan en solitario, sin esperar el reconocimiento ajeno, pero al mismo tiempo se sienten inútiles. Por esta razón los dos huyen buscando su momento de tranquilidad y soledad, de encuentro con ellos mismo: sea frente al armario en el caso de Martine, sea en la cava, en el caso de Henri.

Por esta razón, la última escena de *Un air de famille* es gratificante y entrañable, porque sólo Yolande, otra ama de casa, como ellos, es capaz de reconocer el gran esfuerzo que ha hecho y el buen trabajo: “*Ton canard était très bon, je m’y connais*”. Paradójicamente, *Comme une image* muestra también un almuerzo familiar-amical en el que esta vez la comida será conejo –le lapin-. La comida, ya desde este punto de partida, podemos concebirla como un método de seducción y sometimiento –incluso si cabe, podemos recordar las connotaciones sexuales que tienen los alimentos utilizados- que irónicamente, en la segunda obra no toma el papel relevante que espera el anfitrión, ya que a dos de sus invitados no les gusta el conejo –en la primera se lo come hasta el perro-.

El siguiente aspecto a tratar es el *apasionante* mundo de la pareja. Las dos obras presentan personajes tipo de hombres y mujeres, a través de estas características comunes, vemos los tipos de pareja que pueden o no funcionar y el comportamiento que tienen en dúo. Por esta razón, encontramos mujeres-madre que responden al tipo de hombres-niño, mujer-amante con mujer-casado y mujer-intelectual con hombre-intelectual<sup>183</sup>. De alguna forma, a pesar de las atracciones y de los encuentros, parece ser que las parejas, al final, se forman por afinidad, por esta razón el número de personajes suele ser exacto en hombres y mujeres para de esta forma, poder unirlos en pareja –formales o no, presentes o no-. Es interesante poner de relieve el personaje femenino de mujer-fatal, que sólo aparece en *Cuisine et dependances*<sup>184</sup>: Marilyn. Pero cabe retener de este personaje un aspecto que no es común a ninguno de ellos: la frustración no existe. Mientras que los otros tipos de mujeres anhelan ser más bellas, más interesantes, más inteligentes, más atractivas... la mujer fatal se acepta como es, sin frustraciones, porque se ha hecho a sí misma así y no quiere ser de otra forma. La mujer fatal no se nos presenta como una mujer brillante en inteligencia, pero tiene la suficiente como para conseguir lo que desea, que suele reducirse a cosas materiales. Este tipo de mujer, además, ha necesitado mucho sacrificio para conseguir la figura que las suele definir, por esta razón, no invierte su tiempo en considerar si le falta algo más a su persona, ya posee la imagen y eso es lo importante.

Con este análisis, apreciamos que las mujeres son demasiado exigentes con ellas mismas, buscan la perfección física, emocional e intelectual, consiguiendo con ello ser seres repletos de calidades pero insatisfechos; en cambio, si la mujer sólo responde al verdadero deseo del hombre: sexual, se convierte en una mujer satisfecha consigo misma; es irónico este aspecto, ya que las mujeres luchan constantemente por la superación, cuando sería más fácil aprovechar el poder de atracción y jugar a ser tonta. Una verdadera *Marilyn*, que consiguió encandilar a los espectadores de los setenta con sus curvas peligrosas y ocultar la inteligencia que la llevó a ser amante del presidente de Estados Unidos. Esta mujer deseada por los hombres y respetada por las mujeres, sólo

---

<sup>183</sup> El término intelectual en esta conceptualización responde a la imagen de persona libre pensadora, que no se centra en las normas sociales estrictamente, por lo que una persona intelectual puede ser Betty – aunque a priori no lo sea- porque responde a una personalidad de ruptura y desacuerdo con lo establecido. Los personajes que englobamos en esta concepción son: Betty-Denis, Charlotte-Georges.

<sup>184</sup> Aunque en la obra posterior veremos que vuelve, sino en personaje principal o secundario, sí como figurante, y sobre todo como imagen –objeto- idealizado, como es el caso de *Comme une image* y los carteles de la mujer bella y bien esculpida, mujer presentada a Pierre en la fiesta de editores.

en su cándida ignorancia logró ser feliz con sus extravagancias que se resumían a su supuesto corto intelecto<sup>185</sup>. ¿Por qué en un momento de expansión, como el presente en el que vivimos, los autores afianzan la idea de la mujer tonta como forma de felicidad? Quizá sea una manera más de hacernos reflexionar sobre la aceptación de las diferentes formas de vida existentes y ante todo el respeto y el encuentro de la felicidad en ellas; sin cuestionarse si está bien o en acuerdo con los demás. Finalmente, nos presentan una realidad social en la que nadie está satisfecho porque se es demasiado crítico con uno mismo, queriendo responder a normas establecidas pero no siempre factibles. Esto sólo atrae violencias de todo tipo, miedos y enfados, que a menudo van dirigidos hacia nuestras personas. Vemos pues, el personaje de Georges en *Cuisine et dépendances* o/y el de Denis en *Un air de famille*, que son seres diferentes a los demás y asumen: “*On n’est pas du même monde*”<sup>186</sup>; desde el momento en el que aparece el consentimiento con uno mismo, se puede transigir sobre los demás e incluso, se puede empezar a definir el tipo de vida o los deseos a realizar<sup>187</sup>, como en el caso de Georges: buscar una pizca de amor en la relación de pareja.

Por otra parte, en las dos obras se reincide en la ausencia de personajes que tienen relevancia para el desarrollo de la acción, pero que su apariencia física sólo está en nuestras mentes. Hay un dato importante en esta ausencia y es que cuando una persona no está presente y se la conoce a través de la imagen que tienen de ella los demás, se tiende a la estereotipación, es decir, no sólo se nos muestran personajes realmente tipo, sino que además, los autores nos ponen en la trampa de mostrarnos que nosotros mismos tenemos esta tendencia de caracterizar y clasificar a las personas, sin llegar a conocerlas realmente, estén o no físicamente enfrente. La diferencia de la catalogación con la omisión es que nosotros mismos –espectador-lector – estamos juzgando, para luego aceptar nuestro error. Es decir, el marido de Charlotte es un oportunista, Marylin una mujer fatal y Arlette una ama de casa descuidada. Pero no vemos que el marido de Charlotte es igual que Cassard de *Comme une image*, Arlette y Marylin responden en su conjunto a la totalidad de Karine de *Comme une image*. Y con esto, vemos que Karine

---

<sup>185</sup> Se trata de Marylin Monroe, esta gran actriz ya consolidada y que cada vez más, treinta años después de su muerte, afloran aspectos secretos de su persona que rompen con la cándida imagen hasta demostrar sus dotes en obras maestras como *Eva al desnudo* de Joseph L. Mankiewicz (1950) y *Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder (1959).

<sup>186</sup> Frase de Georges en *Cuisine et dépendances*, en el acto II.

<sup>187</sup> Vemos a través de este estudio que las dos últimas películas de Agnès Jaoui ya responden completamente a la cuestión de la aceptación, ya que pese a la imposibilidad de poder transformarse en otra persona, Lolita, por ejemplo, –personaje principal de *Comme une image*– aprende a romper barreras que impiden su felicidad.

no es sólo una mujer bella o un ama de casa, sino también una mujer completa en cuanto a inteligencia y sentimientos. Se podría concluir que pese a esforzarnos en clasificar a las personas, las parejas y las relaciones humanas en grupos inamovibles, vemos que cada persona es un todo inclasificable, de la misma forma que lo son las diferentes concepciones de vida o los intereses sociales. Por lo tanto la ausencia se convierte en presencia cuando analizamos la obra –las personas, la vida- en su conjunto, de la misma forma que en su particularidad como individuo.

Antes de pasar al análisis de la norma, nos detenemos en algunos rituales teatrales que caracterizan la obra de Agnès Jaoui.

Es reincidente en estas dos obras la presencia de aquello que demuestre la estabilidad de la pareja. En nuestra cultura occidental, la presencia de hijos o de animales es la marca que revela que una familia está en casa, que le dedica tiempo al hogar y que tienen la compenetración necesaria para que entre los dos se pueda llevar a cabo una vida en familia.

En las dos obras aparecen –de forma física u omitida- estos dos factores. En un principio son seres que dependen de los adultos, en cambio, vemos que no les dedican mayor atención que lo estrictamente necesario. Incluso son elementos que molestan. Por esta razón, los consideramos como rituales sociales, porque hay que hacerlos –tenerlos, mantenerlos- pero no muestran el afecto que se le debe de dar a aquello que se desea. Yolande habla de sus hijos como si fueran una molestia, tienen la impertinencia de “*faire une otitis*”. La madre de *Un air de famille* ha educado a sus hijos como si fueran soldados o empleados de empresa. Martine, enseña sus hijos a sus invitados porque son educados, como si fueran figuritas de porcelana donde lo importante es la imagen que proyectan hacia el exterior de felicidad y equilibrio. No son importantes o sólo tienen la misma importancia que tener un perro paralítico. La sociedad está regida por la posesión material y estos elementos no son más que otras piezas sociales que poseer, incluso es más simple tener un perro, porque no da tantos problemas. Este tema se termina de desarrollar en *Le goût des autres*, donde realmente aparece el enfrentamiento de los animales con las personas y sitúa el tipo de persona en cuanto a la elección que tome.

Es una llamada de atención hacia las actitudes sociales. Igualmente, actúa como una crítica mordaz hacia la sociedad francesa que cada vez tiene menos hijos y posee más perros, porque no tienen tiempo ni dinero para engendrarlos y mantenerlos, y el animal

–que necesita menos cuidados- reemplaza al bebé y, finalmente, termina necesitando tantos o más cuidados que un hijo.

Notamos cierto fetichismo hacia el objeto para caracterizar los lugares y las personas – como ya hemos analizado en las respectivas obras- pero también este fetichismo existe para valorar la sensación. La sensación es un impulso que desarrolla el cuerpo humano en respuesta a algo, sea: una acción, una frase, un olor, un ruido... Si hacemos hincapié en estos dos datos es porque, los autores, en las dos obras pretenden conseguir el apoyo del espectador-lector con la noción de malestar, busca la empatía entre ellos. Con esto, el público, ante la suciedad inexistente de los personajes, consigue comprender el mensaje. Son personajes que se sienten sucios o descuidados, en todo caso, no contentos con lo que ven de ellos. El malestar que produce esta sensación reenvía a los subconscientes del público la inquietud y el desasosiego del no gustar a los demás<sup>188</sup>. De forma inexplicable, como una sensación, los espectadores forman parte de las realidades de los personajes y se sienten identificados.

Por último, estas dos obras, de carácter teatral, utilizan la cultura popular como base educativa y como elemento principal para la comprensión de su civilización. Remiten a cuentos, sueños e historias que finalmente revelan la realidad de la vida. Así pues, la niña de *Cuisine et dépendances* le pide al padre que le cuente el cuento de *La Princesa Helada*<sup>189</sup>, a lo que éste responde que se deshela y se casa con el tipo. El tipo, ya no es un príncipe para el padre, es un hombre normal, y el uso de la princesa helada no es más que la metáfora de una persona que aún no ha encontrado a otra que sea capaz de darle un amor cálido. O aún, el sueño del pescado de Henri, además de su simbología, muestra la necesidad de pegarle a la madre, de demostrarle que él existe, de hacerle notar que está.

Estos recursos teatrales que juegan con la memoria del espectador acentúan la complicidad público-escenario, que se mantiene incluso cuando estas obras se

---

<sup>188</sup> Este aspecto se desarrolla en *Le goût des autres*, ya impuesto desde el título y sobre todo en *Comme une image*. Recordemos cuando Lolita no se quiere comprar el suéter rojo porque se siente gorda y fea, por lo cual se siente sucia en su persona, sólo cuando los demás le digan que le queda bien, aceptará su imagen.

<sup>189</sup> Rompe con el esquema de cuentos ya desde el título de éste, que tiene connotación erótico-pornográfica y realista. A la niña no le cuentan *La Bella durmiente del bosque*, le narran la historia de una princesa que su hielo se deshace al entrar en contacto con el hombre deseado.



convierten en películas de cine. En cambio, las obras que fueron concebidas directamente para el cine, pierden la frescura y la espontaneidad del teatro.

Con todas estas preguntas y análisis personales que hemos hecho hasta ahora, llegamos a la pregunta clave sobre el último aspecto que vamos a analizar. Si la autora no pretende cambiar el mundo, ¿por qué nos sitúa frente a estas situaciones? Quizá lo que se pretenda con este tipo de teatro-cine es encontrar el equilibrio, aunque sea durante el tiempo que dura salir de la sala y reflexionar sobre lo visto. La duda constante que le acecha a cualquier ciudadano está en establecer la balanza entre lo políticamente correcto y las ganas que motivan la existencia. Quizá ese equilibrio es el que permita el acceso a la felicidad personal.

\*\*\*

En cuanto a la técnica teatral y cinematográfica vemos que las dos obras tienen una filmación que se podría definir como teatral. Se nos presenta una panorámica para después ir reduciendo los puntos de vista hasta llegar al plano principal.

Pese a convertirse en películas, son obras que se basan en diálogos afilados y agudos. Por este motivo, la acción es única, porque son diferentes perspectivas de la misma situación. El trabajo se centra en la argumentación utilizada y sobre todo en la incomunicación, cómo sin dejar de hablar, no se llega a comunicar. Se puede extrapolar cualquiera de los micromundos de las obras al mundo que los engloba. Cada vez tenemos más información general a través de la televisión, de internet o de la prensa en todas sus formas y en cambio, cada vez hay más casos de drogadicción, de embarazos no deseados, de anorexia, de culto al cuerpo y un largo etcétera, no sólo en los adolescentes sino en la sociedad en general. Esta sociedad está preparada para defenderse y agredirse verbalmente, pero todavía no se ha aprendido a comunicar, que es el hecho de hablar y escuchar y comprender el problema afín de encontrar una solución.

El teatro siempre ha sido un medio de expresión y de denuncia, por esto, las dos primeras obras que forman nuestro corpus, consideramos, que son realmente un paso del teatro al cine, porque han mantenido esta estructura basada en el diálogo para llevar a cabo una técnica que ante todo es visual.

\*\*\*

Concluyendo con este capítulo y retomando la introducción, es cierto que estas dos obras responden a técnicas teatrales del teatro de boulevard; si hacemos esta afirmación es porque el teatro de boulevard indudablemente se define como un teatro costumbrista ligero en el que dominan el vaudeville y la comedia. Cabe poner de relieve que esta concepción del teatro boulevard como un género menor es completamente falso, dado que el tipo de obras que le engloba se centra en una característica común: la burguesía. Se pone en tela de juicio esta clase social, acomodada, que suele vivir de espaldas a la realidad. En las obras, justamente se exaltaban los defectos de esta clase y, sin caer en la moralidad, sí que tiende a la crítica mordaz, pensemos por ejemplo en las obras de Scribe o Labiche que pese a la levedad aparente, se atrevían a tratar temas candentes como la infidelidad, la sexualidad o las normas sociales, a mediados y finales del siglo XIX.

Por estas razones, cuando hablamos de estas dos películas y las catalogamos como teatro filmado, o más aún, cuando le damos nombre propio al género teatral al que pertenece, no lo hacemos como un reproche:

*Ce n'est que récemment que l'on a abandonné ces grandes cosmogonies où théâtre et cinéma se trouvaient opposés avec des critères plus métaphysiques et « spécifiques » qu'historiques et matérialistes. On ne cherche plus à les définir une fois pour toutes ; on s'intéresse au contraire aux échanges de procédés qui caractérisent leurs rapports incestueux, à la relativité des notions de théâtralité ou de filmité (si l'on permet le néologisme). Eric Rohmer le remarque avec humour : « Jadis, le pire reproche qu'on pouvait faire à un film était : « ça fait théâtre ». Aujourd'hui, on dirait plutôt : « ça fait cinéma ». (Cahiers Renaud-Barrault, n° 96, 1977, p.11)<sup>190</sup>*

Recordemos que los actores son los mismos en las dos versiones: teatral y filmada, por lo que consiguen mantener la presencia física que requiere un personaje de tablas:

*Le comédien n'est pas le simple "canal" ou « matériau » par lequel est transmis le personnage du texte dramatique, mais l'incarnation –en tant que processus et produit- du personnage, avec sa multiplicité de signes (entre autres les paroles)<sup>191</sup>*

<sup>190</sup> *Théâtre: modes d'approche*. A. Helbo, J. Dines Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld. Meridiens Klincksieck. Ed. Labor, Bruxelles. 1987. P. 56

<sup>191</sup> *L'école du spectateur*. Ubersfeld, A. Ed. Sociales. Paris, 1981.

Los personajes encarnan la personalidad buscada, quizá por esta razón no dudaron en mantener el mismo equipo. Si insistimos en su formación teatral es porque en las dos versiones se mantiene la unión actor-espectador que consigue el teatro y produce el efecto de identificación:

*Car, si le théâtre, par l'effet de dénégation, lui offre la possibilité d'une libération de son potentiel d'identification, il lui rappelle aussi à chaque instant –dans la confrontation avec le comédien- son lieu dans le monde, son identité, qu'elle le soit imposée par les autres ou qu'elle soit prise par lui-même comme protestation, défense, point d'autoréférence. Il lui rappelle le concept même d'identité avec tout ce que celui-ci implique pour l'individu d'exigences de fermeté, d'immuabilité et de continuité- d'être quelqu'un, d'être UN tout le temps.<sup>192</sup>*

Concluimos que existe la influencia dramática del teatro en el cine, partiendo ya de los actores, la temática y el juego dramático, y es la técnica específica cinematográfica: planos, perspectivas o ritmo del montaje; la que nos muestra que estas obras teatrales son perfectamente viables y abordables como cine.

---

<sup>192</sup> *Théâtre: modes d'approche*. A. Helbo, J. Dines Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld. Meridiens Klincksieck. Ed. Labor, Bruxelles. 1987. P. 163

## **2. b EL CINE Y EL TEATRO**

## **2 b – i**

### **Le goût des autres**

#### **Para todos los gustos**

##### **2. b. 1. 1 INTRODUCCION**

*Le goût des autres* es la primera película escrita, dirigida e interpretada por Agnès Jaoui. Esta obra marca un interés especial porque es un homenaje al arte y en particular al teatro, cabe decir que es la primera película que hace sin pasar antes por el teatro como escuela de vida, haciendo de ella una apología de éste y con ello, está intensificando su amor hacia este arte.

La película tiene una temática densa y está protagonizada por diversos personajes que muestran caracteres y pensamientos muy diferentes; pero ante todo es un canto a la vida, a las relaciones humanas, al contacto, a la pérdida del miedo –si no se quieren perder otras cosas- y a las decisiones a tomar, factores en los que la edad no soluciona nada.

La temática que hemos ido trabajando en las otras obras, reaparece en ésta, sólo que la exposición y el desarrollo nos muestran que la vida se escribe poco a poco y que cada persona influye en la determinación final. El resultado de todo ello es una película humana, agri-dulce, pero con buen sabor de boca porque filtra un guiño optimista empezando por el título mismo.

##### **2. b. 1. 2 TÍTULO**

La traducción elegida para esta película que ha dado la vuelta al mundo, para nosotros, sigue siendo ambigua –como ya nos pasó con las anteriores-. La traducción literal sería: *El gusto de los otros*. Esto es una llamada de atención hacia las personas que nos rodean, aunque sus gustos sean diferentes a los nuestros.

En español sería más lógico escuchar: *A gusto de todos*, pero esto implicaría la homogeneidad del gusto, algo general que pueda satisfacer a todo el mundo, una neutralidad. Además, esta expresión, en castellano, se suele utilizar en negativo, porque es muy raro que algo esté a gusto de todos, ya que seguramente lo que está bien para unos, no lo esté para otros.

La traducción final que recibe: *Para todos los gustos*, no responde a su significado original porque incluye la misma neutralidad negativa, que hemos comentado.

Por otra parte, cabe la posibilidad que se haya hecho este juego de palabras en español, con un sentido cinematográfico-teatral, es un filme para todo el mundo, para todos los públicos; pero entonces no atiende a la importancia del título original, que es más el hecho de tener en cuenta que hay otros gustos, que debe existir el respeto por ellos, también.

Se habría podido mantener su traducción literal porque en la película hay varias referencias al título que no nos dejan indiferentes. He aquí una muestra:

*CASTELLA: Oui, moi j'aime pas du tout le théâtre...*

*ANTOINE : Fallait pas venir, hein !*

*CASTELLA : Ah mais non, là justement, justement là on aurait pas dit du théâtre... vous jouez tellement...*

*(...)*

*CASTELLA : (en sortant) Je l'ai vue deux fois, la pièce<sup>193</sup>*

Nos muestra los prejuicios de antemano que muchas veces nos impiden conocer otras cosas y que posiblemente luego nos embriaguen.

*CASTELLA: (...) ... mais les gens, en général, ils préfèrent quand c'est drôle... À mon avis, vous devriez faire du comique...<sup>194</sup>*

Justamente, porque no necesitan de una respuesta general y masiva para ser felices, a este grupo de teatro le gusta la tragedia clásica, y hay un público que quiere ver eso en escena. Hay que actuar también para esa gente.

*WEBER: Vous m'avez jugé depuis le début, parce que je ne fais pas partie de votre monde. (...) On m'a éduqué pour ça... J'ai essayé de faire autrement, j'ai fait de mon mieux pour me faire accepter, pour vous plaire, mais il faut bien se rendre à l'évidence, j'ai échoué... (...)*

<sup>193</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 26, 27

<sup>194</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 45

*CASTELLA : C'est dommage, parce que... Je me rendais pas compte... Moi, je croyais que c'était vous qui me méprisiez... Excusez-moi si je vous ai fait du mal... Je m'en rendais pas compte... (...)*<sup>195</sup>

Parece ser que siempre tenemos que complacer a los demás, cada persona tiene su educación y no tiene por qué rechazarla ni cambiar por no ser igual a los que le rodean.

*VALÉRIE: (...) C'est drôle comme on se fait des idées sur les gens... Quand je pense que j'aurais pu passer à côté...*<sup>196</sup>

Los mismos prejuicios sobre los demás nos hacen olvidar aspectos muy interesantes de esas mismas personas y que nos pueden hacer muy felices en la vida.

Por todas estas razones y otras que trabajaremos a lo largo del análisis, creemos que el título no es el adecuado, porque pierde su esencia, la de considerar al otro y aceptarlo como es; así como también obvia un aspecto en el que no pensamos de antemano pero que consideramos muy importante, el concepto del “sabor”, *le goût*.

Agnès Jaoui nos introduce en su mundo a través de los sentidos, disfrutamos de su obra con la vista y el oído, evidentemente, pero podemos llegar a percibir a través de los personajes –porque es la manera de cómo ellos perciben su realidad- los olores, los sabores y el tacto de los elementos que forman la totalidad de la obra.

Los personajes muestran una humanidad real, viven las sensaciones desde todas sus perspectivas y se saborean entre ellos, porque de la misma forma que el gusto de cada persona es diferente, hasta que no se prueba no se realiza realmente el placer que se puede recibir y producir. Por todo esto pensamos que el sabor es un elemento principal en la obra y por lo tanto, en el título.

## **2. b. 1. 3 RESUMEN**

Un empresario maduro (Castella), jefe de una productiva e importante empresa, va a firmar un suculento contrato millonario. Su asesor (Weber) decide ponerle un guarda-espaldas (Moreno) viendo la importancia del contrato y temiendo un posible rapto o cualquier tipo de amenaza a su jefe. La mujer de Castella (Angélique) tiene un

<sup>195</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 58, 59

<sup>196</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 71

chofer que la lleva a todas partes y le hace compañía en todo momento (Deschamps). Los dos hombres se harán amigos y compartirán sus miedos y alegrías Otra de las decisiones importantes del asesor es cultivar a su jefe y para ello contrata a una profesora de inglés para que le dé clases particulares, aprenda el idioma internacional por excelencia y para que de esta forma esté abierto hacia nuevos rumbos de la empresa (ella es Clara). El encuentro con la profesora de inglés no es demasiado bueno e incluso Castilla no está de acuerdo en recibir estas clases, pero sólo al principio, porque esa misma noche, va al teatro con su esposa para ver a su sobrina actuar, esta obligación, al principio, no le gusta demasiado, pero, allí, en escena ve a la profesora interpretando a *Bérénice*<sup>197</sup> y se queda fascinado con ella, por su interpretación y por todo lo que ella desprende.

Clara, actriz en la cuarentena (en todos los sentidos) y profesora de inglés para sacarse un dinero extra, se codea con la clase social intelectual. Entre ellos está su mejor amigo y confidente (Antoine), es un artista homosexual que mantiene una relación con un joven pintor (Benoît) y que juntos decorarán y darán otro aire a la empresa de Castilla, aunque al principio Clara piense que se están aprovechando de él por la atracción que éste siente hacia ella.

La mejor amiga de Clara, Manie, es camarera en el bar de encuentro de los artistas, al que acude gente que supera la treintena. Entre los asiduos del teatro está Valérie, la tercera amiga, ella es la que lleva el vestuario en las obras de teatro.

Manie también vende hachisch y marihuana, en su casa, para sacarse unos extras y poder vivir con más holgura.

Por otra parte Manie se reencuentra con Deschamps, un conocido con el que tiempo atrás había compartido cama y otras intimidades. Un día quedan para tomar una copa y aparece Moreno, Deschamps recibe una fortuita llamada telefónica que le anuncia que al día siguiente tiene que madrugar mucho. Mientras el otro habla, sucede el encuentro de Manie y Moreno, a solas, que desembocará posteriormente en una relación pasional que durará más de lo previsto.

Entre tanto, Béatrice, la hermana de Castilla, se acaba de separar y su hermano propone ayudarla económica y emocionalmente en todo lo que pueda para que ésta salga adelante. Angélique será la encargada de decorar el nuevo hogar, haciendo uso de su gusto y sus diplomas de decoración.

---

<sup>197</sup> Racine. 1670



Ahora ya tenemos los ingredientes necesarios para todos los gustos.

Con esta imagen retomamos la idea del sabor, obtenemos la receta que producirá un caleidoscopio de sabores, con parejas que se deshacen y se vuelven a hacer.

## **2. b. 1. 4 PERSONAJES**

### **2. b. 1. 4. 1 Análisis de los personajes**

#### CASTELLA:

Hombre maduro, más o menos ronda los cincuenta, felizmente casado, con problemas de estómago y de dieta, como cualquier hombre de su edad. No es demasiado ilusionista ni tiene grandes proyectos, ya que ha visto crecer su empresa hasta el punto de poseer más dinero del que quiere.

Está rodeado de gente muy competente que se encarga de favorecer el crecimiento de la empresa y está un poco harto de su vida cotidiana, aunque no tenga ninguna expectativa de salir o escapar de ella.

Vive con su mujer y el perro en una mansión a las afueras de la ciudad, con zona ajardinada. Angélique controla su vida fuera de la empresa y le dice lo que tiene que comer y cómo debe vestirse. La relación entre ellos es buena, cordial, respetuosa. Se entienden bien y están acostumbrados el uno al otro. Son muy pudorosos, incluso después de estar más de veinte años juntos. Comparten aficiones y Castella, sobre todo, se deja llevar.

Cuando conoce a Clara en su faceta de actriz, descubre su ignorancia hacia muchas cosas que le rodean y que le resultan muy interesantes. Empieza a sentir inquietudes por todo aquello que desconoce y a querer cultivarse, sea por amor a Clara o porque realmente lo que empieza a conocer le despierta sensaciones y sentimientos nuevos, en todo caso, este personaje sufre una gran metamorfosis a lo largo de la película.

Castella es un hombre con un vocabulario campechano y pobre. Le cuesta mucho expresarse, es muy rudo desde el principio –aunque tenga un gran corazón-. No tiene formación universitaria ni le ha interesado hasta el momento aprender a comunicarse bien con los demás, para esta función tiene a asesores y otros empleados que desempeñan este trabajo. Además de tener algunos prejuicios hacia esta gente que tiene titulación superior:

*CASTELLA: Il se prend pas pour une merde, lui... Les mecs, ils font polytechnique, et après ils croient que...*<sup>198</sup>

Estas creencias despectivas las vemos desde el principio, para él todo se puede pagar con dinero, las calidades y cualidades de las personas no dependen de su formación e inquietudes sino del salario que reciben, por esta razón, deja en manos de los demás los trabajos que para él son burocráticos y aburridos. En este breve dialogo vemos su vocabulario familiar que contrasta con el de la mujer, mucho más cuidado, y al mismo tiempo notamos su percepción de los otros y de la vida:

*ANGÉLIQUE: C'est vraiment une perle ce Weber.*

(...)

*ANGÉLIQUE: Il est efficace... il est dévoué... Franchement je le trouve admirable...*

*CASTELLA : Avec le pognon que je lui donne...*

*ANGÉLIQUE : Comment ?*

*CASTELLA : Il est payé comme un roi, c'est normal qu'il soit dévoué... C'est le contraire qui serait étonnant...*

*ANGÉLIQUE: Oh, moi, combien tu le payes, c'est pas ça qui m'intéresse, je te parle de qualités humaines, de... T'as vu comme il est chic, à chaque fois... Tu devrais lui demander où il achète ses costumes...*<sup>199</sup>

No cuida sus formas ni estructuras y cuando, esa misma noche, va al teatro para ver actuar a su sobrina, descubre por primera vez que le gusta. Lo que al principio parece molestarle –que la obra esté en verso- acaba pareciéndole una maravilla, por lo que volverá otra vez a ver la obra:

*CASTELLA: En tout cas, moi, j'aime pas du tout le théâtre...*

*VALÉRIE : Je ne sais pas ce qui me prend, j'arrête pas de pleurer c'est con mais... C'était bien, ce soir, t'étais bien, je t'ai dit, j'ai regardé tout le deux, c'était vraiment...*

*CASTELLA : Oui, moi, j'aime pas du tout le théâtre...*

*ANTOINE : Fallait pas venir, hein !*

*CASTELLA : Ah mais non, là, justement, justement là, on aurait pas dit du théâtre... Vous jouez tellement...*

---

<sup>198</sup> Conversación con Moreno a propósito de Weber. *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 24.

<sup>199</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 8, 9

*METTEUR EN SCÈNE: Tu as été sublime! Absolument sublime! Ce soir, je te jure, c'était magnifique, magnifique, tu as vu la scène avec Phénice ?*

*CLARA : Ah oui, ah oui.*

*METTEUR EN SCÈNE : Ce soir, je sais pas, il y avait une grâce, une magie, quelque chose...*

(...)

*CASTELLA : Euh, oui, oui... vous... vous... vous êtes vraiment ... heu... impeccable...<sup>200</sup>*

Notamos la falta de vocabulario de Castella, no sabe expresar su admiración por la actriz, no es capaz de describir sus sentimientos y todo lo que ha experimentado viéndola actuar. Para subrayar esta falta de recursos aparecen Valérie y el director que se deshacen en elogios con la actriz principal de la obra de Racine, y que incluso, dicen que no había habido ninguna Bérénice semejante desde Madeleine Marion, de quien, evidentemente, Castella nunca había oído hablar, aunque supone una referencia privilegiada y un gran halago para Clara puesto que, esta actriz formada en el *Conservatoire national supérieur d'art dramatique* y posteriormente profesora en este mismo centro de interpretación de 1988 a 1995, es una de las actrices profesionales principales de la *Comédie Française* desde septiembre de 2002. A su espalda lleva más de cincuenta obras de teatro con éxito entre la *Comédie Française*, el *Théâtre des Abbesses*, el *Théâtre de la Bastille* o el *Théâtre National de Chaillot*.

Castella es un personaje entrañable, un ignorante pero con un buen fondo: espléndido, dadivoso, cordial, amigable, cariñoso y este aspecto los demás no son capaces de verlo porque o sólo ven su mal genio repentino –más asociado a su carácter tímido e introvertido y a sus dificultades comunicativas- o le consideran un inculto:

*MANIE: J'ai trouvé qu'il avait une bonne tête ton patron... Il a pas l'air méchant...*

*MORENO : C'est une truffe... Ils se sont foutus de sa gueule pendant toute la soirée, il s'en est même pas rendu compte !... Mais il est pas méchant...<sup>201</sup>*

A Moreno le molesta esta actitud de los demás hacia él, porque de alguna forma, Moreno tiene también un carácter rudo y retraído, le cuesta compartir con los demás y exteriorizar, a diferencia que es un poco más curtido que su jefe, posiblemente debido a su trabajo. Castella es un bonachón.

<sup>200</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 26, 27

<sup>201</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 47

A partir de este encuentro-descubrimiento empezará a interesarse por el inglés y por el mundo de la actriz. Lo que en un principio parece que lo haga por gustar a Clara, vemos a lo largo de la obra que no es así. Él está conociendo otra faceta suya que hasta entonces ignoraba. Si es cierto que su amor por ella le hará sacar su lado poético y su faceta sentimental, pero sobre todo, va a despertar en él una curiosidad que nadie le había despertado antes. Además, cabe realzar el descubrimiento puesto que se hace a través del teatro en verso, vemos de esta forma que en el arte no hay fronteras: Castilla es sensible al teatro a pesar del lenguaje, por lo que será sensible al *Arte* en todas sus formas, aunque Clara no lo entienda en un principio.

Pese a sus progresos en el idioma internacional, abandonará las clases porque se siente ridículo con Clara, después del momento poético y apasionado que él le dedica y en el que ella le rechaza.

Descubre el arte moderno, porque como él mismo dice: *C'est le genre de choses que, même moi, j'arrive à comprendre*<sup>202</sup>. Hasta este momento él no había desarrollado el sentido de gusto –en cuanto a las cosas-, ni bueno ni malo, no se interesaba por nada y era su mujer la que se hacía cargo de todo. Por esta razón, el personaje empieza su transformación, porque conoce cosas nuevas que no le disgustan y le apetece seguir investigando en estas nuevas sensaciones.

El *Arte Moderno* le permitirá imponerse a su mujer, porque será la primera vez que reclame el respeto por lo que a él le gusta:

CASTELLA: *Où tu l'as mis?*

ANGÉLIQUE : *Quoi ?*

CASTELLA: *Le tableau!!!... Qu'est-ce que tu en as fait, c'est toi qui l'as enlevé?*

ANGÉLIQUE : *Ouis... ça allait pas, sur ce mur, je vais le mettre ailleurs...*

CASTELLA : *Où ça ?*

ANGÉLIQUE : *Je sais pas, je vais réfléchir... (...) Écoute, il est très spécial, ce tableau, franchement... Laisse-moi regarder, chou...*

CASTELLA : *Je t'ai dit qu'il me plaisait, pourquoi tu l'as enlevé ?*

ANGÉLIQUE : *Tu peux pas me laisser regarder ?*

CASTELLA : *Non, pourquoi tu l'as enlevé ?*

---

<sup>202</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 67

*ANGÉLIQUE : Mais je te l'ai dit, je l'aime pas, ce tableau ! Il va pas du tout, là, dans le salon.*

*CASTELLA: Je m'en fous ! Je m'en fous ! Il y a pas une chose que j'aie choisie, dans cette maison! Pour une fois que j'aime quelque chose, tu peux pas me le laisser??!? Tu crois que je suis bien, moi, dans cette... Bonbonnière ? Je peux plus les voir, moi, ces murs roses... et ces petits oiseaux, et ces fleurs, partout !<sup>203</sup>*

Se siente atraído por este arte, aunque no comprenda muy bien porqué, le hace encontrarse bien, tanto que decide decorar la fachada de su empresa para así darle un cambio de imagen, el mismo cambio que está sufriendo él.

A partir de ahora, Castella está muy atento de todo lo que le rodea, de comentarios, frases, libros, tiene ansias de complacer, de gustar y de seducir. A partir del comentario de Clara: *J'aime pas les moustaches, de toutes façons...*<sup>204</sup> Castella se afeitará su bigote –esto es muy representativo, porque es su imagen, su personalidad, es un accesorio que forma parte de él-. Pese a todo, se quita el bigote y con esto su él anterior, se va a una librería, vuelve al teatro y, lo más importante, se encuentra consigo mismo. Pero desgraciadamente, nadie percibe este cambio de imagen, sólo su mujer y Manie, por lo que se da cuenta de una realidad muy dura: la gente no se fija en él. Este detalle es interesante porque ha sufrido una inversión en los hechos. Hasta entonces, él no se fijaba en nada, era su mujer la que decidía, opinaba, la que le guiaba, por lo que él era ciego a su entorno y ahora que comienza a abrir los ojos, se da cuenta que el mismo desdén que ha dado a los demás, lo está recibiendo.

Al final de la película dará comienzo su nueva vida, sin su mujer, sin Clara, pero concebida, sentida y vivida por él.

Para terminar con este personaje hablaremos de su clase social. Castella es un nuevo rico, gracias a su ingenio como empresario ha levantado una empresa que cuenta con decenas de empleados, está haciendo pactos con países árabes y quién sabe con quién más podrá tenerlos. Su fábrica le ha hecho ganar mucho dinero y ascender en la sociedad, pero a pesar de todo, él, que vive para su trabajo, no disfruta ni pertenece a ningún medio específico. Pensemos, por ejemplo, que no tiene amigos, cuando está deprimido sale con su guardaespaldas y su cochero. Es un pequeño burgués fuera de la realidad, vive en su micromundo familiar y laboral. Para él es una novedad el mundo de

<sup>203</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 61, 62

<sup>204</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 48

Clara, no sólo porque sean intelectuales, sino porque son un grupo de amigos al que les puedes contar tus problemas y tu vida. Él, en cambio, sólo puede acudir a su hermana – con la que sabemos que antes no se llevaba bien-.

Del grupo de intelectuales, sólo Antoine llegará a hacer amistad con él, el resto lo rechaza por ignorante y extravagante

CLARA:

Mujer de cuarenta años, sin pareja, actriz de teatro clásico y profesora de inglés en sus ratos libres para cubrir gastos y pagos. Tiene muchas inquietudes intelectuales pero se siente caduca frente a su edad y deprimida.

*Tu sais ce que c'est une actrice de quarante ans au chômage? Un pléonasm<sup>205</sup>.*

Esta frase no sólo define su estado de ánimo sino que además nos recuerda lo difícil que es la profesión de actor. Para una mujer es mucho más arduo, es más costoso que le den buenos papeles o que se preocupen por ella los directores. Debe demostrar mucho más que las jóvenes sus aptitudes como buena actriz, explotar su dicción y su interpretación para destacar entre las demás. De alguna forma es lo que consigue al final, ya que la llaman para interpretar *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen

Desde un principio no le complace demasiado darle clases a Castilla porque nota que él no quiere aprender el idioma, sino que es una imposición. Ella concibe la educación y el aprendizaje como algo agitador, que debe nacer de una persona, con ganas de averiguar qué sucede en otros ámbitos, como una necesidad. Estas condiciones no las ve en su alumno, por lo que concluye rápidamente que es un nuevo rico ignorante y, a su vez, él consolida la imagen confundiendo el “Caro nome” del *Rigoletto* de Verdi, un clásico de la ópera, con una canción a la moda en los años 70<sup>206</sup>:

*On entend, depuis quelques instants, en fond sonore, un air de Rigoletto, “Caro nome”.*

*Plan serré de Castilla, l'air ravi, qui chantonne, battant la mesure avec un doigt.*

*Ha, ha, ha, ha, ha, ha; ha... ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha...*

*Clara: (surprise de sa culture) Ah vous connaissez ...?*

*Plan serré de Castilla, qui chantonne en souriant.*

<sup>205</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 23

<sup>206</sup> *Juanita Banana* fue una canción de moda porque retomaba en su estribillo el de la famosa ópera *Rigoletto*, el aria *Caro Nome*. Se hizo con ella una canción pop que marcó una generación. [Cantante-año](#)

*Ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha... Juanita Banana... !*

*Plan rapproché de Clara et d'Antoine dont les sourires disparaissent peu à peu de leur visage. Ils fixent, l'air totalement affligé, Castella.*

*CASTELLA : Juanita banana, Juanita banana, ah, ah, ah, si je connais !<sup>207</sup>*

Castella no está a su nivel ni académica ni intelectualmente, por lo que no puede compartir con este hombre nada más que una mesa para darle clases de inglés; pero siempre desde el distanciamiento de profesora y alumno. Tampoco tenemos que olvidar que ella siempre utiliza el inglés para reírse de él o demostrarle que están en esferas diferentes.

Desgraciadamente para ella y su reputación, este hombre fatuo se ha enamorado de ella, por lo que además esto acentuará su distanciamiento con él. Siente vergüenza que cualquiera pueda pensar que tienen algún tipo de relación, no quiere malentendidos con este tema. Pero al mismo tiempo, sabemos que no es una mujer fácil de complacer, porque además de buscar un hombre intelectual y atractivo quiere que le enterezca. Busca un hombre en su totalidad<sup>208</sup>.

Por otra parte siente pena hacia él porque se da cuenta que es un buen hombre y que la gente se burla de él por ser ignorante (recordemos la escena después del teatro en el bar de Manie, cuando todos sus amigos intelectuales se burlan de él y de sus chistes pesados y machistas que no concuerdan con su intelectualidad).

Tiene miedo que por culpa de ella y de haberle puesto en contacto con esta gente se aprovechen de él y de su dinero (como es el caso del cuadro que le compra a la pareja homosexual el día de la fiesta de inauguración donde se presenta la obra del joven)

Ella empieza a valorar la amistad con Castella cuando su amiga Manie le dice que es un buen tipo (después de curarle la herida en su casa)

Aunque Clara no tiene demasiado dinero, es una persona muy rica en inteligencia, formación, belleza interior y exterior. Ella se valora –pese a su depresión actual- por esta razón no se ve con un hombre inferior a ella, o al menos, esa es la impresión que tiene de Castella.

<sup>207</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 41

<sup>208</sup> Podemos remitirnos a la escena en el Bar donde trabaja Manie y en la que ésta intenta encontrarle un amigo-amante y Clara considera a todos “immonde”. *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 21

MANIE:

Camarera de unos treinta y tantos años de muy buen ver, es el personaje catalizador de la película, todo pasa a través de ella, de su bar y de sus contactos.

Durante la película mantiene una relación medio pasional medio formal con Moreno, pero todo se desvanece porque Moreno no es capaz de cambiar su forma de ser. Su machismo y sus pensamientos hacia la situación de la mujer, que debe estar en el hogar, con los hijos; y sobre todo por el miedo al cambio y a la pérdida de la vida propia de un soltero autónomo cuando sobrepasa la cuarentena, hará que Moreno termine la relación.

Es un personaje que trata a todo el mundo por igual, considerándolos humanos, pensando que lo que tiene enfrente es una persona y no un currículum, un cheque o un libro, por esta razón es la que contacta con cada uno de los personajes y nos va a hacer ver cosas de ellos que no habíamos percibido antes.

Vendedora de hierba en su casa para pagar gastos y caprichos (éste será uno de los motivos por los que Moreno la deja), con una ajetreada vida social (otro motivo), llena de ganas de vivir, optimista y resplandeciente.

Es capaz de entender los problemas de todos y de hacerlos hablar sin por ello juzgar lo que cada uno dice o lo que puedan decir los otros de ellos.

No se encierra ni aferra a ningún ideal ni a ninguna pauta (ricos, pobres, intelectuales o ignorantes), su interés está en vivir la vida que le ha tocado de la forma más satisfactoria posible. Lucha a su manera, con el diálogo y la comprensión como únicas armas y a pesar de dolerle las decisiones de los otros (la fuga de Moreno por miedo a afrontar una nueva vida) las respeta y hace que su vida siga adelante.

Es un personaje que parece no tener miedos, por esta razón, su relación con los hombres es sincera y natural, desde el principio. Pensemos en el momento de reencuentro con Deschamps:

*MANIE: ... tu ne me reconnais pas?*

*DESCHAMPS: Non... (S'excusant d'un sourire) Non.*

*MANIE: C'est pas grave...*

*DESCHAMPS: Mademoiselle... Je vais prendre un mixte jambon-fromage finalement...*

*MANIE: D'accord...*

*DESCHAMPS: Mais, euh... On se connaît d'où exactement?... Excusez-moi, mais je...*



*MANIE: Ça n'a aucune importance, on a juste couché ensemble...*

*DESCHAMPS : On a ... on a couché ensemble ?*

*MANIE : Oui, mais... il y a longtemps, je me suis coupé les cheveux depuis... Et puis, on était bourrés tous les deux, certainement...*

*DESCHAMPS : ...Non, mais, ... c'est quand même incroyable que je ne m'en souviens pas*

*MANIE : C'est pas grave, ça arrive... Plus souvent aux garçons, mais ça arrive... (...)<sup>209</sup>*

Manie no tiene complejos, se acepta como es, quizá esta armonía en su persona es la que le hace querer y valorar a la gente tal y como es y esto la convierte en un ser especial para todos. Todos los personajes van a ella para exteriorizarse y es la única que no pertenece a ningún micromundo, ni intelectual ni social, porque no parte de las bases sociales establecidas en lo correcto.

Cuando vende hachisch y marihuana porque gana poco dinero en el bar, no entra en la moralidad del asunto ni lo hace con malicia, lo hace simplemente por dinero, como un trabajo. Sus argumentos son coherentes, luego cada uno lo puede interpretar como quiera dependiendo de su propia moralidad- que es lo que suele afectar en estos casos, la educación recibida sobre lo bueno y lo malo-. Este personaje cree en el dialogo y el entendimiento, aunque no todos tienen la misma capacidad de razonamiento:

*MANIE: Pourquoi tu fais cette tête ?*

*MORENO : Je fais quoi, comme tête ? Je vais pas hurler de rire parce que te vois vendre cette merde...*

*MANIE : « cette merde »... ?*

*MORENO : ... je vais pas tarde à y aller, moi...*

*MANIE : Ah bon ?...*

*MORENO : Je vais pas te déranger... Si t'as d'autres clients...*

*MANIE : Mais non, j'en ai pas d'autres... Et puis tu me déranges pas, de toute façon...*

*Tu veux un café, un yaourt ? J'ai des petits gâteaux vachement bons, si tu veux...*

*Hein ?... T'es contrarié, t'es pas content ?*

*MORENO : Je suis pas content, non...*

---

<sup>209</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 16

*MANIE : Écoute, ça va... Tu gagnes pas ta vie, toi ?*

*MORENO : Je fais un métier normal, moi.*

*MANIE : Moi aussi.*

*MORENO : Ne me fais pas rire.*

*MANIE : Un bureau de tabac, ça te choque moins ?*

*MORENO : Oui, ça me choque moins, oui...*

*MANIE : Ou un bistrot, par exemple ?*

*MORENO : (s'énervant) Ça veut dire quoi ça, l'alcool est autorisé ! Les cigarettes aussi, c'est quoi ces conneries, là ?*

*MANIE : Bon ben tu n'es pas obligé de me parler comme ça.*

*MORENO : Attends, l'alcool et les cigarettes, c'est autorisé ou c'est pas autorisé ?*

*MANIE : (elle se tourne vers lui très énervée) L'alcool et les cigarettes, ça fait du mal, ou ça fait pas du mal !? Ça fait dix fois plus de mal ! Mais tu t'en fous, de ça, c'est pas ton problème, ton problème, toi, c'est que c'est pas autorisé !?!*

*MORENO : Quand tu te retrouveras dix-huit mois en prison t'auras l'air fine, avec tes beaux discours !!!*

*MANIE : Pourquoi ? Tu vas me dénoncer ?*

*MORENO : Bon j'y vais moi, parce que là vraiment.*

*Il passe devant elle sans un regard et sort du champ, droite caméra. On reste sur Manie.<sup>210</sup>*

Esta naturalidad para afrontar cualquier tipo de discusión es lo que caracteriza al personaje, su honradez para hablar, su obertura de pensamiento y su pasión por la vida y por los momentos, hacen de ella una mujer completa.

#### MORENO:

Guardaespaldas de Castilla. Es un personaje negativo, frustrado y pesimista. Trata a la gente como si él ya hubiera hecho todo en la vida y estuviera de vuelta. También le gusta romper las ilusiones de los otros y dejarlos de ignorantes e inconscientes de la realidad en la que viven. A pesar de estas características tan poco agradables es apreciado por todos e incluso perdonado. Se enamora de Manie y mantiene un idilio con ella durante el tiempo que es guardaespaldas de Castilla, luego

---

<sup>210</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 38, 39

desaparece sin dejar rastro, sin aceptar y decir abiertamente que tiene miedo. Es un fracasado antes de intentar lo contrario.

Tiene muchos miedos, como vemos a lo largo de la película, en su persona se concentran todos los estereotipos del hombre viril y machista, para quien todas las mujeres son “putas”, sin diferencia, porque siempre te la dan, cuando menos te lo esperas, por eso prefiere dejarlas antes que le hagan daño o le dejen a él –miedo al fracaso-.

A pesar de este carácter los personajes que le rodean le aprecian y podremos acceder a su intimidad, por ejemplo, la influencia que ejerce sobre Deschamps, quien no por ello desconfía de las mujeres pero si intenta aprender a vivir sin su novia.

Moreno está marcado por un asunto que le hizo alejarse de su mundo laboral durante un tiempo, cree que la gente es cobarde y él se considera demasiado íntegro para la vida que le ha tocado vivir.

Su contacto con Manie y Deschamps destapará algo de ternura, pero tiene miedo a la felicidad efímera y siempre vuelve a ponerse la coraza para evitar el contacto externo.

#### DESCHAMPS:

Cochero de los Castella, pero sobre todo de Angélique. Es un hombre bueno, sin maldad, ilusionista y que busca la estabilidad en todos los sentidos, cree en la gente e intenta comprenderla y ayudarla. Es un personaje que no evoluciona a la misma velocidad que el resto porque sus deseos son más limitados, quiere estar con su novia, tocar el clarinete, tener una familia, un trabajo y ser feliz. Es como el personaje de Manie en el sentido que ve el lado humano de la gente, se entiende bastante bien con Angélique, la escucha la respeta y le da conversación incluso cuando lo que tendría ganas es de pegarle para hacerla bajar a la realidad. Sólo perderá los estribos con ella una vez, y aun así, su buen fondo hace que no lo parezca:

*ANGÉLIQUE: (regardant vers son chien qui gambade) Il est heureux, lui... Il connaît pas l'hypocrisie, la méchanceté, il est là, il court partout, il est heureux...*

*Plan large du chien qui court dans le champ en aboyant.*

*ANGÉLIQUE : (des larmes dans la voix) Il ne fait de mal à personne... Il sait pas que le monde est moche, comme ça...*

*DESCHAMPS : Mais non, il est pas moche, le monde, madame Castella, il est comme il est, il faut faire avec...*

*ANGÉLIQUE : (très violente) Non ! Non, j'ai pas envie de faire avec, c'est trop dégoûtant, c'est trop horrible, ça m'intéresse pas... (Elle pleure)*

*DESCHAMPS : Ben, il faut vivre à Disneyland, alors...<sup>211</sup>*

Deschamps se lleva muchos golpes en la película: su novia se va con otro, Manie se queda con Moreno, Moreno lo trata de ignorante porque no tiene malicia y nunca podrá entender todo lo malo que hay en la vida. Pero al mismo tiempo es un personaje que se hace de querer por todos, justamente por esto, porque cuando le pegan pone la otra mejilla, perdona y sigue adelante como si nada. Se complementa con la agresividad, violencia y negatividad que tiene Moreno, por esta razón, los dos cambiarán un poco en la película, aunque no por ello Moreno tendrá agallas de tomar una decisión en su relación con Manie.

Cuando decimos que se complementan es porque entre ellos sucede algo como *Don Quijote y Sancho*, es el efecto de las parejas opuestas, al final Moreno creará un poco más en los hombres y Deschamps aprenderá un poco a desconfiar –aunque no demasiado porque no forma parte de su naturaleza–.

#### ANGÉLIQUE:

Mujer de Castella, es una persona muy limitada de carácter, espíritu e inteligencia. Lo único que le interesa es quedar bien con los demás pero siempre imponiendo su punto de vista. Nadie la puede contradecir ni darle una opinión de las cosas diferente a la suya. Todo lo puede comprar y tampoco aspira a tener más de lo que ya tiene, es feliz en su condición material e intelectual, en su familia y en su persona, no tiene maldad porque es incapaz de pensar en ello. Es manipuladora de guante blanco, en el momento que le dicen algo que no le gusta se pone a llorar o se disgusta, de esta forma nadie le quiere llevar la contraria y prefieren que ella sea feliz de esa forma. Se sitúa por encima del resto de humanidad y se siente muy orgullosa de su gusto, su amor por los animales y por ella misma en general. Tiene el gusto de sentir pena por los demás sin verse ella detenidamente como es.

<sup>211</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 69

Es el personaje que aboca en la destrucción, como Martine en *Cuisine et dépendances*. Porque domina su hogar y a su marido, con la diferencia que Castella cambia y decide emprender una nueva vida en solitario y Jacques se afirma en su matrimonio y en su pareja.

Su amor por los animales es una válvula de escape que le hace perder la noción de convivencia con las personas:

*L'HOMME: C'est pas vrai ça...*

*ANGÉLIQUE : Qu'est-ce qui se passe, Bruno ?*

*LE PASSANT: ... Il est malade des nerfs, lui !!! Il est à vous ce chien?*

*ANGÉLIQUE : Restez poli, hein, je vous en prie, oui, il est à moi, ce chien...*

*DESCHAMPS : Il l'a mordu...*

*ANGÉLIQUE : Qu'est-ce que vous lui avez fait ?*

*LE PASSANT : Moi, qu'est-ce que je lui ai fait ??? J'ai marché sur le trottoir, il a quelque chose contre les gens qui marchent ?... Elle est pas bien, elle...*

*ANGÉLIQUE : Il doit avoir ses raisons, il ne mord pas gratuitement, (s'adressant à Deschamps à côté d'elle) il a dû se passer quelque chose... ?*

*LE PASSANT : Je vous dis que je marchais sur le trottoir !!! Je n'ai rien fait du tout ! Ça va maintenant !*

*ANGÉLIQUE: Vous pouvez pas arrêter de crier, monsieur? Je vous assure, c'est pénible, on peut parler calmement...*

*LE PASSANT : (furieux) Je vais vous mordre le mollet, moi, vous allez voir si vous restez calme ! Putain, tu crois qu'elle s'excuserait?!*

*ANGÉLIQUE: (pour en finir) Bon, ça va, excusez-le! Excusez-le... Voilà.*

*Angélique sort du champ. Le passant la considère, hochant la tête, l'air furieux.<sup>212</sup>*

A nadie se le ocurre discutir por algo semejante y menos aún darle la razón al animal, pero para Angélique, los animales son seres sinceros y verdaderos en sus sentimientos, no como las personas que no son íntegras y suelen decepcionar. Esta es la misma concepción que tiene la madre de *Un air de famille*, y en lugar de buscar dónde cometen ellas el error, culpabilizan a todos los que las rodean. Son mujeres castradoras y castradas. La gente que las rodea, atónita de ver algo semejante, le dan la razón y

<sup>212</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 12, 13

desaparecen de su vida. De la misma forma, la hermana de Castella le dejará que decore su casa, para luego, cambiarlo todo a su gusto. Es mejor esto que llevarle la contraria y con ello herirle los sentimientos, porque en el fondo no es mala persona, sólo un poco egocéntrica.

Su nombre, Angélique, nos reenvía a la palabra Ángel, y de alguna forma este nombre tiene mucho que ver con su persona; por una parte es un nombre de señora clásica, con educación conservadora, porque tiene un nombre religioso y casto; pero a su vez, también el sentido de ángel la acompaña, porque es buena persona, busca la justicia y se aferra a sus principios, el problema es que su forma de ser no la incluye en el macromundo social.

### BÉATRICE:

Hermana de Castella, se acaba de separar, se ha quedado con los niños pero no tiene dinero y se encuentra en la calle. Castella le ayuda en este paso y le envía a su mujer para amueblar y decorar el piso que su hermano le paga desinteresadamente (este aspecto es interesante, primero para que Angélique se sienta útil, y segundo para de alguna forma, a través de su esposa, Béatrice sienta que su hermano está ahí). Se parece mucho a su hermano en que son realistas y ven la vida enfrente, sólo que Castella ha triunfado económicamente y ella, ahora mismo, está hundida en el fracaso más grande –al menos socialmente, porque se ha divorciado–.

Su papel es pequeño pero muy importante porque a través de ella vemos las relaciones familiares, la falta de comunicación de estas familias (tema que ya vimos en *Un air de famille*, *Cuisine et dépendances* y posteriormente se mostrará en *Comme une image*) y también cómo a partir de las dudas y los problemas, la familia se une, de alguna forma:

*BÉATRICE: Ben, entre!...*

*ANGÉLIQUE: (douxement, presque honteusement) Il est parti.*

*BÉATRICE : Oui, je sais.*

*ANGÉLIQUE : Ah bon ?...*

*BÉATRICE : Il est passé l'autre soir...*

*ANGÉLIQUE: Ah bon ?... C'est bien, vous vous revoyez. (Elle pleure).<sup>213</sup>*

<sup>213</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 70

Resulta irónico ver cómo se reúnen cada mes hermano, hermana y padre, comen algo y hablan de todo y de nada, no se conocen casi, no tienen nada que compartir y vemos fácilmente que Castilla es el hombre de la familia y el que ha triunfado en su trabajo y en su pareja, en cambio Béatrice no es más que la hija y además todo le ha ido mal –volvemos a la afirmación de la hija de *Un air de famille*, “*une fille ce n’est pas noté pareil*”, porque a pesar de todo, es más perdonable que fracase la mujer que el hombre. Incluso se descubren cuarenta años después:

*CASTELLA: (s’adresse à sa soeur) Tu connais une pièce de théâtre qui s’appelle “Bérénice », toi ?*

*BÉATRICE : Ben oui, bien sûr...*

*CASTELLA : Quoi, bien sûr, je connaissais pas, moi...<sup>214</sup>*

Cada uno ha vivido una vida completamente diferente y la hermana se parece a Castilla en carácter, pero demuestra ser una persona con más inquietudes y ambiciones intelectuales que su hermano.

Béatrice parece que está enfadada con la sociedad pero con esto nos muestra ese carácter luchador que la caracteriza y que ha tenido que ir contra corriente en una familia machista e inculta que no se da cuenta de la realidad actual que viven, donde la mujer está emancipada y puede ser feliz sin un hombre al lado. A pesar de este carácter fuerte y rudo, vemos en su interior una persona buena y sensible, como su hermano, y después de todas las diferencias que tiene con Angélique, cuando Castilla la deja –como hemos visto- es ella la que le abre su casa y su corazón para acogerla, porque finalmente, es como ella se define:

*ANGÉLIQUE: Tu aimes les animaux?*

*BÉATRICE : Je préfère les gens...*

*ANGÉLIQUE : (après un temps) Tu crois que les animaux n’ont pas un cœur, une sensibilité ?*

*BÉATRICE : Je dis pas ça, je dis que je préfère les gens.<sup>215</sup>*

<sup>214</sup> *Le goût des autres*. L’Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 36

<sup>215</sup> *Le goût des autres*. L’Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 56

WEBER:

Encargado de la empresa de Castilla, es su brazo derecho y el que gestiona todas las actividades de la empresa, es un hombre muy competente y que se entrega al cien por cien a su trabajo. Es un perfeccionista en todo, incluso en su aspecto, siempre va impecable y lo hace todo de la mejor forma posible. Para Castilla, esto es una especie de agresión a su persona, porque se siente muy ignorante e incapaz de llevar su propia empresa cuando Weber le hace reflexiones que no le gustan. Es Weber el que insiste en que Castilla tenga guardaespaldas hasta que terminen de firmar un contrato millonario y peligroso. De educación y formación exquisita no aguantará las insolencias de su jefe, y presentará su dimisión. Castilla reconocerá su error y su carácter a veces demasiado desagradable, este hecho provocará la reflexión de Weber. Pertenecen a mundos diferentes, pero los dos tienen algo en común, por una parte, luchan por la misma empresa y por otra, son dos personas honestas.

ANTOINE:

*Intelectual, actor y artista. El mejor amigo de Clara, novio de Benoît. Debe de tener unos cincuenta años y es una persona muy culta y cultivada. Con gran sentido del humor y finalmente no tan elitista como parece. Él acepta la introducción de Castilla en su círculo intelectual y le abre los ojos a Clara hacia él. Si Castilla compra un cuadro de arte moderno o va al teatro es porque le gusta, por supuesto no lo podía saber antes, simplemente porque no lo conocía. Es un personaje muy humano a pesar de su cinismo y su humor irónico porque a partir de estas dos cualidades hace reflexionar a la gente sobre acciones y decisiones que se toman de ante mano.*

Tiene un papel muy importante como nexo entre el mundo intelectual (que es el suyo propio) y el profesional (el mundo real). Toma las situaciones con distanciamiento y es muy claro con las personas, de forma que provoca la credulidad y la consideración:

*CASTELLA: Bonjour, bravo, j'ai pas encore regardé mais... Y a plein de monde, hein ? Je savais même pas qu'il y avait autant de gens dans cette ville... Vous êtes content, non ?*



*BENOÎT: ... Mmmm....*

*CASTELLA: (à Antoine) il est pas content?...*

*ANTOINE: Si... mais il boude parce que... il y a des tas de journalistes qui devaient venir et qui ne sont pas venus...*

*CASTELLA: Ah bon?... Ils disent qu'ils viennent, et ils viennent pas? C'est vraiment des gros pédés, c'est incroyable...*

*ANTOINE: Des gros pédés, c'est-à-dire?*

*CASTELLA: Ben c'est des pédés, quoi, c'est...*

*ANTOINE: Vous voulez dire des gens qui s'enculent?... Comme mon ami et moi, par exemple?*

*Plan serré de Castella. Il n'a pas l'air de comprendre. Il regarde Antoine puis Benoît. Et comprend. Plan rapproché d'Antoine et Benoît. Antoine regarde avec un sourire ironique Castella. Benoît ne dit rien.*<sup>216</sup>

Con este dialogo, Antoine no busca el enfrentamiento con Castella sino una llamada de atención al lenguaje coloquial que es insultante. Los diálogos de Antoine suelen ser de este tipo, de forma que es cordial con los demás pero los pone en situaciones molestas para que se den cuenta que la vida no tiene una sola percepción y que debemos ser correctos entre nosotros para no herir los gustos de cada uno.

### *BENOÎT:*

Joven de veinte y pocos años, guapo, inteligente, sensible, pintor y artista y novio de Antoine, con quien se lleva unos treinta años. Tiene un carácter muy irreflexivo, impulsivo y cambiante, características claves del artista bohemio y de un joven de su edad. Tiene un papel pequeño pero importante para romper esquemas sociales y para complementar a otros personajes de la película. Por ejemplo, gracias a esta pareja totalmente fuera de las leyes morales del funcionamiento social, podemos constatar que una pareja homosexual es totalmente normal, que el amor no sabe de edad y que el arte puede dar de comer aunque sea difícil.

Benoît aporta la estabilidad y la felicidad que necesita Antoine y viceversa.

---

<sup>216</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 48, 49

## 2. b. 1. 5 INTERRELACIÓN

Como hemos podido observar hasta el momento cada personaje tiene un gusto y esto no hace de ellos monstruos, sino personas diferentes que conviven entre sí. Esta película coral es una muestra de la sociedad actual y de los problemas comunicativos que tenemos aún, en pleno siglo XXI.

Partimos del personaje de Manie como epicentro de todos ellos y desencadenante de muchos acontecimientos. Si hacemos esta afirmación es porque, aunque no sea el personaje principal de la obra, gracias a su carácter, es la que consigue unir los diferentes mundos. Ella, que es sólo una camarera, que no la englobamos entre los intelectuales y tampoco entre los ignorantes, es una especie de *todoterreno* capaz de moverse en cualquier ámbito con soltura.

Manie reconoce a Deschamps años después de su relación fortuita y mantendrá la amistad con este personaje, apoyándolo y dándole consejo en todo momento. Al mismo tiempo, formará, por así decirlo, parte de la vida de este grupo por su relación personal con Moreno, conocerá a Castilla e incluso este personaje le abrirá su corazón –algo raro, porque no lo hace con nadie–.

Por otra parte, su amistad con Clara y Valérie permitirá su acceso al grupo teatral y artístico, y también, porque es la camarera del bar que éstos frecuentan.

A partir de este personaje entramos en los cuatro micromundos de la historia. El formado por Castilla: Angélique, Béatrice y Weber; el de los trabajadores de Castilla: Moreno y Deschamps; el círculo intelectual, en el que tenemos a: Clara, Antoine, Benoît y Valérie y finalmente un pequeño ámbito que sería el bar y sus clientes, en él está Fréd -compañero de Manie en barra- y todos los que acuden al bar a tomar una copa y comentar las obras de teatro.

El mundo de Castilla está dividido entre su familia y su trabajo, no se relaciona con nadie más hasta que conoce a Clara y con ella otra realidad. Es un medio marcado por el dinero, porque en su familia, él es el que ha crecido económicamente y puede permitirse cualquier cosa, por esta razón, desinteresadamente se ocupa del divorcio de la hermana y de su estabilidad en solitario con los niños. De esta forma, muestra –aunque sea económicamente- que su familia le interesa, no sabe mostrarlo afectivamente, porque es un oso solitario y difícilmente accesible a su corazón, pero notamos que no es

indiferente a los quebraderos de cabeza de los demás. Reconoce el buen trabajo de Weber, por eso le paga un buen salario, pero le molesta que lo traten mal, aunque él no se da cuenta que lo hace hasta que lo siente en su persona, por eso no duda en disculparse cuando Weber, ofendido, pretende dimitir de la empresa. Castella y Angélique forman un dúo capitaneado por ella. Por esta razón, cuando empieza a abrir los ojos a otras realidades se separa de ella, porque necesita vivir su nueva vida y nuevas sensaciones sin ser censurado en todo momento por ella y su sentido de la belleza o de lo que se debe o no hacer. La primera escena, en la que la pareja está en el restaurante con Weber es muy significativa, porque ella es quien le dice lo que debe comer y lo que no, no sólo porque se preocupe de su buen estado físico sino también por su imagen. Vemos que Castella se culpabiliza en todo momento, se dice que no va a cenar o que ya no va a comer esto o lo otro, pero no es algo que nazca de él sino de su mujer y sus repetidos comentarios. Son una pareja poco comunicativa, pensemos por ejemplo a la escena de la serie rosa que ninguno de los dos se pierde, Castella se muestra tímido cuando la pareja central se besa, de repente cambia de cadena como evitando el beso, y cuando la mujer se enfada porque lo quiere ver y regresa al beso, él se esconde mirando a otro lado y descubriendo que su mujer come a escondidas para no darle envidia. No se trata de un personaje obsceno, ni siquiera en su vocabulario, al revés, es muy pudoroso con las situaciones y las relaciones más íntimas. Así pues, podemos recordar la escena en el cuarto de baño de Manie, cuando le pregunta si Clara le ha contado que él se le declaró en una clase de inglés, es incapaz de decirlo en voz alta, porque se siente ridículo e inútil, pero esto viene marcado por esta educación recatada y conservadora que ha recibido.

Béatrice por su parte, tampoco osa decirle a Angélique que no le gusta cómo está decorando su piso, sólo cuando ella no esté volverá a pintar y a redecorar su casa, vemos como los dos hermanos son muy educados con los demás y temen herir los sentimientos de los otros por estar en desacuerdo. Vemos que este aspecto no responde a una educación selecta ni a un nivel económico sino a unos principios éticos y una educación conservadora y tradicional que no les permite ser groseros o maleducados con los demás, a pedir disculpas e intentar convivir con los mínimos problemas.

Por esta razón, quizá, Weber es el candidato perfecto para representar la empresa de Castella, porque el joven responde a esta respetuosidad que quiere Castella además de tener una formación y un currículum envidiable, es decir, Castella se siente inferior a Weber, por esta razón en todo momento le recuerda que él es el jefe de la empresa y que

ha sabido levantarla solo, pero no quiere prescindir de sus servicios y se excusará por haberle herido para no perderlo. Castella de alguna forma echa de menos no tener la cultura que tiene su encargado, pero es una envidia sana, no le desea lo peor, al revés lo quiere tener cerca.

El micromundo de Castella es un medio honesto y sincero, quizá no es el más comunicativo, pero el factor económico no les hace olvidar que son personas dentro de una sociedad, de alguna forma el dinero les permite los caprichos que cualquier persona desearía pero no se regodean de tenerlo. Para esto último citamos por ejemplo la conversación que tiene Castella con Weber al principio de la película:

*OUVRIER: Bonjour monsieur Castella.*

*CASTELLA: Ça va, Christian?*

*CHRISTIAN : Très bien, très bien.*

*CASTELLA : (regardant la machine) On a changé l'automate... là ?*

*CHRISTIAN : Oui, ... on l'a changé hier soir, sans problème...*

*WEBER : (Il se penche tout près de l'ouvrier pour se faire entendre) De toute façon, on a pas perdu grand-chose, on a perdu quoi ?*

*CHRISTIAN : une dizaine d'heures... mais la production est repartie.*

*Le pano reprend, Castella, suivi de Weber et de Moreno, descend un escalier en fer. Un plan large en plongée suit leur déplacement à travers l'usine. Castella, sans s'arrêter, serre la main des ouvriers qu'il croise.*

*CASTELLA : (à Weber) Il est obligé de me suivre partout, comme ça ?*

*WEBER : Je pense que c'est le principe, oui...*

*CASTELLA : (il se retourne vers Moreno) Euh, Frank...*

*Franck rejoint vivement Castella, tout en restant juste derrière lui.*

*CASTELLA : Je suis pas habitué, alors expliquez-moi, un peu, vous êtes obligé de me suivre sans arrêt, comme ça ?*

*MORENO : Je suis payé pour ça... Monsieur Castella.*

*CASTELLA : Ici... à l'usine... qu'est-ce que vous voulez qu'il m'arrive ici ?*

*MORENO : N'importe où... Ça peut arriver n'importe où, un vilain geste, une agression, il y a plein d'endroits pour ça...*

*CASTELLA : Ben, il faut que je m'habitue, j'ai toujours l'impression que c'est vous qui allez me (il mime un homme qui en assomme un autre)<sup>217</sup>*

Vemos que Castella se pasea por su fábrica y conoce los nombres de todos sus empleados, tiene un trato directo con ellos y le gusta mantenerlo. También notamos que Castella es un hombre simple al que no le gusta tener un seguridad que le siga por todas partes, se siente observado e invadido en su intimidad.

Con Moreno y Deschamps tenemos dos profesiones independientes subordinadas a la familia Castella. Moreno tiene un trabajo muy variable porque normalmente es de duración determinada, parece que este hecho no le molesta demasiado porque de alguna forma le cuesta establecerse en algún lugar definitivamente, es una especie de ave de paso y actúa así con los demás; en cambio Bruno Deschamps es mucho más sedentario, le gusta regresar a su casa y tocar la flauta travesera, tiene otros proyectos fuera del trabajo, otras ambiciones aunque sean no lucrativas. Franck Moreno es un hombre que vive para el trabajo y al que le amarga su trabajo. Vive en este círculo vicioso del que no quiere salir, se regocija de su mala suerte y de haber dejado su trabajo anterior porque sus compañeros se habían vendido al jefe, los juzga y los condena, pero al final, cuando sale en prensa que sus compañeros se habían quedado en el trabajo para dismantelar toda la farsa que tenía el jefe, se siente indiferente, es como si su fantasía de desgracia y destrucción desapareciera dejándolo desprovisto de excusas y por esto quizá huya de la relación estable que le propone Manie, para seguir siendo un nómada que se lamenta de su situación invariable.

Son dos personajes opuestos y complementarios. Franck está harto de su vida y de la realidad corrupta que les rodea, en cambio Bruno es un personaje cándido que espera lo mejor de todos y da lo mejor de sí. Bruno es el único personaje que puede estar constantemente en compañía de Angélique, porque es incapaz de intentar cambiarla o corregirla en su insociabilidad, seguramente Franck le pegaría un golpe o algún grito, ya que este personaje es mucho más intransigente y agresivo que Bruno. Pero la relación de ambos permitirá que Bruno pierda un poco de su ingenuidad y se abra a otras realidades.

---

<sup>217</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 10

Bruno es un personaje social y necesita la compañía para existir, por esta razón toca en un grupo de música, porque pese a los esfuerzos que le cuesta aprender a tocar la flauta y el tiempo que le dedica, es feliz en compañía de sus compañeros del grupo; en cambio Franck es un personaje solitario, le gusta estar solo y disfrutar de su tranquilidad, es como si los hombres –malvados en actos y pensamientos- lo contaminaran ya lo suficiente durante su exposición a ellos y necesitara su calma y reencuentro consigo mismo para desintoxicarse.

La relación siempre se establece porque Bruno comienza las conversaciones y se interesa por la vida de Franck al mismo tiempo que habla de la suya sin tapujos. Franck es como si le molestara este compañero locuaz e indiscreto, pero cuando conoce a Manie, comienza una pequeña metamorfosis basada en la felicidad y el bienestar, por lo que Franck empezará a hablar y a comunicar sin necesidad que le pregunten, por gusto propio, aunque al final vuelva a su cascarón y se aparte de los amigos.

El grupo de Clara es un conjunto de amigos abiertos a la cultura y al saber, pero muy cerrado a lo nuevo que no comparta sus inquietudes, por esta razón parece un grupo elitista. Dentro de este medio artístico diferenciamos el carácter de Benoît y de Antoine que tienen otras perspectivas de obertura y un acercamiento diferente al dinero. Ellos saben que el poder económico les puede facilitar el éxito, por esta razón la ayuda que ofrece Castella a Benoît, pidiéndole que haga un fresco en la fachada de su empresa es una muestra de la unión de los dos poderes: el intelectual y el económico. De esta forma, Castella actualiza su empresa y le da una imagen moderna y Benoît lanzará su carrera y recogerá dinero para dedicarse más tranquilamente a su formación y a la pintura. Es decir, dentro del grupo artístico tenemos gente que quiere vivir de espaldas a una realidad económica, como Clara y otros compañeros del teatro y otros que saben aprovechar la promoción aunque no sea la forma que más les guste para hacer su trabajo.

Los actores cuando van al teatro comienzan diálogos de crítica en cuanto a la obra:

*VALÉRIE: Quelle merde... je suis atterrée par ce que je viens de voir... sombre merde...*

*BENOÎT : Ça fait des années qu'il a plus rien à dire, lui...*

*ANTOINE : Quand tu penses qu'on donne des millions par an à ces nullards...*

*Comment est-ce qu'on peut monter ça comme ça ?*

*CLARA : Vous aviez pas lu le papier de Dumont quand il l'avait assassiné. Le titre, c'était « le metteur en scène imaginaire »...<sup>218</sup>*

Ellos que conocen el medio teatral juzgan a otro nivel la obra, la puesta en escena, los decorados, el trabajo actoral, la dirección, son mucho más técnicos y exigentes, a diferencia de Castilla, que concibe el teatro como un divertimento y una forma de evasión de la realidad. Por esta razón, también encontramos los comentarios desafortunados de Castilla sobre hacer obras cómicas, que ya lo hemos citado anteriormente.

Para ellos la inspiración es una quimera, no existe el arte sin trabajo, es un esfuerzo y no es justo que se subvencionen unas obras a unos y otros trabajos no, por esta razón el medio artístico es mucho más elitista, a consecuencia de la mala atención a la creatividad. Al mismo tiempo, la directora pone en boca de sus personajes una crítica voraz hacia el sistema francés, no queremos decir con esto que esté en contra de las subvenciones, pero de alguna forma se queja que siempre van a parar a los mismos. Podemos ver un paralelismo con la vida de la autora, puesto que en sus comienzos, como no era demasiado conocida tuvieron que trabajar mucho antes de disfrutar del reconocimiento social y de las ayudas que reciben en la actualidad. Con todo esto, queremos decir que quizás no esté de más financiar a grupos profesionales pequeños aunque no sean conocidos, porque esto no quiere decir que no trabajen bien<sup>219</sup>. Este hecho se critica no sólo en el medio teatral sino también en el pictórico, vemos que Benoît, pese a toda la gente que acude a la inauguración de su exposición, no está contento porque no ha ido la prensa, parece ser que hasta que no se le reconozca a grandes niveles mediáticos, los periodistas no pierden el tiempo yendo a ver la obra de un joven pintor. Por esta razón el tema del éxito y el fracaso está tratado continuamente

<sup>218</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. Nº 493. Pág. 43

<sup>219</sup> Contamos con un artículo de Agnès Jaoui de *El País*, de 2007 en el que habla justamente de las ayudas que recibe el arte en Francia y no muestra en absoluto su desacuerdo, al revés, según ella es la forma principal para que el arte siga adelante en Francia y la gente no deje de innovar. Ver en el dossier de prensa: Capítulo: Anexos 8. a.

en la obra de Jaoui, porque realmente no se sabe muy bien quien marca la calidad de un trabajo artístico<sup>220</sup>.

Se burlan de Castilla no sólo porque es un ignorante de su mundo, sino porque además ven reflejado en él una sociedad que los maltrata y cuando lo tienen en frente necesitan agredirle verbalmente para exteriorizar su enfado con el sistema. Pero al mismo tiempo no debemos olvidar que Antoine verá en él algo, le dará la oportunidad de creerlo y ver que sus sentimientos por el arte son reales, de alguna forma, no sabemos si es sólo por interés, o realmente porque el tipo le parece entrañable y con ganas de cambio, pero le dedicará su tiempo y su amistad.

En cuanto a Fred, compañero de Manie y enamorado de Valérie, es una muestra del mundo de la noche indiferente a todo lo demás, pero que de alguna forma, por su enamoramiento de la costurera formará parte del grupo artístico sin con ello recibir la más mínima crítica. Nos preguntamos por qué, y quizá simplemente sea porque ella le acepta tal y como es, sin más prejuicios, en cambio, Castilla es juzgado en todo momento por Clara, por lo que evidentemente recibirá críticas del resto del grupo.

En estos mundos podemos observar que nadie sale del propio para relacionarse con otros, por esta razón Castilla hace un gran esfuerzo y es el personaje que más evoluciona, porque saldrá de su entorno protegido y en el que es respetado para conocer otros medios. Es quien dará el paso de abrirse y conocer, quizá porque le guste lo que ve o quizá por amor, pero el cambio que está introduciendo en su vida es muy valiente, porque nadie intenta hacerlo, es mucho más fácil sobrevivir en su propio mundo donde se conoce lo bueno y lo malo que lanzarse a ver nuevos horizontes. A otro nivel, es lo que hace Bruno, con su dedicación a la música y rodeándose de esta gente, alejada de su trabajo y de su vida, pero con la que comparte el gusto por la música.

En cuanto a la forma de pensar, vemos que cada personaje tiene un acercamiento diferente de la misma realidad. Por ejemplo:

---

<sup>220</sup> De hecho, este tema se trata en profundidad en la obra *Comme une image*, puesto que Pierre Miller no será reconocido hasta que Étienne Cassard no lo apadrine, y al mismo tiempo, esta ayuda que le ofrece es para subsanar su falta de creatividad.



*DESCHAMPS: J'ai couché avec cette gonzesse, et je ne m'en souvenais pas... j'étais gêné, putain, j'étais mal à l'aise...*

*DESCHAMPS: Et quand elle me l'a dit, je l'ai bien regardée... Je m'en souvenais toujours pas...*

*MORENO: Mais c'est normal, moi c'est pareil hein.... Sur deux ou trois cents que j'ai dû baiser, je vais en reconnaître... quoi? Vingt maximum, c'est normal, une fois t'es bourré, une fois c'est dans le noir, une fois c'est entre deux portes... Tu peux pas te souvenir de toutes...*

*DESCHAMPS: Oui, bien sûr... (Un temps) Mais quand tu dis deux ou trois cents, c'est une façon de parler, on est d'accord?...*

*MORENO: Mais non, pas du tout, j'ai 45 ans, j'ai commencé à 15, si tu comptes en moyenne 8 à 10 gonzesses dans l'année pendant 30 ans, fais le calcul, 30 fois 10 : 300, voilà...*

*DESCHAMPS: Moi, j'ai 40, ça fait donc, admettons 25 ans, ... Multiplié par ... Deux, disons... ça fait 50... Ah oui, 50, quand même...*

*MORENO: Putain, tu réfléchis vachement avant de niquer, toi...*

*DESCHAMPS: Non, mais il y en a avec qui je suis resté un moment... Toi jamais?*

*MORENO: ... Si... Une fois (Il est subitement amer) Tu m'as acheté des cigarettes?*

*DESCHAMPS: Oh, j'ai complètement oublié... (Il se lève, cette fois sans se faire prier) J'y retourne<sup>221</sup>.*

Moreno no tiene problemas para acostarse con cualquier mujer en cualquier momento y tampoco le importa olvidarlas igual de rápido. Se trata de un arquetipo de personaje machista que sólo ve a la mujer como objeto de deseo sexual, excepto la mujer concebida como esposa que dejará de ser amante para ser madre.

Más adelante encontramos:

*MORENO: Bon, je finis mon verre et je vais me coucher, je suis mort. T'as rendez-vous à quelle heure, toi?...*

*DESCHAMPS: Maintenant, elle devrait pas tarder...*

*MORENO: C'est la fille du bar?*

*DESCHAMPS: Ouais...*

---

<sup>221</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 18, 19

*MORENO : (Il le regarde en souriant) ... T'es amoureux à ta façon, toi...*

*DESCHAMPS: ... Quoi ?... Ça empêche pas...*

*MORENO: T'as toujours pas de nouvelles?...*

*DESCHAMPS : (Il regarde ailleurs)... Non.*

*MORENO : ... Peut-être qu'elle fait comme toi.*

*DESCHAMPS : Peut-être...*

*MORENO : Ah d'accord... Je vois le genre.*

*DESCHAMPS : Tu vois rien du tout<sup>222</sup>.*

Moreno está contento de ver que su amigo también es un hombre viril que se acuesta con cualquier mujer aunque tenga novia, es una forma de afianzar la idea de virilidad que él tiene, pero Deschamps no se ve como él, por lo tanto le ofende que éste tenga estos pensamientos.

*Bar de Manie*

*DESCHAMPS: Il me l'avait dit, Frank, "tu peux lui dire au revoir", il m'avait dit... il sentait qu'il y avait quelque chose qui... Et moi, comme un gros naïf que je suis... Je lui ai même pas raconté ce qu'il y avait dans la lettre...*

*MANIE : De toute façon c'est pas fini ?... Elle te dit pas que c'est fini... ?*

*DESCHAMPS : Non, elle me le dit pas, mais enfin, c'est comme si elle me le disait, quand on couche avec quelqu'un d'autre, ça veut dire que... (il laisse sa phrase en suspens)*

*MANIE: Ça veut dire quoi? (sourire entendu)*

*DESCHAMPS: Non, mais c'est pas pareil, pour un homme, c'est pas du tout la même chose, un homme il peut coucher avec n'importe qui, ça veut rien dire, pour lui... Non, mais quand... je dis n'importe qui, je dis pas ça pour toi.*

*MANIE : Non, non, j'ai bien compris mais je pense que tu te trompes. Je connais des tas de femmes qui peuvent coucher avec n'importe qui, et pour qui ça ne veut rien dire non plu...*

*DESCHAMPS : Ah bon ?... Tu dis ça pour me faire plaisir ?...*

*MANIE : Non, non, pas du tout... Par contre je pense qu'elle aurait pu se dispenser de te le dire, je vois pas bien l'utilité... Enfin elle fait ce qu'elle veut mais...<sup>223</sup>*

<sup>222</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 25

<sup>223</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 36, 37

En esta conversación con Manie, vemos todavía la posición machista de Deschamps que no comprende cómo la mujer puede actuar como los hombres en cuanto al sexo, es gracioso ver que todavía en pleno siglo XXI encontramos esta mentalidad de cómo debe actuar una mujer y un hombre, como si no fueran iguales, es decir, es una crítica corrosiva sobre la libertad sexual femenina y los prejuicios que existen todavía sobre este tema.

*DESCHAMPS: Elle t'a dit, Manie?*

*MORENO : Quoi, sur quoi ?...*

*DESCHAMPS : Sur ma... ma copine... ?*

*MORENO : Non, quoi ?...*

*DESCHAMPS : ...*

*MORENO : Ben vas-y, maintenant...*

*DESCHAMPS : T'avais raison... Elle s'est fait un mec, là, récemment...*

*MORENO : Ah merde...*

*DESCHAMPS : Eh ouais, tu vois, t'avais raison... Tu l'avais senti, toi, c'est pas comme certains...*

*MORENO : C'est con, quoi...*

*DESCHAMPS : Ouais... En même temps, elle me dit pas que c'est fini, c'est ça qui me...*

*MORENO : Ben tiens !*

*DESCHAMPS : Non, mais quand j'en ai parlé avec Manie, elle me disait qu'une femme, elle peut avoir envie de se faire un mec, sans que ce soit... Comme nous, quoi...*

*MORENO : Ah bon, elle t'a dit ça, Manie... ? (Il hoche la tête) Elle dit ce qu'elle veut, Manie, mais moi je te dis que t'es en train de te faire promener, t'es en train de rentrer dans un truc, là... Je connais par cœur.<sup>224</sup>*

Esta escena es premonitoria en cuanto a la relación de Frank y Manie, porque en el momento que Frank se entera de lo que piensa su novia sobre la libertad sexual de la mujer ya no le gusta nada.

<sup>224</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 50

Los tres personajes pertenecen más o menos al mismo medio social, pero la obertura de mente que tiene Manie no la tiene ninguno de los dos hombres, quizá el medio con el que se relaciona Manie le dé la posibilidad de exteriorizar con más libertad que el medio de los hombres, mucho más hostil y conservador. De todas formas, es interesante tener en cuenta, justamente, este triángulo de amigos que también ha sido sexual, que al principio no parece importarle a ninguno de ellos y en el momento que se habla de la libertad sexual de sus mujeres ya molesta a los dos. Es una falsa moral o una hipocresía aplastante de lo que se acepta en la sociedad –aunque, eso sí- no en sus propias carnes.

No es en vano analizar en este momento el lenguaje homófobo de Castella, diciendo que los periodistas son unos “*vrais pédés*” por no haber acudido a la inauguración y la brillante respuesta de Antoine “*comme mon ami et moi?... des gens qui s’enculent?*”, “*c’est une façon de parler*”, “*justement*”. Vemos la diversidad que existe en el medio artístico de pensamiento, de actuación, de forma de ser y esto es lo que se valora ante todo, la libertad en todos sus aspectos, y de alguna forma, Antoine no quiere dejar en evidencia a Castella, sino mostrarle que el lenguaje que utiliza está lleno de agresiones morales hacia la diferencia y prejuicios sociales.

Con todo esto, lo que queremos demostrar no es que el medio artístico se crea superior a los demás, sino que de alguna forma es el que permite la diversidad en todos sus ámbitos y lucha por la aceptación social.

## **2. b. 1. 6 ESTRUCTURA DE LA OBRA**

### **2. b. 1. 6. 1 Progresión argumental**

La película desarrolla su temática primero presentando a todos los personajes en sus medios, a continuación los enlaza, uniendo de esta forma las realidades de cada uno de ellos, y finalmente nos muestra que todas sus vidas, por muy diferentes que sean, tienen en común la búsqueda de la felicidad.

La historia se desarrolla muy rápido y las escenas se enlazan sin huecos, de forma que cuando se abre la puerta de casa Manie, por ejemplo, salen del *Salón de té* Castella y Clara.

Hay momentos en paralelo, sobre todo cuando está Castilla o Angélique, porque sus realidades subordinan a sus empleados, que deben seguirlos a todas partes.

Rápidamente entramos en la historia, porque se nos muestra de forma abierta el carácter de cada uno de ellos y el valor que tienen en la película. Nadie es mejor que nadie. Justamente, cuando hablábamos de obra coral nos referíamos a esto, no hay un personaje protagonista, sino varios: Castilla, Clara y Manie, pero éstos existen porque está el resto de personajes. Es decir, la obra es una totalidad que funciona en grupo. Como en la vida, no hay nadie único, se es único en relación con los demás<sup>225</sup>.

### **2. b. 1. 6. 2 Espacio**

Es una película con 25 espacios diferentes entre exteriores e interiores. Pero los espacios nos interesan por el entorno que muestran. La fábrica y sus oficinas son el mundo de Castilla, la casa de los Castilla es el mundo de Angélique, el apartamento es el nuevo espacio de Béatrice, el teatro es el de Clara, la galería de arte el de Benoît y la casa de Manie el suyo. A partir de esto, encontramos espacios compartidos: el Salón de té lo comparten Castilla y Clara. El teatro es la forma de comunicar a Clara con su entorno. En el bar entran todos los personajes y los exteriores son el nexos. Si cogemos exteriores de calle, la ciudad es el lugar común social. El campo es el espacio de Angélique, donde se encuentra a salvo de la destructora sociedad. El parque es el equilibrio entre la ciudad y el campo –porque es la naturaleza dentro de la urbe, capaz de asimilar los dos mundos-, el lugar de reflexión de muchos de ellos.

Los espacios nos hablan de sus personajes, por ejemplo, Angélique es como su casa: una bombonera rosa y de tonos pasteles, con flores y pajaritos, su mundo ideal, sin maldad y sin hipocresías.

---

<sup>225</sup> En este momento podríamos retomar la idea lanzada en *Cuisine et dépendances*, sobre los horóscopos, no hay un verdadero piscis o escorpión, sino que las personas son un todo resultante de una educación, una sociedad y un entorno, en este sentido, *Le goût des autres*, es una película que completa las ideas lanzadas en las obras anteriores, ya que contiene todos los perfiles humanos ya tratados y consigue perfeccionarlos.

### **2. b. 1. 6. 3 Tiempo**

La obra transcurre durante varios meses de la vida de estas personas. El tiempo no está demasiado claro, da comienzo hacia el otoño y llega hasta la primavera, podemos asociarlo al clima y al paisaje de los campos y también al trabajo, se puede pensar que Weber intenta formalizar el contrato con los árabes y necesita unos meses para el trámite.

Al mismo tiempo, lo asociamos al paso del otoño a la primavera porque, de alguna forma, la historia comienza en el otoño de sus personajes, un momento de madurez y de soledad encerrado cada uno en su mundo, pasa por el invierno y la búsqueda del calor humano, del compartir en la unión y llega a una nueva primavera, que de alguna forma es la explosión de colores y sentimientos, los personajes deciden vivir una nueva primavera en sus vidas. Castella tomará una gran decisión, recomenzar su vida en solitario, haciendo esta vez, cosas que le gustan a él, sin subordinaciones ni imperativos externos a sus ganas y gusto. Es el paso del tiempo humano al revés y de alguna forma esto también es una especie de moralidad, porque la vida se aprovecha siempre, no estamos abocados a la madurez irrevocable, también se pueden vivir momentos muy buenos sin necesidad de tener veinte años. Las películas de Agnès Jaoui son un canto a la madurez de la persona, como momento de plenitud y de conocimiento personal, a partir del cual, justamente, las personas ya se conocen bien a ellas mismas y buscan satisfacciones personales que antes desconocían y revivir. Sus personajes superan normalmente los treinta años y no nos los muestra en crisis con su edad sino más bien en momentos de cambio<sup>226</sup>.

### **2. b. 1. 6. 4 Acción**

Podríamos decir que la acción es única, porque los personajes se mueven en la vida y buscan el contacto con los demás, cada uno tiene un acercamiento diferente, pero todos buscan el equilibrio y la felicidad.

En cambio, se observa una acción interna, personal y distinta en cada personaje, todos tienen una acción propia. Si empezamos por los secundarios, Weber intenta hacer

---

<sup>226</sup> En *Cuisine et dépendances*, por ejemplo, Martine habla de los ciclos de la vida, y éste es el sentido, no es que la vida pase sin más y nos tengamos que ceñir a una madurez no deseada, sino que cada ciclo tiene su parte buena y hay que vivirlo como tal, sin temores y sin nostalgias, siempre con vistas adelante.

de la empresa de Castella un negocio internacional y productivo a gran escala; Béatrice intenta rehacer su vida en solitario en una nueva casa en otra ciudad; Angélique intenta hacer algo en la vida además de pasear a su perro y ocuparse de su marido y de la casa; Fred intenta ganarse el corazón de Valérie y ella a su vez intenta además de tener el amor, seguir cosiendo para las obras de teatro, porque esto es lo que más le gusta hacer. En cuanto a Moreno, intenta encontrar un equilibrio en su persona después de sus problemas en su empleo pasado, Deschamps quiere encontrar una pareja formal y establecerse, Manie quiere ser feliz, Clara quiere ser actriz a tiempo completo y Castella intenta descubrirse a lo largo de la película.

Estas acciones comparten la búsqueda de la felicidad, aunque ellos no sepan realmente el significado de ese término aplicado en sus vidas.

## **2. b. 1. 7 ANÁLISIS TEMÁTICO DE LA OBRA**

Comenzando por la relación de personajes establecida entre la gente por su nivel cultural e intelectual, destacan los siguientes aspectos: la cultura y la intelectualidad; las clases sociales y el gusto en todos sus sentidos.

La gente se conoce porque forma parte de los mismos círculos, o se mueven por ellos por cuestiones de trabajo. Cada entorno está cerrado a otro, no por cuestiones de elitismo, sino más bien por desconocimiento. Ahora bien, los personajes que como hemos dicho, pertenecen a ámbitos completamente diferentes, pero que por circunstancias específicas se conocen y se relacionan, a partir de este momento, cabe la posibilidad de preguntarse si estos espacios permanecerán cerrados a su entrada, o por el contrario, se abrirán a la llegada de nuevos compañeros.

En este sentido podemos afirmar que depende del ámbito –o al menos esto es lo que nos quiere mostrar la película-.

A priori, a través del filme, tenemos una imagen sobre la cultura y la “intelectualidad” muy separatista y sectaria, incluso parece que crean una nueva clase social, una clase social basada en otros valores que ya no son los económicos o los de títulos nobiliarios, sino una clase basada en el cultivo del espíritu y de la mente.

Esto es un tema nuevo en la obra de Agnès Jaoui -hasta ahora habíamos visto más diferencias familiares, económicas y morales-, en cambio, en esta película nos presenta una realidad que existe en todos los países y que incluso puede llegar a ser un

problema. Con mucha delicadeza y mano izquierda, Jaoui nos presenta una serie de personajes que se creen diferentes a los demás porque han tenido la suerte, y las ganas, de estudiar, formarse y aprender. Pero esta gente, a su vez, excluye a todos aquellos que no son como ellos, sin pensar en la circunstancia personal de cada uno, cuáles han sido sus condiciones para que en la actualidad sean diferentes.

Tradicionalmente, el *Arte* desde tiempos remotos ha sido relacionado con las elites sociales porque eran los únicos que se podían permitir este cultivo del alma, pero hoy en día, en pleno siglo veinte, casi en el veintiuno (situación cronológica de la película: 1 de marzo de 2000) este carácter elitista parece un poco incomprensible. Por esta razón, nos preguntamos: ¿el arte es “excluyente” y sectario? A lo que respondemos con un sí rotundo, claro está, después de visionar *Le goût des autres*.

Cuando se forma parte de esta “clase social”, a priori, uno no parece darse cuenta que no todo el mundo tiene los instrumentos necesarios para sostener teorías incontestables sobre pintura, literatura o escultura, pero cuando ya no se comparten estas conversaciones con los conocidos de siempre es cuando uno se da cuenta que no todos pueden mantener estos coloquios. Pensemos en el poema que le escribe Castella a Clara y cómo ésta se lo desprecia, vemos que a Castella le molesta que le interrumpen en plena lectura (como le hubiera molestado a Clara que la hubieran interrumpido en medio de una frase de *Bérénice*), pero para ella, Castella es un pobre desgraciado ignorante, que ni siquiera sabe escribir un poema aunque, eso sí, con dinero. Quizá por esta razón, interrumpirlo o incluso alabar su trabajo de haber escrito este poema sería una tontería, porque él no es nadie con el que se pueda debatir sobre literatura, rimas y acordes. Esta intelectual le está negando el derecho de expresión e incluso su capacidad de autoaprendizaje a Castella. Por lo que la reflexión de Castella –que sin duda, le cuesta aceptar y exteriorizar- pone a cada uno en su lugar, sin más metafísicas sobre lo intelectual o lo pagano, porque como ya le dijo en el poema:

(...) *She teach me English*

*But that is not the only thing she teach*<sup>227</sup>

En efecto, le ha enseñado a ser él, a conocer nuevas cosas y valorar aspectos que desconocía, le ha enseñado a abrirse a un gran mundo desconocido:

<sup>227</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 52: *Elle m'apprend l'anglais. Mais ce n'est pas la seule chose qu'elle m'apprend.*



CASTELLA: *(montrant un siège) Vous voulez vous asseoir?...*

CLARA : *Non, merci... (un temps)*

*Castella passe derrière elle pour aller fermer la porte du bureau.*

CLARA : *Je viens sans rendez-vous, je suis désolée...*

CASTELLA : *Oh...*

*Il revient au milieu de la pièce, et attend, les mains derrière le dos, sans la regarder.*

CLARA : *Euh... Je ne vais pas vous déranger longtemps... Il faut que je vous parle de quelque chose qui me tracasse... (Un temps, elle fait quelques pas dans le bureau, très mal à l'aise. Elle tripote entre ses mains son foulard) je... (Il la regarde, les mains dans la poche de son pantalon) Je me sens un peu... Je me sens responsable... Enfin, voilà... (Elle s'approche de lui, Castella fait de même) Je sais que vous comptez mettre une grosse somme d'argent dans une peinture, dans une... une fresque, pour l'entrée de votre usine... Ça me regarde pas, évidemment, mais... Comme ce sont des gens que je vous ai présentés, je me sens mal à l'aise... Je me sens responsable... Enfin, pour être claire, j'ai l'impression que vous êtes en train de vous faire... disons... abuser... J'en ai parlé à Antoine... et bien qu'il me dise le contraire, j'ai franchement l'impression qu'il est en train de profiter de... de ... de vos sentiments, enfin, de votre sympathie pour moi, je ne sais pas, mais...*

CASTELLA : *Attendez, je comprends pas, là... Il profite de mes sentiments pour vous ? C'est-à-dire ?... J'aime ces peintures, je les achète, voilà, c'est tout, je vois pas où est le problème...*

CLARA : *Ah, ben d'accord...*

CASTELLA : *C'est pour ça que vous êtes venues ?*

CLARA: *Oui...*

CASTELLA: *Et vous vous pensiez que je les achetais pour, quoi, vous ?... Vous pensiez que c'était pour vous plaire, c'est ça? Pour me faire bien voir...?*

CLARA : *Je sais pas, peut-être...*

CASTELLA : *Vous avez pas imaginé une minute que ça pouvait être... par goût... C'est ça l'opinion que vous avez de moi... ?(Un temps, Clara est interdite) Ne vous inquiétez pas, c'est par goût. (Il s'éloigne un peu vers la fenêtre, lui tournant le dos, puis se tourne vers elle) et même si ça vous paraît incroyable, c'est pas pour vous plaire... (Il lui tourne à nouveau le dos, regarde par la fenêtre, elle le regarde sans bouger) Vous*

*plaire, vous m'avez déjà expliqué que c'était même pas la peine d'y penser, j'ai très bien compris... C'est le genre de choses que, même moi, j'arrive à comprendre...*<sup>228</sup>

Clara no se da cuenta de que hay gente que no es capaz de hablar de estas cosas por simple desconocimiento, esto produce la ignorancia (vista desde los ojos del “cultivado”) pero no es más que desconocimiento de todo aquello en lo que no ha sido instruido –sí, ignorancia finalmente, pero no siempre deseada. Además nadie sabe sobre todo lo que hay en el mundo, por lo tanto, todos somos unos ignorantes-. Castella muestra tener una sensibilidad por explotar, cuando descubre el teatro, y cuando más tarde descubre el Arte a través de la pintura de Benoît –otra forma artística diferente de la concepción que él tiene del arte, recordemos que su mujer es decoradora, aunque no nos guste su estilo rococó-. No es importante saber cómo se llega a descubrir este ámbito social, bien sea a través de su enamoramiento u otras razones, lo importante es que nunca es tarde para hacerlo, esto es lo que nos quiere transmitir Antoine cuando le dice a Clara que Castella realmente aprecia la pintura de Benoit y que no le compra cuadros por quedar bien con ella sino porque le gustan. Para Clara esto es algo impensable, es como si él no pudiera tener gusto propio, es paradójico –y posiblemente es la crítica que nos quiere transmitir la autora-, porque cuanto más culta es la gente puede ser más cerril, si cabe, con realidades evidentes.

En cuanto al aprendizaje de cualquier cosa, en este caso el inglés nos muestra una obertura de visión, ganas de crecer y de mejorar. Por ejemplo, el poema que le escribe Castella a Clara saca su lado poético –inexistente hasta el momento- y surgen de nuevo sus ansias de complacer, gustar y seducir. Para Clara es un deshonor tener que dar clases de inglés para pagar sus facturas. Se nos muestra a una persona vacía e incompleta, porque en lugar de disfrutar con su profesión, ella insiste en su fracaso porque no puede vivir sólo del teatro, que es su principal pasión y su razón de ser. En este momento se cultura e inquietudes la paralizan y la ciegan del mundo exterior, porque su licenciatura de inglés no le produce ninguna satisfacción; en cambio, Castella es feliz con su trabajo, seguramente tiene ganas de cambiar cosas en su vida, como cualquier otro ser humano, pero a veces también es importante el conformismo, al menos para poder disfrutar de la vida. Vemos que Clara pese a su formación y su vida

---

<sup>228</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 67

es un personaje insatisfecho, no está feliz consigo misma, no acepta su edad ni su realidad, aunque siempre haya hecho lo que ha deseado:

*CLARA: C'est ma dernière, ce soir...*

*Manie entre à nouveau dans le champ, droite caméra, traverse le salon, passe dans la pièce contiguë et revient dans le champ avec un paquet de cigarettes à la main, au moment où Clara se lève.*

*... À chaque fois que je joue un spectacle pour la dernière fois, j'ai l'impression que je jouerais plus jamais... De toutes façons, à mon âge, ça a de plus en plus de chances d'arriver... (Plan rapproché des deux femmes, Clara regarde Manie qui s'est approchée d'elle) tu sais ce que c'est, une actrice de quarante ans au chômage ? Un pléonasma...*

*MANIE : Oui, mais toi c'est pas pareil, t'as du talent, tu es à l'abri...*

*CLARA : Tu parles... Quel talent.*

*MANIE : (doux) Mais enfin, Clara, t'es complètement déprimée...*

*CLARA : (Elle s'avance de quelques pas, face caméra. Manie reste où elle est, en arrière-plan) Complètement... Je sais pas... Cette vie, là... Je sais plus quoi en penser...*

*Manie s'avance vers elle, les deux femmes sont maintenant en plan serré, face caméra, Manie juste un peu derrière Clara qui, en premier plan, gauche caméra, parle en regardant pensivement devant elle.*

*... À vingt ans, c'est pas grave, l'incertitude, tout ça, on s'en fout, on y croit, on espère, on imagine un tas de choses, et puis là... J'en ai quarante, finalement, j'en suis toujours au même point, à me demander si je pourrai payer mon loyer dans six mois, et quant à l'espoir... C'est pathétique... (Elle s'avance un peu, appuie sa tête sur le chambranle de la porte, elle est maintenant en gros plan, à gauche du cadre. Manie n'a pas bougé, elle l'écoute attentivement) À part ça, je suis seule... Des enfants, il me reste deux jours pour en faire, en plus il me manque le père, donc ça va pas être facile... (un temps) et puis en même temps, j'ai pas envie de faire tout ce cirque, là, pour arriver à trouver quelqu'un... Ça me fatigue d'avance...<sup>229</sup>*

<sup>229</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 23, 24

Las dos obras elegidas para ilustrar esta película con el arte teatral, son dos tragedias en las que la mujer es la protagonista. Mujeres fuertes, ambiciosas y luchadoras. Dos mujeres que no estaban de acuerdo con sus tiempos, con la mentalidad y con la imposición de sus roles. Dos mujeres que acaban con la renuncia, una alejándose de su amor y la otra a través del suicidio; papeles que se identifican con Clara, personaje frustrado y abocado al abandono.

Si comenzados con Berenice, comprobamos:

*Bérénice es, junto con Fedra, la obra de Racine que ha conocido un reconocimiento más patente a lo largo del tiempo como demuestran sus representaciones constantes en Francia y citas en películas actuales como referente del hecho cultural capaz de conciliar la estética clásica con la sensibilidad moderna. Véase como ejemplo el reciente filme Para todos los gustos, de Agnès Jaoui (1999), donde Bérénice aparece como auténtica protagonista de una conversión cultural. Bérénice, auténtica elegía con ritmo de letanía impuesto por el alejandrino como auténtico conductor del ritmo de toda la obra supone la quintaesencia de la dramaturgia raciniana, esto es, si Fedra, puede juzgarse como la suma de todos los temas y tonos, Bérénice es el punto máximo de la disección. No se puede hacer más con menos. Es decir, partiendo de un tema caro al autor, el conflicto entre el amor y la razón de estado, asistimos a la ceremonia de un adiós que dura cinco actos y todos los estados de ánimo posibles con el menor número de intrigas, tal como el mismo Racine apunta en su prólogo a Bérénice tras su homenaje a Colbert, brazo derecho del rey: “Hacía tiempo que quería intentar escribir una tragedia con esta simplicidad de acción que ha sido tan del gusto de los clásicos” (Racine, 1962-165). Ese puente entre el clasicismo y la actualidad, del que Racine se autoerige en portavoz... (...)*

*(...) La superación del pasado, tema constante en la dramaturgia raciniana, encuentra así su compensación en la vida real.<sup>230</sup>*

Nos apoyamos en esta cita, porque de alguna forma podríamos pensar que Clara está llevando a escena sus lamentaciones personales, en el dialogo anterior, cuando habla con Manie le muestra su desasosiego actual, su depresión personal. No es amada, no tiene trabajo estable, no tiene recursos económicos fijos. Su rostro, su cuerpo, su

<sup>230</sup> *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*. J. Leal. Editorial Síntesis: LU géneros y temas. 2006. Pág. 120, 121, 122.

persona es una lamentación constante porque no es feliz consigo misma y con su vida. Al mismo tiempo, el tema de la obra teatral es el amor de Bérénice por Titus, un amor *imposible*, y también tema premonitorio; Castilla se enamora de esa Bérénice encarnada por Clara, este enamoramiento es por lo tanto del personaje y de la actriz. Además, que el texto sea en verso y que Castilla no sea culto, nos demuestra que el amor, los sentimientos y las sensaciones no conocen las barreras. Castilla siente este amor y este dolor, sin necesidad de conocer el texto, ni la época, ni el autor.

En cuanto a Hedda Gabler, es una mujer de finales del siglo XIX, con una mentalidad avanzada para su época, cultivada, ansiosa de vivir la vida a su antojo en lugar de vivirla sometida al hombre, es una heroína de los tiempos que corren, encerrada en un entorno que sigue siendo concebido para el hombre:

*HEDDA: O siga, que estic en les seues mans. A partir d'ara dependré de la seua voluntat, dels seus capricis, dels seus desigs Seré una esclava. La seua esclava! (s'aixeca com si estiguera impulsada per un ressort.) No! No ho suportaré! Mai!*<sup>231</sup>

El profesor Juli Leal, en la introducción al texto de *Hedda Gabler* de la edición *Bromera*, explicando los significados e interpretaciones de la obra dice:

*(...) Així, per exemple, posats a fer interpretacions (...) Hedda es tracta d'una baixada aristocràtica als inferns, en aquest cas a l'infern de la desaparició, de la no autoacceptació.*

*I la primera informació simbòlica, més o menys subliminar, sobre aquest infern de les vacil·lacions de Hedda sobre la seua pròpia ubicació individual i social –aquest conflicte significatiu de no acabar de trobar, o no voler acceptar, la seua identitat- el planteja l'autor, des de bon començament, com una qüestió de noms, o de cognoms, que apunta al tema central de l'obra. I ho fa per mitjà d'un element nominal d'informació potent i singularitzadora, el títol del llibre. Hedda Gabler ens suggereix una certa resistència als imperatius socials que imposaven a aquesta dona que es reconvertira en Hedda Tesman, per virtut, o per vici, del matrimoni. Un cognom que ella, com les*

<sup>231</sup> *Hedda Gabler*. Henrik Ibsen. Bromera Teatre 2004. Traducció Rodolf Sirera. Pàgina 172

*dones ibsenianes, usa per a dirigir-se al seu marit, però que, en no sentir-se gens integrada ni identificada en el que representa, no el veu com a propi.*

(...)

*La solució d'aquesta inadaptada és atényer la mort per asfíxia, causada per submersió en un ecosistema social, per a ella, degradat; de curtes mires i avorriments insubstancials. Una mena d'existencialisme avant la lettre que sembla encotillar Hedda en un nihilisme metafísic que fa més pregona la seua ferida i la seua inadaptació.*

(...)

*Amazona en potència però sense possibilitat d'exercir com a tal, menysprea el marit perquè no suporta el contacte íntim altre que el propi o el del pare. En línia amb aquestes teories, fixem-nos que Hedda rebutja constantment qualsevol al·lusió a l'amor, siga la paraula, siga el sentiment.*<sup>232</sup>

En efecto, cerrar la película con esta gran obra de finales del siglo XIX es una forma de afianzar una creencia teatral, profesional y emocional.

En el plano teatral, esta obra ocasiona una ruptura para su época, porque pone en tela de juicio unos problemas sociales que comienzan a despuntar pero que todavía no son admitidos socialmente, la liberación de la mujer y la muerte para evitar el control de otros sobre ésta.

Para Clara, profesionalmente es un reto, porque ella se siente caduca, acabada y subir a escena para denunciar esta situación y demostrar que es una gran actriz, la afianza profesionalmente. Y también en el ámbito emocional. Hedda Gabler rechaza las alusiones al amor verbal o sentimental, que es lo que ha hecho Clara en todo momento, no le ha dado la oportunidad a Castilla ni a nadie; en cambio, Clara evolucionará en su pensamiento y acabará sintiendo atracción por Castilla, ya que momentos antes de la obra, la vemos buscar con preocupación su rostro entre el público; y posteriormente, cuando con los saludos divisa la cara de éste, sentado en primera fila, vemos, por primera vez en la obra, una cara iluminada por la satisfacción, la emoción, el amor y las ganas de vivir. De alguna forma, se ha dado cuenta de sus sentimientos hacia él y necesita su aprobación y su apoyo, más que el cálido aplauso de un público devoto.

---

<sup>232</sup> Introducción del profesor Juli Leal, Universitat de València para la edición en valenciano de *Hedda Gabler*, H. Ibsen. Bromera teatre 2004. Páginas: 29-34

Las obras de teatro tienen una posición estratégica en la película, por esto son tan importantes dentro de la trama, una da la obertura y anuncia uno de los temas principales: el amor, pero este amor nos llevará a los prejuicios, las sensaciones y sentimientos reprimidos y todo aquello que produce esta emoción. La otra, pondrá el punto final al filme, acabando con esa mujer endurecida y desarraigada, haciendo de ella una mujer nueva, renacida, abierta al amor. Con esta despedida renuncia a su propio suicidio y espera deseosa una nueva vida.

Abordamos ya el segundo tema de nuestro interés en esta película: el de las diferentes esferas sociales que se nos presentan. Encontramos una parte de la sociedad que cree poder tenerlo todo gracias al dinero (Castella) y tenemos otros que piensan que la riqueza está en la cultura (Clara y sus compañeros de teatro). Tenemos un último grupo para quienes el dinero no es más que algo necesario para vivir (Manie, Deschamps, Antoine) sin idealizarlo pero sin menospreciarlo tampoco.

Normalmente la aproximación al dinero suele depender de cuanto se tiene, es decir, si no hay escasez no se valora y viceversa, pero parece como si los intelectuales comieran libros, porque muestran no querer darse cuenta de esa realidad económica capitalista que es la sociedad occidental –o del primer mundo-. Aunque también es cierto que la película no nos muestra clases desfavorecidas en las que el dinero sea una necesidad para sobrevivir, muy al contrario, los personajes con sus salarios base son capaces de llevar una vida acomodada y el deseo de tener más es simplemente como mejora de la calidad de vida. Por lo que el dinero lo único que nos muestra es que se pueden lograr de forma más fácil deseos de la vida. Por ejemplo, para Antoine et Benoît es importante vender su obra, pero porque la venta y exposición de la obra del autor asegurará un reconocimiento y una continuidad, no sólo está el aspecto de ganar dinero:

*ANTOINE: J'étais avec Castella, ça a duré plus longtemps que prévu, je suis désolé...*

*CLARA : Mais tu passes ta vie avec Castella, maintenant... Qu'est-ce que tu fais avec Castella sans arrêt ?*

*ANTOINE : On a un projet ensemble, on règle des trucs, on discute...*

*CLARA : Ah oui, vous êtes tombés sur une mine d'or, là... C'est bien, pour vous...*

*ANTOINE : Oui, c'est bien... Enfin, surtout pour Benoît, ça va lui permettre de voir venir, un peu...<sup>233</sup>*

<sup>233</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 64

El último tema y de alguna forma, el eje central de la película es el del gusto de los otros. La aceptación y la valoración propia y ajena. Esta tolerancia que mejora las relaciones humanas.

De alguna forma, este es el tema que nos interesa principalmente, no sólo porque es el título de la obra sino porque realmente en él se haya la profundidad de la película. Castilla contiene las diversidades del gusto en su persona, porque como hemos dicho, el cambio más rotundo lo vemos en él, sobre todo, porque se trata de un personaje muy obtuso y su evolución es radical. Vemos sus momentos de reflexión y detenimiento en el que él mismo se pregunta qué es lo que le está pasando. Las salidas nocturnas que hace continuamente desde que conoce a Clara –y no siempre para verla- demuestra que no está bien en lo que hace y lo que vive en ese presente, es su metamorfosis, pero no sabe exteriorizarla de otra forma que yendo de copas e intentando invitar a alguna chica guapa a tomar algo. Aquí vemos que no se trata de un enamoramiento simplemente sino de “*une remise en question*” de su vida. No le es infiel a su esposa ni quiere serlo, pero no entiende porqué ya no es feliz con ella y con la relación que mantienen –pese a que esta relación es bastante comunicativa, si tenemos en cuenta los casi veinte años desposados, se compenetran muy bien-. Por esta razón la deja, para no engañarla, es un hombre muy recatado y honesto, una persona coherente con sus actos y sus sentimientos. Es decir, su incultura quizás no le permite conocer temas artísticos y sociales, pero tiene una educación tradicional, basada en el respeto y la divisa socio-católica de la unión matrimonial. En este aspecto, este personaje nos recuerda a Henri de *Un air de famille*, porque ya en esta película este personaje demuestra que para él el matrimonio es algo más que buenos momentos, es también los malos y la aceptación de la pareja en todos los sentidos. Esta entereza nos muestra una responsabilidad que va más allá de la cultura y la formación. El primer momento que vemos que abre su corazón a alguien es cuando le agraden en el coche y le cura Manie en su casa:

*MANIE: Ça pique pas trop?*

*CASTELLA : Ça pique pas du tout...*

*MANIE : (finissant de nettoyer les plaies sur le front et jetant un œil vers le bas de son visage) Mais... Vous aviez pas une moustache, avant ?...*

*CASTELLA : Mais oui, voilà... Personne n'a rien vu... À part ma femme... Qui trouve que ça me fait une drôle de tête...*

*MANIE : J'aime bien, moi...*

*CASTELLA : (après un temps) C'est une amie à vous, Clara ?...*



MANIE : *Mmm...*

CASTELLA: *Eh ben, elle, elle a rien vu, par exemple. (Un temps) Elle vous a raconté comment je me suis ridiculisé la dernière fois ?*

MANIE : *Quand ? Ah oui, l'autre soir, au bar... quand vous avez dîné avec Antoine, tout ça ?...*

CASTELLA : *Non... Ah bon, je me suis ridiculisé, là aussi ?...*

MANIE : *Non, non, je croyais que... Non, non, je sais pas du tout, en fait... Quoi ? Quand ?*

CASTELLA : *Ma... Ma déclaration, là...*

MANIE : *C'est-à-dire ?*

CASTELLA : *Ben, je lui ai fait une... Elle vous a pas raconté ?...*

MANIE : *Non, elle m'a rien dit...*

CASTELLA : *(faussement détaché) Ben... (un temps, puis presque indistinctement) Une petite déclaration.*

MANIE : *Quoi ?*

CASTELLA : *(il regarde par terre) Je lui ai écrit un... (Il est trop ému pour poursuivre)*

*Manie l'écoute avec attention. Un temps. Elle pose le coton imbibé d'alcool sur les plaies.*

MANIE : *Ça fait mal ?*

CASTELLA : *Ouais...*

MANIE : *(allant vers le lavabo) C'est rien, ça va passer...*

CASTELLA : *(toujours la tête baissée) J'espère...*

*Émue, comprenant qu'il parle de Clara, Manie se retourne vers lui pour le regarder.<sup>234</sup>*

En esta cita podemos analizar por una parte esa llaga que le está curando Manie cómo realmente se trata de una herida de corazón, sentimos el cariño y la comprensión que ésta le otorga y cómo es capaz de ver en él un hombre sincero, enamorado, entrañable, que no se da cuenta de cuando hace el ridículo con los intelectuales. Castella no es capaz de ver sus negligencias cuando habla, quiere gustar y ese es su error y su comienzo hacia la metamorfosis. Porque, por otra parte, no nota la burla pero cuando comienza a verla querrá cambiar y conocer nuevas cosas. Notamos que este hombre seguro de sí mismo y capaz de levantar una empresa importante, se deja abatir por una situación que no puede ni sabe controlar, sus sentimientos.

Sus armas de seducción con Clara son galantes y atentas, pero también equivocadas, aunque el problema no sólo viene de él, sino también de Clara. Ella tampoco sabe qué es lo que espera de un hombre y además le costará mucho darse cuenta. De alguna forma, ahí se sitúa la evolución de Clara, en reconocer un hombre sensible en quien ella considera un bruto y sobre todo en comprender que la carencia de formación no hace a nadie inferior. Parece como si Clara esperase tener el

<sup>234</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 63

consentimiento de sus amigos intelectuales para enamorarse de alguien, por esto Castilla no está al nivel, y de alguna forma lo que se nos transmite en la película es que hay otros valores que atañen a las relaciones, como puede ser la entrega, la devoción, el apoyo y esto es lo que ofrece Castilla por Clara. Clara comprenderá que la felicidad no se haya en complacer a los demás, sino que debe comenzar por satisfacerse ella misma. Clara es un personaje negativo y de poca confianza y Castilla ejercerá la función de autoestima sobre ella. Hedda Gabler le dará la oportunidad de demostrar su valía una vez más en el teatro, pero también será el detonador del amor, los ensayos no serán sólo en las tablas, sino que también aprenderá entre bambalinas su papel en la vida:

***Loge du théâtre. Intérieur Jour.***

*Plan rapproché, de face, du reflet de Clara dans un grand miroir de sa loge.*

*VALÉRIE : (off) Ça va, c'est pas trop serré ?*

*CLARA : Si je respire pas du tout, ça va...*

*VALÉRIE : (dont on aperçoit le reflet de son visage tout en bas du cadre, derrière Clara) Et là ?...*

*CLARA : (se touchant la taille) Là, ça va bien...*

*(...)*

*CLARA : Il y a Antoine qui vient me chercher. Tu dînes avec nous ?*

*VALÉRIE: (faisant une retouche à la robe de Clara) Non, je peux pas, je vois Fred, ce soir... C'est bizarre, la vie, quand même... J'aurais pas parié un sou sur cette histoire... Il était tellement loin de moi, ce type... C'est drôle comme on se fait des idées sur les gens... (Clara est toute ouïe... Valérie sort du champ, à droite caméra) Quand je pense que j'aurais pu passer à côté... Tu es sûre que ça va là ?*

*CLARA : Oui, ça va.<sup>235</sup>*

Sólo a partir de este momento Clara comprende que está cerrándose posibilidades de amar, que debería aprender a ver otros aspectos y evitar aferrarse a unos criterios que no la conducen a nada. Esa respuesta última, no sólo asiente el bienestar en sus ropas interpretativas, sino que asiente ese intento de dejar entrar el amor; de hecho, es a partir de este momento cuando ella misma invitará a Castilla a ver

<sup>235</sup> *Le goût des autres. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs. 70, 71*

la obra e intentará hacer revivir en él esos sentimientos que ella rechazó anteriormente, cegada en su mundo de miedos y frustraciones.

Aunque esta vez, Castella ya había descubierto por sí solo la obra, la ve anunciada y no se plantea dos veces asistir al estreno. Ella le espera con ansias, lo busca, ha entrado en el dinamismo de necesidad en el que se funda el amor. Los dos están al mismo nivel, se entregan de la misma forma, veremos en la última escena del teatro un Castella satisfecho, feliz, pero muy calmado, hay un equilibrio en los dos.

Otro aspecto del gusto –reflejado en Castella, pero que se puede extrapolar a otros personajes- es la importancia de tener en cuenta el propio. Es algo que nos parece evidente, todos creemos saber lo que nos gusta y lo que no, pero lo cierto es que las personas estamos en continua evolución, de forma que los gustos personales también varían. Lo interesante a retener es el hecho que sepamos defender nuestros gustos y creencias pese a las adversidades. Esto es lo que le sucede a Castella con su cuadro de arte moderno. El salón rococó de Angélique no es el mejor lugar donde colgarlo, porque realmente no combina con nada de la casa, pero lo importante es el derecho a la expresión que está ejerciendo Castella imponiendo su cuadro, como normalmente hace Angélique imponiendo su estilo en todo lo que le rodea.

Vivimos en una sociedad marcada por la apariencia y la seducción. No tenemos tanto tiempo como para compartir con los demás a simple vista y sin selección, por lo que nuestra forma de ser, de actuar y de desenvolvernos con la gente es lo que prevalece para garantizar un entendimiento<sup>236</sup> o algo más, por esta razón es muy importante gustar a los demás –y no lo entendemos sólo como complacerlo-.

Los personajes luchan por agradar, por dar gusto y complacer a los demás. Manie sería capaz de cambiar su vida de soltera, rodeada de gente en todo momento y con sus costumbres establecidas, por comenzar una vida en común con Moreno. Aunque haya aspectos que no coinciden entre sí y dialoguen mucho para llegar al entendimiento, realmente están enamorados e intentarán congeniar el carácter narcisista de Moreno con el altruista de Manie. Sin embargo, no vencerán los miedos al cambio –por parte de Moreno- y al rechazo por la insistencia –por parte de Manie- y cada uno

---

<sup>236</sup> Este tema se desarrolla con profundidad en la película *Comme une image*, y se analiza el contraste entre lo que se refleja y lo que se ve reflejado en realidad.

seguirá su vida de forma independiente. No se trata de una cuestión de gusto sino de complejos y temores.

Ya en último lugar, tenemos el gusto desde el punto de vista del sabor. Los personajes se conocen también por su relación íntima, por la preferencia. Manie, después de “probar” a Deschamps y a Moreno se queda con éste último. La intimidad de las parejas no sólo se funda en el respeto o en lo que se comparte, sino que además el ser humano cuenta con la selección sensorial. Cada persona contiene unos elementos que la hacen única, por esto, hay sabores, olores y tactos que prevalecen en el subconsciente de todas las humanas y que ayudan a crear el gusto, gracias a ese recuerdo sensorial se va formando y estableciendo el gusto propio. De la misma forma que cada perfume tiene unos ingredientes, que huelen diferentes en cada piel y que cada uno adquiere el que mejor química ejerce con la suya propia.

## **2. b. 1. 8 LENGUAJE CINEMATOGRAFICO**

Si en todo momento hablamos de las películas de Agnès Jaoui y de esta en particular, como obras corales, justamente también su lenguaje cinematográfico nos ayuda a desarrollar la idea y a apoyarnos en él como instrumento capaz de poner de relieve esta evidencia.

*Le goût des autres* utiliza el plano general para introducirnos en la historia y en el lugar deseado en cada momento, paulatinamente nos aproxima la escena con los planos medios, de forma que se va definiendo el espacio y los personajes que forman parte de él, para terminar en primeros planos con el fin de visualizar plenamente la expresión del personaje y con ella los sentimientos.

Normalmente los movimientos de cámara son en horizontal para poder ofrecernos estas perspectivas con la misma panorámica que ofrece la visión general del ser humano; cuando se introduce el movimiento de cámara vertical suele ser con un fin puro y justificado. Así pues, demos ejemplos de estos cambios de planos.

De forma general en la obra y tradicional en cuanto a la técnica cinematográfica, vemos el encuentro casual de Clara con la familia de Castella:

*Square. Extérieur Jour.*

*105- Plan large du banc où sont assis, de dos, Castella, Béatrice et leur père.*

(...)

*Pano rapide de droite à gauche jusqu'à Clara qui avance d'un pas rapide dans l'allée du square.*

*CASTELLA : (off) Ah ! Clara, mademoiselle Devaux ! Mademoiselle Devaux !*

*Pano de gauche à droite avec Clara en plan américain, de profil, jusqu'à un plan large de Castella qui s'est levé du banc.*

*CASTELLA : (Il lui tend la main, le sandwich dans l'autre main) Bonjour.*

*CLARA : Bonjour.*

*CASTELLA Je vous présente mon père...*

*Clara tend la main au père.*

*106- Plan moyen de face, raccord dans le mouvement. Le père tend la main à Clara.*

*CASTELLA : Monsieur Castella.*

*CLARA : Enchantée...*

*CASTELLA : Et ma sœur Béatrice.*

*Béatrice et Clara se serrent la main. Castella et Clara restent debout côte à côte, droite caméra de profil, tandis que dans le même plan, Béatrice et le père sont assis sur le banc gauche caméra.*

*(...)*

*107- Plan rapproché de face, légèrement en contre-plongée de Castella et Clara.*

*(...)*

*108- Plan serré en plongé du père et de Béatrice.*

*(...)*

*109- Plan rapproché de Clara et Castella.*

*(...)*

*110- Plan moyen de face, raccord dans le mouvement. Clara passe devant Castella, Béatrice et le père. Elle sort du champ gauche caméra. Pano de Castella qui va s'asseoir sur le banc à la droite de son père. Plan rapproché des trois assis sur le banc<sup>237</sup>.*

Vemos la forma de filmar el encuentro, desde el reconocimiento en la lejanía, la llegada, la conversación marcada por los primeros planos, donde somos capaces de ver la incomodidad de Clara y su diplomacia ante las situaciones embarazosas, al igual que

---

<sup>237</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Págs 35, 36

somos capaces de sentir el rubor de Castella al tener cerca de él a su amada y presentarla a su familia.

Esta filmación en horizontal, nos muestra un paralelismo con los sentimientos y las sensaciones del momento-espacio-acción-personajes. Los dos personajes están sorprendidos y aparecen al mismo nivel. En cambio, vemos desniveles emocionales en las filmaciones en vertical:

*136- Plan moyen en contre-plongée de Castella, debout en haut de l'escalier qui regarde le groupe descendre. En arrière-plan, Moreno, le visage fermé.*

*137- Plan serré en plongée de Clara, qui, au milieu de l'escalier, se retourne vers Castella.*

*CLARA : On s'en va, on va dîner, là...*

*CASTELLA : (off) Je peux venir avec vous, si vous voulez...*

*138- Plan rapproché en contre-plongée de Castella toujours planté en haut de l'escalier.*

*Si ça vous dérange pas...*

*139- Plan rapproché en plongé de Clara.*

*(Cachant sa contrariété) Oui, enfin euh... C'est un bar, quoi, ils servent à manger, mais c'est pas...*

*140- Plan rapproché en contre-plongée de Castella.*

*(Gaiement, commençant à descendre l'escalier) Non, mais c'est très bien, ça va très bien...*

*141- Plan large de l'escalier de profil. Castella, parmi les spectateurs, se dépêche pour rattraper Clara. Moreno le suit. Pano avec Castella jusqu'à ce qu'il soit en bas.<sup>238</sup>*

Este momento es un ejemplo del plano en vertical, con él se muestra no sólo el espacio sino también la posición interna de los personajes. Castella está arriba de las escaleras, flotando, no sólo porque ha disfrutado de la obra de teatro, sino porque además ha visto a Clara y posiblemente vaya a cenar con ella, es una primera aproximación, es feliz, está en las nubes. En cambio, Clara está en tierra firme, por debajo de él, también económica y emocionalmente. Castella quiere introducirse en el mundo de Clara, rápido y sin miedos, realizará el descenso a los infiernos con la misma rapidez que Clara le impedirá

<sup>238</sup> *Le goût des autres. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 43*

entrar en su vida. Tenemos el primer plano de Clara que intenta esconder su contrariedad y enfrenteado el primer plano de Castella radiante y feliz. La misma situación posiciona a cada personaje con un solo movimiento de cámara.

Por otra parte:

***Entrée de l'immeuble de Manie. Extérieur Jour.***

276- *Plan large de l'entrée de l'immeuble. Moreno avance face caméra et se place devant l'interphone. Il va pour poser un doigt sur un des boutons mais son doigt reste en l'air.*

277- *Contre-champ en plan serré sur Moreno, à gauche caméra. En premier plan le coin du mur qui cache le panneau des interphones. Moreno hésite. Il réfléchit un instant, s'appuie sur le mur, l'air soucieux et très indécis.*

***Appartement de Manie. Intérieur Jour.***

278- *Plan rapproché de Manie devant sa fenêtre qui essaie de voir ce qui se passe au pied de son immeuble.*

***Entrée de l'immeuble de Manie. Intérieur Jour.***

279- *Plan serré de Moreno qui hésite toujours. Un temps. Puis brusquement il sort du champ par la gauche.*

***Appartement de Manie. Intérieur Jour.***

280- *Plan serré de Manie. N'entendant pas la sonnette, elle comprend que Moreno ne viendra pas. Elle soupire, l'air déçue.*

281- *Plan large en plongée de Moreno qui traverse la rue et remonte dans sa voiture.*

282- *Plan serré de Manie, triste et désemparée. Elle tourne le dos à la fenêtre, s'appuie sur le mur en croisant les bras, avec un air de lassitude, au bord des larmes.<sup>239</sup>*

En esta escena no hay una sola palabra, pero el movimiento de cámara y la expresión de los personajes nos permiten seguir la historia sin necesidad del dialogo. De nuevo la verticalidad nos ofrece el desequilibrio en los sentimientos de los personajes, la

---

<sup>239</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 72

estabilidad de Manie, en alza, no consigue convencer a Moreno y hacerle subir al reino de los cielos, donde encontrará el amor verdadero y eterno.

### **2. b. 1. 9 CONCLUSIÓN**

La película que acabamos de analizar recoge temáticas ya tratadas a lo largo de la obra de Jaoui pero también recoge una novedad en su obra: una técnica cinematográfica centrada en el arte. Es una obra musical en la que las partituras se encadenan, con sus cantantes principales en cada cuadro. Son un momento en la vida de varias personas, sus encuentros y desencuentros, un cotidiano. Es un homenaje al gusto de hacer arte, engloba muchas tendencias artísticas: cine, teatro, pintura, música y también incluye todos los sentidos: la vista, el oído, el gusto –en todos los sentidos, recordemos lo goloso que es Castilla y los pequeños pecados que se concede con los dulces y los chocolates, es una prohibición para su salud pero es una pasión para su persona, no puede evitar comprar una chocolatina en cualquier momento-, el olfato –la película, a través de sus diferentes ambientes nos hace sentir el olor de marihuana que perfuma la habitación de Manie o el olor de los salones de té, por todos conocidos- y por supuesto el tacto –sentimos la delicadeza a la hora de abordar cualquier tema por peliagudo que sea, al igual que somos capaces de sentir la forma como se tocan los personajes, visual y/o física -.

Desde la primera escena, a través de la conversación de Moreno y Deschamps el espectador entra en una incógnita de repente, estos hombres que hablan de ilusiones y nostalgias no tienen nada que ver con la conversación de Castilla, Angélique y Weber, comiendo tranquilamente en un restaurante de lujo y hablando de negocios. Incluso el perro, atento a las palabras de su dueña, tiene un papel en esa primera escena desconcertante, que sólo a continuación aparecerá el título y el paisaje campestre que desaparece en las ventanillas del coche. Estas personas que no tienen *a priori* nada en común nos introducen en una historia compuesta de diversas secuencias protagonizadas por seis personajes principales y cinco secundarios. Se trata de un entramado difícil de llevar justamente por la cantidad de personajes y de momentos que se entrelazan, con todo esto consiguen que sea realmente un capítulo de la vida de cualquiera.



En cuanto a la música, casi en su totalidad de ambiente, realizamos la melodía con la que llega el fin, *Je ne regrette rien*<sup>240</sup>, es muy importante esta nota final porque la película se llama *Para todos los gustos*, por lo tanto, respondiendo al gusto de cada persona, no hay que arrepentirse de nada de lo que se ha hecho:

*Non, rien de rien, non, je ne regrette rien*  
*Ni le bien qu'on m'a fait, ni le mal, tout ça m'es bien égal*  
*Non, rien de rien, non, je ne regrette rien,*  
*C'est payé, balayé, oublié, je m'en fous du passé*

*Avec mes souvenirs, j'ai allumé le feu*  
*Mes chagrins, mes plaisirs, je n'ai plus besoin d'eux*  
*Balayés les amours, avec l'air tremolo*  
*Balayés pour toujours, je repars à zéro*

*Non, rien de rien, non, je ne regrette rien*  
*Ni le bien qu'on m'a fait, ni le mal, tout ça m'est bien égal*  
*Non, rien de rien, non, je ne regrette rien*  
*Car ma vie, car mes joies, aujourd'hui, ça commence avec toi*

De esta forma unimos el título con el final del filme y con esto aceptamos la decisión de cada uno, nos parezca más cobarde o más valiente. Lo que es cierto es que la película nos mueve a la reflexión de la vida, vivida por cada uno como la concibe y aceptándola. A todos nos habría gustado que Moreno se quedara con Manie, pero él no le ve salida a la relación y una relación es cosa de dos, no de tres –con nosotros, espectador-

Los gustos de cada uno nos pueden mover a situaciones impensables para los demás, pero esto es la realidad, y de alguna forma lo que hay que valorar en la película es la tolerancia en las ambiciones, decisiones y deseos. Esto nos muestra un *happy end*, quizá no de la forma que esperamos pero sí respondiendo a una verdad, al menos propia.

---

<sup>240</sup> Edith Piaf. Cabe decir, que esta canción se la escribieron después de la muerte de su amante y se convirtió rápidamente en un clásico del mito parisino por la fuerza desgarradora de su letra y su voz.

## **2 b – ii** *Comme une image – Como una imagen*

### **2. b. 2. 1 INTRODUCCIÓN**

La segunda película realizada por Agnès Jaoui muestra una evolución innegable de su escritura fílmica, con personajes más complejos. Es un filme interesante, atractivo y tierno. Sigue la relación con la obra anterior por sus personajes infelices en vidas rutinarias marcadas por la incomunicación. De la misma forma que ambas películas son corales y cotidianas.

### **2. b. 2. 2 TÍTULO**

Esta vez el título ha sido traducido literalmente y nos avanza la temática de la obra que a su vez nos reenvía a diferentes aspectos personales que pueden ser físicos, sociales y afectivos.

Ahora bien, con la literalidad se ha perdido la idea de “reflet” que tiene la palabra imagen en francés. El concepto de reflejo –reflet- nos reenvía al efecto espejo que producen las personas que nos rodean en cada uno de nosotros, por esta razón Lolita es el espejo de su padre y Sylvia el del marido. Ninguna de las dos están contentas de esto hecho, pero el mal carácter de Lolita, su pesimismo y su posición ante la vida y los otros hacen de ella un conjunto de actitudes reflejadas de su padre. A su vez, Sylvia querría ser el espejo de Cassard, un brillante escritor, hasta que lo descubre y ya no quiere parecerse en nada a él, así como tampoco quiere que su marido se le parezca- vemos por lo tanto un doble reflejo en esta persona, porque su admiración por Cassard la proyecta en el marido-. También podríamos hablar del efecto que produce Cassard sobre Pierre, las ganas de imitación que tiene el escritor *nobel* con el veterano, y de esta forma encontraríamos una sucesión de reflejos y proyectos que no son más que las proyecciones que se tienen de los demás.

En este sentido, el cartel utilizado como presentación de la película es premonitorio porque vemos a los tres personajes centrales separados -ya que se trata de un montaje de tres fotos diferentes-, pero a su vez buscan la mirada del otro –y este es un dato a tener en cuenta, porque no está dejado al azar-. Si nos fijamos en este aspecto, veremos que Lolita mira a Cassard, le admira y busca su mirada –a lo largo de toda la película buscará su aprobación-, en cambio Cassard tiene la mirada perdida (su mirada

no busca la de nadie), él es como es, no busca cambios. Por su parte, Sylvia –que aparece en primer plano y desdibujada al fondo se encuentra Lolita- busca también la mirada de Cassard –sea por admiración o deseo- pero ignora la mirada de Lolita –quien con la cabeza baja no se atreve a mirarla de frente –; notamos pues, que Lolita siente gran admiración por ella, de forma diferente a la del padre, en ella ve un prototipo de mujer a imitar-, pero Sylvia tampoco atiende a su mirada –al menos al principio-.

Por otra parte, como se suele decir, una imagen vale más que mil palabras, consideramos que, en nuestra sociedad actual, la imagen prima por encima de todo y ésta va a ser la crítica principal.

Aunque también, es la historia de dos mujeres que se van a apoyar la una en la otra y van a encontrar su camino. La amistad de Lolita y Sylvia permite que logren encontrar la *voix* (voz y camino: *voix et voie*). Sylvia busca el camino (y su nueva voz en solitario, que esta vez, aprenderá a utilizarla en su nombre y no en defensa de los demás, de su marido en particular) y Lolita su voz, que desaparece cada vez que su padre está cerca (y su camino hacia la felicidad en dúo con Sébastien). Finalmente, el triunfo de la voz, con un final apoteósico donde toda la casa Cassard se despierta de madrugada con la voz de Lolita interpretando *An die Musik* de Schubert –tema principal de la película, que junto al título engloba la premonición de lo que va a ser el filme-.

### 2. b. 2. 3 RESUMEN

Una joven de veinte años (Lolita) es la hija de un escritor muy reconocido (Étienne). Recibe clases de canto. Su profesora (Sylvia) es una fiel lectora de Etienne Cassard –padre de la joven-, Sylvia está casada con un escritor, todavía en el anonimato (Pierre) y esto le está hundiendo pese a los esfuerzos de su mujer, de su amigo Félix y de su editora Edith. Etienne se ha vuelto a casar con una joven de unos veintiséis años (Karine) y tienen una segunda hija de cinco años. Vincent es el representante y relaciones públicas de Etienne, vive completamente a su merced porque Etienne lo salvó de una vida problemática.

Lolita está enamorada de Mathieu, pero éste no la ama y sólo se aprovecha de ella por ser la hija de quien es. Entre tanto, aparece Sébastien, un joven recién licenciado en periodismo que se enamora de ella y comienzan una relación, al principio, de amistad.

Por otra parte, Lolita ensaya con un grupo *amateur* de canto un concierto de fin de curso en una iglesia cerca de la casa de campo familiar, en Courcy. Pide la ayuda de Sylvia, una gran profesional, para que los ayude con revisiones y correcciones.

Lolita, a través de Sylvia, pondrá en contacto a Pierre con Etienne por asuntos de trabajo y a partir de este momento surgirá la relación entre todos los personajes.

Volvemos a encontrar el efecto caleidoscopio de *Le goût des autres*, en el que las parejas se forman y se deshacen, pero ante todo evolucionan.

## 2. b. 2. 4 PERSONAJES

### LOLITA:

Joven de veinte años, obesa, con mal carácter e infeliz. Come por depresión y por gula, ahoga sus penas en chocolates y toda clase de comestibles.

A pesar de todo, su pasión está en escena, es una gran amante del canto y del teatro, dos artes que ha practicado y estudiado. Esta es la visión que se nos quiere dar de ella nada más que comienza la película. Si es cierto que lo primero que vemos de ella es su físico y su sobrepeso, también es cierto que cuando termina la obra ya no recordamos su aspecto y vemos a una chica atractiva que canta como los ángeles. Objetivo cumplido, porque de alguna forma todo se centra en ella y lo que le rodea. Es el personaje central de la historia, la que construye sin darse cuenta y pese a que ella no se crea importante, gracias a ella van a poder sucederse todos los acontecimientos de la película.

Es un personaje que está a la defensiva en todo momento, se enfada por cualquier comentario o mirada, pero pronto nos damos cuenta que se debe a todos los complejos que reúne su persona.

Desde el principio vemos que no se atreve a imponerse porque de alguna forma cree que con su imagen no puede exigir nada, pero al mismo tiempo esto se convierte en un *handicap* en sus relaciones, ya que suele tender a la agresión:

*Lolita dans un taxi écoute la musique de Schubert et fait des répétitions mimées.*

*Un téléphone sonne. Le chauffeur met la radio. On écoute On va s'aimer.*

*LOLITA : Allô ? Vas-y, je t'entends. Et là ? Allô ! Tu m'entends ? (au chauffeur) Excusez-moi, ça vous dérange de baisser un petit peu ? Je suis au téléphone et je ne peux pas... Monsieur ?*

*Le téléphone sonne.*

*LOLITA : Vas-y, je t'entends là, bah ! J'y peux rien, c'est la radio du taxi. Je lui ai dit ! Vous êtes où ? Vous êtes devant du cinéma, là ? Alors, c'était comment ? Il est content, papa ? Je t'entends, moi. Je t'entends très bien. Je t'entends ! Je t'entends ! (au chauffeur) Monsieur, vous pouvez descendre un petit peu la musique, s'il vous plaît ?*

*Il éteint la radio.*

*LOLITA : Non, mais juste baisser...*

*Son téléphone sonne.*

*LOLITA : J'arrive. J'y suis quasiment, vous êtes où ? Ah, bah, ouies, je te vois ! Je vous vois ! Ok. Voilà, monsieur, c'est ici !*

*Elle descend du taxi et elle leur fait des signes pour qu'ils la voient.*

*LOLITA : Ils arrivent, ah, monsieur. Ils sont juste là et ils arrivent (gênée) Hein, monsieur, ils arrivent...*

*CHAUFFEUR : Ah, c'est bon, j'ai entendu ! (Fâché et méchant)*

*LOLITA : Bah, je ne sais pas... comme vous ne m'avez pas répondu... je vous l'ai dit deux fois et ...*

*CHAUFFEUR : Bon, eh, oh, eh, oh... ça va ! On ne va pas discuter pendant deux heures ! Si vous n'êtes pas contente, vous sortez de mon taxi et vous en prenez un autre.*

*(un temps) Ils arrivent, ils arrivent... ils arrivent en quelle année, vos copains, là ? Je ne vais pas attendre jusqu'à demain matin, moi, je perds de l'argent. Je vous préviens ! J'ai pas que ça à foutre !*

*(...)*

*KARINE : Ça va ?*

*LOLITA : Qu'est-ce que vous faisiez ?*

*KARINE : Je ne t'entendais pas du tout au but d'un moment... Attendez, attendez ! Il y a quelqu'un encore !*

*LOLITA : Qu'est-ce qu'il fait ?*

*KARINE : Il est là ! Qu'est-ce qu'il y a ?*

*LOLITA : Qu'est-ce que vous faisiez ?*

*CASSARD : On t'attend depuis un quart d'heure ! Devant le cinéma.*

*CHAUFFEUR : Alors, ça va ? C'est bon ? (fâché)*

*LOLITA : J'arrête pas de me faire engueuler !<sup>241</sup>*

A través de esta escena vemos que Lolita no sabe imponerse e intenta ser educada y caer bien siempre, le ofende que los demás la traten mal y esto lo asocia a su imagen de inmediato, sin dar la opción que aunque fuera delgada y guapa, siempre hay gente que es maleducada y no se puede hacer nada para evitarlo. Hay veces en las que es ella la desagradable de antemano, quizá porque no sepa cómo debe comportarse o simplemente porque está harta de hacerse ilusiones con la gente y que éstos la traten mal:

<sup>241</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 1ª de la película. Puesto que no poseemos el guión original de la película a falta de su edición, trabajamos con la reescritura fiel realizada a partir de la película y hecha por nosotros.

*Dans un bar, Lolita et Sébastien se rencontrent pour la première fois, après avoir fait connaissance le jour où Sébastien était ivre –donc, il ne se rappelle pas- et après par téléphone. Ils discutent.*

*SÉBASTIEN : Je ne bois pas d'habitude, enfin, pas spécialement. Je me suis souvenu que quelqu'un avait déposé une veste sur mon dos, j'étais incapable de savoir qui ! Après, j'ai regardé dans la veste et j'ai trouvé la photo ! C'est comme ça que j'ai fait ta connaissance ! Tu sais ? C'est important pour moi, ce que tu as fait.*

*LOLITA : (indifférente) Qu'est-ce que j'ai fait ?*

*SÉBASTIEN : (étonné par la réponse) T'occuper de moi, comme ça, sans me connaître.*

*LOLITA : Bah ! Tu t'es écroulé sur mes pieds, j'étais bien obligée...*

*SÉBASTIEN : (sérieux) Non, tu n'étais pas obligée.*

*LOLITA : (elle change le ton et la conversation) Je vais au cinéma là, j'attends mon copain pour aller au cinéma.*

*SÉBASTIEN : (un peu gêné et avec l'air stupide) Ah, ouies, d'accord, je vais y aller, moi...*

*LOLITA : Non, mais ça va...*

*SÉBASTIEN : Tu es comédienne, alors ?*

*LOLITA : Bon, enfin, comédienne, c'est un grand mot ! Non, j'ai fait un peu de théâtre et je fais des cours de chant aussi, quoi... Et toi ?*

*SÉBASTIEN : Journaliste, enfin, je viens de terminer mes études...<sup>242</sup>*

Vemos a una joven distante y fría que teme abrirse a los demás y que al mismo tiempo intenta valorarse.

Se puede comprender su actitud, cuando vemos su posición en la vida y con los demás; se trata de una persona no demasiado agraciada, pero que además tiene el peso de la celebridad de su padre que le hace sombra.

*Dans la voiture. Voyage de retour à la maison de campagne. Lolita est triste et fâchée. Sylvia conduit en silence.*

*LOLITA : La première chose qu'il a faite c'est me donner cet article, vous avez bien vu.*

*SYLVIA : Oui, et ça veut pas dire que...*

*LOLITA : Depuis toujours ça se passe comme ça. Il voulait juste rencontrer mon père. Moi, je l'intéressait pas. De toutes façons, que ce soit Mathieu ou n'importe qui, c'est toujours la même histoire. À partir du moment où ils savent que je suis la fille de machin. Alors là, ça y est, tout à coup c'est pas pareil. Je deviens plus intéressante. Ça me dégoûte, tout le monde est comme ça. Enfin, pas vous, évidemment.*

*Sylvia regarde Lolita et se sent mal à l'aise. Silence. Elle continue à conduire sans aucun dialogue.<sup>243</sup>*

<sup>242</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 13

<sup>243</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 37

Lolita es el personaje que impulsa la acción –es el eje central-, no sólo porque es la protagonista sino porque a través de su físico muestra una problemática actual: la belleza externa, la imagen. Por lo que su labor para encontrar la felicidad en la vida será el trabajo de la autoaceptación, aunque quizá parezca evidente por su cuerpo –y esa es la trampa: queremos hacer llegar el mensaje a través de una persona concebida como “fea” dentro de los cánones de belleza actuales- vemos que el problema social que impera en nuestro siglo XXI es que nadie está contento consigo mismo. Lolita cataliza esta mirada obviamente, pero todos los personajes tendrán que alcanzar su propia aceptación para conseguir sus metas: es el caso de Sylvia, de Sébastien o incluso de la bella Karine, que sólo cuando deja a Cassard éste verá en ella su mujer y no el cuerpo de una modelo dispuesta a lucirse en todo momento.

### SYLVIA:

Mujer, que como Manie en *Le goût des autres*, está en la treintena. Profesora de canto en el conservatorio. Es una persona exigente, trabajadora y coherente con sus actos. Es el personaje central de todos los que le rodean. Es imprescindible en sus clases de canto, les transmite seguridad y tranquilidad a sus alumnos y les hace sentirse bien con lo que cantan y con sus voces. Con su marido sucede lo mismo, es ella la mejor y la peor crítica de su obra, es la que le da la fuerza para no rendirse y seguir intentándolo y el canal que permite el encuentro de los autores.

CASSARD : *Tu n’as pas envie de faire carrière ?*

SYLVIA : *Non, non...*

PIERRE : *(Il la coupe tout d’un coup) Elle a préféré s’occuper de moi...*

SYLVIA : *Non, ça c’est son fantasme ! Non... (La petite qui crie : « Je veux de la glace !!!! » Sylvia continue) Non, moi, c’est une question de .... (elle ne peut pas finir sa phrase)<sup>244</sup>*

En efecto, por una parte, Sylvia tiene la pequeña frustración de no haber continuado su carrera de cantante, pero al mismo tiempo intenta ser feliz y vivir con lo que hace, pues gracias a ella, otros cantantes logran triunfar, y esta satisfacción le da la fuerza para continuar. Al igual que el hecho de ocuparse de su marido le procura el bienestar que compensa su vida profesional.

<sup>244</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 28

Al principio se siente acorralada por Lolita, ya que la joven está completamente obsesionada con ella, su admiración es tan grande que provoca el rechazo en Sylvia, sólo cuando descubra de quien es hija cambiará la imagen que tiene de ella:

*SYLVIA : Elle est là, à me regarder comme le Messie. Je ne sais pas qu'est-ce qu'elle a avec moi, mais ça me met mal à l'aise. Je me gliferais, quand je suis comme ça ! Il y a quelque chose qui me plaît pas d'entrée, ça me déplaît. Et au lieu de dire « non », « je peux pas », « j'ai pas le temps », enfin, d'être adulte, tout simplement, enfin, je dis « oui » et je me retrouve à faire des semaines à cinquante heures.<sup>245</sup>*

Es un personaje que siempre piensa en los demás, sobre todo en su marido – como ya hemos dicho anteriormente y visto en la cita-, por lo que ha llegado a auto-eliminarse como persona para dar felicidad a los que la rodean. Por esta razón, la fiesta a la que acude con Lolita es un momento detonante de la película. En esta fiesta, un joven de veinte años se siente atraído por ella, quiere bailar y estar a su lado. Ella siente la atracción y al principio vemos que se siente incómoda, no cree real que un joven guapo y energético se fije en alguien como ella –sobre todo porque se siente una mujer madura, en el sentido de mayor-, pero poco a poco retomarà confianza en ella misma, bailará con el chico y se divertirá, dejando a un lado sus complejos y sus miedos. Es importante este momento porque es una inyección de energía y de autoestima. A partir de ahora tomará conciencia de su atractivo –pese a su edad- y se sentirá fuerte para tomar sus propias decisiones e incluso comenzar una nueva vida en solitario.

Sylvia es un tipo de persona justa y noble. Aunque la imagen sea lo primero en lo que se fije, sabe ir más allá de la imagen y analizar a las personas por lo que son en sus interiores. Esto hace que reflexione sobre la forma de actuar de cada uno de ellos y que sienta empatía con los sentimientos de los otros. Por esta razón es el único personaje capaz de corregir sus errores y pedir perdón. Hay dos momentos decisivos de su cambio-evolución: el primero es junto a Félix, mientras ven cómo Pierre hace el ridículo en la televisión, se da cuenta que no puede ignorar a la gente que le rodea, se da cuenta del valor que tiene este amigo en particular y ellos en su vida, en general. El segundo momento es el final de la película, cuando se marcha de madrugada de la mansión campestre de los Cassard y deja la música encendida con la voz de Lolita que cubre cada milímetro del espacio. Se rebela contra lo establecido y se siente victoriosa

---

<sup>245</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 7ª



en su interior, porque de alguna forma ha respondido a su moralidad –cuidar, proteger y defender a los débiles- pero también ha sabido afirmarse ella misma en su integridad.

*PIERRE : Je suis pas intervenu, t'as vu, parce que ça servait à rien de... Qu'est-ce que tu fais ?*

*SYLVIA : Tu vois bien ce que je fais.*

*PIERRE : Pourquoi ? Tu veux partir, là, maintenant ? En pleine nuit ?*

*SYLVIA : J'ai plus envie de voir ce type.*

*PIERRE : Écoute, il était énervé, c'est tout, avec sa fille, qui lui tombe dessus toutes les 5 minutes. Franchement, on peut comprendre. Elle est chiante, quoi !*

*SYLVIA : C'est comme ça que tu vois les choses ?*

*PIERRE : Ça va ! Il a tué personne !*

*SYLVIA : Je voulais te demander : les textes pour Félix, tu les as écrits ? Non, hein ? (Elle regarde son mari, sérieuse, comme si elle le découvrait)*

*PIERRE : Ah ! Ce ton de procureur ! J'ai pas écrit pour Félix ! J'ai pas écrit un seul mot ! Figure-toi ! J'ai pas envie, j'ai pas la tête à ça. Et puis, je dois écrire un livre, je ne sais pas si tu es au courant, mais, j'ai signé un contrat ! J'ai des obligations ! J'ai un tas de choses à faire et je ne m'en sors pas ! (Il voit qu'elle continue avec la balise, et même elle la ferme) Je pars pas, moi, je te préviens.*

*SYLVIA : J'ai compris.*

*PIERRE : Tu vas prendre la bagnole, là, toute seule, en pleine nuit ?*

*SYLVIA : Je vais te laisser tranquille !<sup>246</sup>*

Ella mantiene su integridad y su ética hasta el final, rompiendo los esquemas establecidos y marcando el triunfo de la pureza moral.

### ÉTIENNE CASSARD:

Hombre de unos cuarenta años. Casado en segundas nupcias con una chica veinte años menor que él, con la que tiene una segunda hija de cinco años. Es un escritor famoso y es una persona egoísta y arrogante. Su estatus social le permite ser desagradable con cualquier persona sin con ello permitir que nadie cuestione su comportamiento:

*ÉDITEUR : (À Cassard) Ça va Étienne ? C'est vrai ce qu'on raconte ? Il paraît qu'il va se fusionner... enfin, que vous allez être rachetés par Tessier ? C'est ça ?*

*CASSARD : (gêné) Des rumeurs, ça s'appelle des rumeurs. Vous vous connaissez ? (À Pierre)*

*PIERRE : Oui.*

*ÉDITEUR : Oui, j'ai eu l'occasion de lui dire tout le bien que je pensais de son livre.*

---

<sup>246</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 65

*CASSARD : Alors, ça y est, tu sais lire ?*

*ÉDITEUR : J'ai toujours apprécié ta façon de te mettre tous les gens à l'aise.*

*CASSARD : C'est quand j'ai beaucoup de sympathie pour eux.<sup>247</sup>*

También es él quien toma siempre las decisiones por los demás y ni siquiera muestra el menor interés por saber si éstos están de acuerdo:

*Restaurant. Premier dîner d'affaires. Cassard et Pierre*

*SERVEUSE : Un dessert ? Il y a de la tarte aux framboises, aujourd'hui, si vous voulez.*

*CASSARD : Ah, oui ! Celle-là, elle est très bonne. On en prend deux.<sup>248</sup>*

Vemos en Étienne un hombre que la fortuna y el éxito le han favorecido económica y socialmente, pero que también estos factores han realzado su mal carácter y su despotismo, convirtiéndole en un ser superior a sus semejantes, seguro de sí mismo y que no se deja avasallar por nadie; provocando justamente el efecto contrario en los demás: avasallamiento, inseguridad y menosprecio.

#### PIERRE MILLER:

Hombre de unos cuarenta años, casado con Sylvia. Escritor de profesión pero frustrado porque no es capaz de vivir por sí mismo. Es un personaje orgulloso e influenciado. Se deja seducir por la fama y rápidamente olvida sus orígenes y sus principios.

Si al principio vemos que la forma de actuar de Étienne llega a ofenderle o a hacerle sentir incómodo en algunos momentos, se sentirá atraído por esta libertad que genera la fama, por lo que aprende y supera al “maestro” –Cassard- en pocos meses.

Su evolución en la obra es la lucha interna que le genera el cambio al que se somete. Si por una parte admira y valora a su editora, pronto el dinero de un contrato millonario con Cassard la sustituirá. Sus valores son fácilmente transformables, por lo que realmente, las personas que le rodean se sorprenderán por no haberse dado cuenta antes de la faceta oportunista de este personaje, que va cambiando poco a poco:

*PIERRE : C'est incroyable comme ça s'est dégage tout d'un coup, là. (Un temps, il continue) Ce coup de fil, ce matin, avec Edith, une heure montre en main, complètement surréaliste, tu ne peux pas lui faire comprendre qu'elle a tort.*

*SYLVIA : Tu en connais beaucoup toi, des gens qui reconnaissent leur tort ?*

<sup>247</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 20

<sup>248</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 20

*PIERRE : Ah bah non ! Mais, là, ce matin, elle se vexe carrément, les rôles qui s'inversent, puis, c'est moi qui la persécute.... Bon, enfin, de toutes façons, je sens que t'as pas envie d'être d'accord, alors, c'est pas la peine.*

*SYLVIA : Pas du tout. (Elle essaye de changer de conversation, puis elle regarde le plan) Je comprends rien à ce plan. Ah, si d'accord (Elle a trouvé la route sur la carte)<sup>249</sup>*

Suele culpabilizar a los demás de lo que él hace mal, ya que el problema principal de este personaje es su falta de comunicación. Apoya en los otros sus propias obligaciones, por lo que después se despreocupa de los daños colaterales que pueda tener su actitud.

### SÉBASTIEN:

Joven de unos veinte años. Periodista recién licenciado. De origen árabe y de familia humilde. Es un luchador y un idealista. Honesto y sincero. Este personaje actúa como conciencia de la joven Lolita. Si es cierto, que por una parte lo hace para enamorarla, también es cierto que sus reflexiones ayudarán a que ésta vea su realidad enfrente, deje de estereotiparla y sea feliz con ella misma:

*SÉBASTIEN : Pourquoi tu en veux ton père comme ça ?*

*LOLITA : Je ne l'en veux pas, j'ai juste envie de le tuer de temps en temps, c'est tout !*

*SÉBASTIEN : Ta mère, elle fait quoi là dedans ? Tu ne parles que de ton père.*

*LOLITA : Je ne parle pas que de mon père !*

*SÉBASTIEN : Si, quand même, tu n'arrêtes pas d'en parler.*

*LOLITA : Ma mère, ça fait 5 ans qui habite aux Antilles, je ne risque pas de t'en parler.*

*SÉBASTIEN : Pourquoi tu m'engueules ?*

*LOLITA : Mais, non, tu me dis : « tu parles tout le temps de ton père » !*

*SÉBASTIEN : C'est vrai, mais c'est pas grave !*

*LOLITA: Non, mais...<sup>250</sup>*

Es un personaje que no busca problemas e intenta vivir la vida como la concibe: feliz, accesible a todo el mundo y en la que el esfuerzo se vea recompensado.

*LOLITA : Tu as des problèmes ?*

*SÉBASTIEN : Mais, c'est pas grave, ce n'est que des problèmes matériels.*

<sup>249</sup> *Comme une image.* A. Jaoui. Escena 25

<sup>250</sup> *Comme une image.* A. Jaoui. Escena 21

*LOLITA : (qui regarde la carte et voit la photo de Sébastien) C'est marrant, avec des cheveux longs. Tu t'appelles Rachid ?*

*SÉBASTIEN : Ouais, enfin. On y va à pied ?*

*LOLITA : Oui.*

*SÉBASTIEN : Moi, je me fais appeler Sébastien parce que... c'est plus facile dans la vie de tous les jours.*<sup>251</sup>

### KARINE:

Joven que no llega a los treinta años, guapa siguiendo los cánones de belleza actuales: alta, delgada y rubia. Está casada con Cassard y tienen una hija en común de cinco años. Podemos pensar que era modelo de profesión, porque Cassard suele acudir a fiestas de sociedad, ya que es una persona famosa y en estas fiestas suele haber muchas mujeres guapas en busca de maridos ricos y famosos. Y también porque está obsesionada por su peso, ya que no lo ha recuperado todavía después de haber nacido su hija. Aún con todo esto, es buena persona, muy tolerante pero un poco influenciable.

Parece ser que con ella se quieren romper los estereotipos de mujer guapa y tonta, por lo que a priori es una persona superficial, que logra mostrar la cara más profunda y de empatía de la película. Quizá también sea una de las razones por las que Lolita la odia, porque es un ser “perfecto”, y justamente gracias a esto, se nos muestra la cara más amarga: nadie la considera porque es guapa, no tiene nada más que decir:

*Dans la rue de la salle où se passe la fête. Longue queue de gens qui attendent rentrer.*

*LOLITA, KARINE, CASSARD*

*KARINE : Je suis d'accord, ils ont simplifié par rapport à ton livre, mais c'est normal, c'est du cinéma. Non, mais, moi, ça m'a ému, je me suis laissée emporter par le film.*

*CASSARD : (qui ne fait pas attention de ses commentaires) Où est-ce Vincent ?*

*KARINE : Tu vois la scène où elle découvre qu'elle est en train de répéter avec l'autre chanteuse et qu'elle s'aperçoit... (elle se fait couper la parole par Lolita)*

*LOLITA : (à son père) Et toi ? Il y a rien qui t'a plu ? Alors !*

*CASSARD : Moi, j'étais consterné. J'ai passé une heure et demie à me dire que ce n'était pas possible que j'aie écrit une chose d'aussi bête...*

*KARINE : Alors, je suis bête, parce que moi, j'étais émue.*

*LOLITA : C'est chiant, j'aurais bien voulu le voir, quand même !*

*CASSARD : En plus, tu n'avais qu'à déplacer ton truc ! C'était pas censé !*

---

<sup>251</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 17

*LOLITA : Mon « truc » ! ?*

*CASSARD : (regarde vers l'entrée et voit Vincent) Ah ! Il est là, Vincent !*

*LOLITA : En plus, tu m'as prévenue trop tard ! C'est toujours l'enfer pour trouver une date qui va bien à tout le monde ! Je suis désolée, je ne pouvais pas leur faire ça !*

*Le portable de Lolita sonne.*

*KARINE : Tu as maigri, non ?*

*LOLITA : Non, pas du tout ! (L'air enervé)<sup>252</sup>*

Vemos que ninguno de los dos, ni padre ni hija, siente el menor interés por el análisis de la adaptación cinematográfica de Karine, es como si no tuviera nada importante que decir. Esta es la imagen que tiene y que reenvía a los demás, y ésta será su lucha en la película, conseguir que la tomen en serio y que los demás logren ver en ella una mujer completa y no un físico perfecto.

*KARINE : Moi, parfois, j'ai l'impression d'être une chaise !*

*CASSARD : Une chaise ?*

*KARINE : Que tu ne me vois pas. Que je n'existe pas, c'est comme si je disais rien. Tu m'écoutes pas ou alors tu te moques de moi devant tout le monde !*

*CASSARD : Je me moque de toi ?!*

*KARINE : Tout le temps ! Et tu ne te rends même pas compte ! Et j'en ai marre de passer pour une idiote !*

*CASSARD : Je plaisante. Je fais des plaisanteries. Et pas seulement avec toi. Et tu le vois que tout le monde ne le prend pas aussi mal !<sup>253</sup>*

Por mucho que le explique a su marido que se siente como un objeto, éste no es capaz de entender su posición, porque realmente, para él es su mujercita guapa y servil que está en todo momento a su lado. El hecho de que sea bella es evidente para él, sino no sería su esposa.

### VINCENT:

Representante de Cassard, parece que tuvo una juventud un tanto tormentosa con drogas y asuntos sucios, por lo que pasó un tiempo en prisión y al salir Cassard lo colocó a su servicio como hombre de confianza. Es un personaje muy legal y leal, pero muy despreciado por Étienne, quien no olvida que le hizo un favor y cree merecerse su devoción total de por vida por ello. El problema principal de este personaje es que

---

<sup>252</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 2

<sup>253</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 52

debido a su pasado y a su presente nunca ha sabido valorarse ni valora ninguna de sus intervenciones. Por este motivo, cada vez es más inferior a los demás, porque no sabe imponerse ni tampoco es capaz de creerse él mismo sus aptitudes.

*PIERRE : C'est vachement bon ! (Pierre sent le regard de Sylvia et ajoute) Non, mais vraiment... la sauce...*

*CASSARD : Oui, c'est ça le secret d'Antonia.*

*VINCENT : Oui, et tu sais où ils le font bien aussi ? C'est à La Roserai.*

*CASSARD : Non, Ça n'a rien à voir, Vincent !!!!*

*VINCENT : Mais si. Quand même. Je ne dis pas que c'est le même, mais... dans les restaurants c'est toujours un peu sec.*<sup>254</sup>

Este personaje es importante en contraste con Cassard, ya que gracias a su sometimiento es la forma de ver el despotismo y la grandeza del otro. Funcionan por contraste: la seguridad-la inseguridad, triunfador-desprestigiado; Vincent es el perdedor nato.

### MATHIEU:

Joven de unos veinte años, ex pareja de Lolita. Ella está enamorada de su belleza y no ve el interés que él tiene por ella. Es un personaje muy tonto, porque no sabe llevar su juego, es demasiado previsible.

Lo podríamos considerar el estereotipo donde la belleza se alía con la tontería:

*Dans la fête. Sylvia danse avec le jeune homme sous la musique de Radio Tarifa : Oye China.*

*Quand la musique finit, recommence un autre thème électronique, le jeune commence à sauter et l'encourage pour qu'elle le suive, elle ne se sent pas à l'aise donc, elle sort boire un verre dehors et s'éloigne du jeune. Dans le jardin elle voit Mathieu en train d'embraser une belle jeune femme, elle est surprise, mais elle l'est d'avantage quand elle voit que Lolita est présente et voit la scène depuis le noir.*<sup>255</sup>

### EL GRUPO DE MÚSICOS:

Son un grupo de alumnos del conservatorio y amigos de Lolita, apasionados por la música y que se reúnen fuera de las clases de canto para organizar pequeños conciertos de música clásica.

<sup>254</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 41

<sup>255</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 36

Cabe realzar de este grupo su coralidad. Cada uno de ellos y todos en conjunto forman el coro de los personajes del filme y el aria que le corresponde a cada uno de los protagonistas. Es decir -como analizamos posteriormente en la temática-, la película es un canto a la música, por lo que se habla de la música a través de ella, es un tipo de metalenguaje; en este sentido, después de cada escena hay un momento musical dedicado al sentimiento que produce y el grupo de músicos son los encargados de encuadrar el sentimiento dentro del arte.

Por esta misma razón, encontramos a la cantante hermosa que, según parece, no necesita nada más para triunfar:

*AURÈLE : J'avais oublié mon sac ! Au revoir ! Au revoir, Sylvia !*

*TOUS : Au revoir !*

*KARINE : Elle est ravissante, cette fille.*

*CASSARD : Sublime ! Alors, là, je me fais aucun soucis pour sa carrière. Elle s'appelle comment ?*

*LOLITA : Aurèle. Tu veux son numéro de téléphone ?*

*CASSARD : (très fâché) Ça va pas ? Lolita !*

*LOLITA : Avec des mecs comme ça, évidemment qu'elle va faire, elle, une belle carrière !*

*CASSARD : Pourquoi ? Parce que je dis qu'elle est jolie ? Non, mais, tu deviens folle ! Ce n'est pas possible ! On n'a pas le droit de dire qu'une fille est jolie ? Tu veux quoi qu'on fasse ? On se cache les yeux ?*

*LOLITA : Mais c'est une chanteuse ! Elle chante, on s'en fout du physique !<sup>256</sup>*

También tenemos el dialogo musical en trío, donde Lolita está al medio de dos voces masculinas, representando simbólicamente su relación a dos bandas: Mathieu y Sébastien –este aspecto lo explicamos en detalle en el apartado VI de este mismo análisis-.

## 2. b. 2. 5 INTERRELACIÓN

La interrelación de los personajes la vamos a centrar en la imagen que tiene cada personaje de los demás. Es decir, Lolita sale adelante porque su imagen a imitar es Sylvia, la admira, porque la ve bella por dentro y por fuera, encuentra en ella un equilibrio que desearía tener y por esta razón sus pensamientos y acciones son un referente.

<sup>256</sup> *Comme une image*. A.Jaoui. Escena 63

Al mismo tiempo, la fijación y devoción que tiene Pierre por Cassard le hará que siga sus pasos e imite su forma de actuar aunque le parezca al principio grosera o grotesca.

Karine es un personaje completamente influenciado por la imagen, por los cánones de belleza que marca la moda, y su bondad interior se verá contrariada con sus tópicos de estética. Así pues, Lolita no puede creer sus palabras cuando Karine le dice que es bella, porque Karine se enfada cuando engorda un kilo y no permite que su hija coma entre horas para evitar la obesidad:

Courses avec Karine, elles sont dans un magasin de vêtements très chic et à la mode.

KARINE : (en se regardant dans une glace) Je suis énorme ! J'ai toujours pas récupéré mon poids. J'ai quatre kilos en trop.

LOLITA : J'ai pas envie d'essayer ce truc... Je vais avoir l'air d'une pute, j'ai pas envie !

KARINE : Mais essaye-le d'abord, comment tu peux savoir ? Il y a plein de choses belles dans ce magasin et tu veux rien essayer !

LOLITA : Il n'y a rien à ma taille !

KARINE : Bon, bah, essaye au moins celui-là, je suis sûre que ça t'ira super bien. (Un temps) Non? Tu veux pas ?<sup>257</sup>

¿Por qué encuentra que la ropa le queda bien a Lolita y en cambio ella se encuentra enorme? Este contrasentido muestra justamente la imagen que tiene cada personaje del otro y al mismo tiempo la que se tiene de uno mismo y se reenvía. En su físico y su persona, en su propia realidad por así decirlo, Karine no se encuentra bella porque antes lo era más, pero en la realidad de Lolita, en su conjunto, le agrada lo que ve. Se trata pues, de un problema de autoaceptación y autocrítica, que suelen ser más duras que las del ojo externo.

De la misma forma, Sebastián se enamora de Lolita porque ve en ella la imagen de la bondad y el altruismo. Poco a poco se desencantará de ella porque no la ve coherente con sus actos, aunque no de su persona; por lo que al final, el amor gana.

Para desarrollar la concepción de interrelación nos apoyamos en la descripción que da la productora de la película para el lanzamiento de ésta al mercado:

<sup>257</sup> *Comme une image*, A. Jaoui. Scène 10



*“C’est l’histoire d’êtres humains qui savent très bien ce qu’ils feraient à la place des autres, mais qui ne se débrouillent pas très bien à la leur, qui la cherchent tout simplement...”*<sup>258</sup>

En efecto, son personajes perdidos que buscan la felicidad a través de los demás y de lo que opinen de ellos y sólo cuando se acepten ellos mismos la alcanzarán, por lo que hay triunfadores emocionales, que comprenden este camino hacia la felicidad, y triunfadores sociales o económicos que son felices entre sus bienes materiales pero que no logran alcanzar –o más bien comprender- que hay una felicidad interior no material. Pero con todo esto, no se trata de una película moralista, es decir, no son mejores los personajes que alcanzan la felicidad emocional que los que tienen la felicidad material, no se entra en un juicio de valores, sino que hay personas que tienden a valorar unas y no otras y lo que se debería encontrar es el equilibrio de los valores propios, sin que vengan marcados por unos cánones establecidos; en este momento es cuando se hace la buena elección personal. Sylvia toma su decisión en lo emocional pero Pierre la toma en lo material, ninguno de los dos es mejor que el otro, simplemente cada uno ha conseguido su deseo.

Por esta razón, todos los personajes ganan. Karine, por ejemplo, no consigue hacerle entender a su marido –pese a sus esfuerzos- que además de ser bella es inteligente, pero sí logra acceder al corazón de Sébastien y ganar su apoyo. Este reconocimiento emocional –aunque sólo lo obtenga por parte de dos personas que le rodean- ya es su gran triunfo. Sobre todo si pensamos en el valor que ella le otorga a ser amiga de su hijastra:

*LOLITA : Et l’autre imbécile, avec sa pitié à la con !*

*SÉBASTIEN : Qui, Karine ?*

*LOLITA : Bah oui, Karine !*

*SÉBASTIEN : Enfin, bon, elle n’a pas dit grande chose. Elle a essayé*

*LOLITA : Je lui ai dit que je n’ai rien à foutre de sa pitié. Elle rien comprendre. Elle sait pas ce que je vis. Tout le monde me le fout dans la gueule que je suis grosse. On ne me laisse pas rentrer dans les boites de nuit, moi ! Tu sais ça ? On ne me laisse pas rentrer, figure-toi !*

*SÉBASTIEN : Moi non plus !*

*LOLITA : Alors, tu devrais me comprendre au lieu de m’enfoncer !*

*SÉBASTIEN : Je ne t’enfonce pas. Elle a essayé juste d’être gentille. Tu as été injuste avec elle.*

*LOLITA : Oui, bien sûr ! Évidemment, t’es d’accord avec eux, maintenant, comme par hasard...*

<sup>258</sup> *Comme une image*, A. Jaoui. DVD-Vidéo – Studio Canal. 2004

SÉBASTIEN : Qu'est-ce que ça veut dire, ça ?

LOLITA : Non, mais t'as raison. T'emmerde pas avec moi, t'as eu ce que tu voulais avec mon père, t'es plus obligé de faire des manières.

SÉBASTIEN : Quoi ?

LOLITA : Tu sais très bien ce que je veux dire....

Il se relève, il prend la porte et il s'en va.<sup>259</sup>

Posteriormente comprende lo que le intentaba decir Sébastien:

*CASSARD : Je ne sais pas qu'est-ce que tu comptes faire avec lui, mais, il me paraît pas avoir de suite dans les idées. Je m'emmerde à lui obtenir un rendez-vous que même en rêves, il aurait jamais pu avoir, et lui, il est tout content : « Merci Mr. Cassard, vous êtes très gentil » et puis, cet après-midi, il arrive comme une fleur, et il me dit que non, que ça ne l'intéresse plus, qu'il préfère monter son truc à la con, là, avec ses copains. En plus, il se conduit pas très bien, franchement...*

*Lolita se relève rapidement, devient euphorique et commence à faire des tours en rond.*

*LOLITA : Je ne le savais pas ! Sébastien !*

*CASSARD : Chut ! On dort, là ! T'es folle !!*

*LOLITA : Papa, dis à Karine que je ne l'en veux pas, que je regrette, que je sais qu'elle est gentille, ah ?!!! Tu oublieras pas !!!<sup>260</sup>*

Sébastien sí que ha invertido su tiempo en ver el interior de esta mujer bellísima y descubre que realmente es una persona pura que quiere ofrecer amor y apoyo y sólo pide comprensión y cariño. No se está midiendo con nadie en ningún momento.

Hay personajes que se apoyan y no suscitan miedos ni competencias entre ellos –como por ejemplo el análisis anterior sobre Karine-, en cambio, el personaje de Cassard, egoísta y egocéntrico, no soporta que un escritor nuevo pueda quitarle la fama o ponerse a su nivel. Por esta razón rechaza acudir al encuentro de los editores italianos, porque no soporta la idea de que Pierre sea el segundo escritor francés contratado por pertenecer a lo que va a ser llamada Nueva Generación Francesa de escritores; de la misma forma, tampoco soporta que los editores se acerquen a Pierre, no sólo porque él ya no se llevaría la primicia de este joven novelista, sino que además, entrarían en competencia inmediata. Piensa que teniéndolo como su protegido puede también

<sup>259</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 64

<sup>260</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 66

proteger su propia fama y reputación. De alguna forma quiere hacerlo a su imagen y semejanza, que los editores también le odien y que nadie le invite a ningún programa, y estas enseñanzas se verán frustradas con el elogio de los italianos.

Este trabajo marcado por la competitividad continua viene impuesto por la misma publicidad, es decir, el reconocimiento profesional comienza con el reconocimiento social, por lo que el mundo de la edición se convierte en el caza-talentos y con ello en “la mina de oro”. Este tipo de lucha que se establece a nivel profesional afecta a nivel emocional. Vemos pues cómo Sylvia mantiene sin ningún tipo de recriminaciones a su marido, le anima a escribir y lo apoya para que no se deprima en el anonimato:

*PIERRE : Bah, déjà ça voudrait dire qu'un de mes bouquins intéressait quelqu'un, ça c'est déjà pas mal, et en fait, je vais arrêter de dire que je suis écrivain. (Un temps, pensif, triste et déçu) Ce matin, quand j'ai ramené Nicolas chez sa mère, il y avait un formulaire à remplir. J'ai honte, à chaque fois, la prochaine fois, dans la casse profession, je mettrai : « Entretenu par sa femme », voilà ! « Écrivain » je le mettrai dans la casse loisir.<sup>261</sup>*

En cambio, cuando se reconoce su trabajo, ya no es capaz de ver su vida anterior, y tampoco es capaz de ver lo más importante: su mujer y los esfuerzos que ella ha hecho para que él llegue donde está:

*PIERRE : Ah ! Ce ton de procureur ! J'ai pas écrit pour Félix ! J'ai pas écrit un seul mot ! Figure-toi ! J'ai pas envie, j'ai pas la tête à ça. Et puis, je dois écrire un livre, je ne sais pas si tu es au courant, mais, j'ai signé un contrat ! J'ai des obligations ! J'ai un tas de choses à faire et je ne m'en sors pas ! (Il voit qu'elle continue avec la balise, et même elle la ferme) Je pars pas, moi, je te préviens.<sup>262</sup>*

Nunca se ha cuestionado si su mujer tenía ganas o fuerzas de continuar, sus obligaciones, su trabajo dentro y fuera del hogar. Su egoísmo estaba subyacente y ha aflorado gracias a la celebridad.

*SYLVIA : Elle est là, à me regarder comme le Messie. Je ne sais pas qu'est-ce qu'elle a avec moi, mais ça me met mal à l'aise. Je me gliferais, quand je suis comme ça ! Il y a quelque chose qui me plait pas*

<sup>261</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 5

<sup>262</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 65

*d'entrée, ça me déplaît. Et au lieu de dire « non », « je peux pas », « j'ai pas le temps », enfin, d'être adulte, tout simplement, enfin, je dis « oui » et je me retrouve à faire des semaines à cinquante heures.*

*PIERRE : (qui l'écoute à mis oreille, pendant qu'il fait à manger) Je les enlève, les tomates ?*

*SYLVIA : (Dans ses pensées) Je ne sais pas, regarde !*

*PIERRE : (ironique) Je ne sais pas, je les regarde, mais ça ne me dit pas si je dois les enlever....*

*SYLVIA : (qui jette un coup d'œil, rapide) Oui, oui, vas-y !*

*PIERRE : Mais, c'est quoi, ces gens ? Qu'est-ce qu'ils veulent faire ?*

*SYLVIA : C'est un groupe d'amateurs, mignons, d'ailleurs, ils veulent faire un concert quelque part, je ne sais plus dans quelle ville, (elle regarde ce qu'il fait avec le dîner) attend, attend (puis elle revient au sujet) il faut que je leur dise que ce c'est plus possible, voilà !*

*PIERRE : (qui a fini avec le dîner) Bon, c'est bon, il n'y a plus rien à faire ?<sup>263</sup>*

Son el binomio perfecto formado por el altruismo-egoísmo, mientras su mujer ejerce de ama de casa, amiga y amante, él se ahoga en sus circunstancias personales, ajeno a toda realidad.

Es interesante ver cómo la relación de los personajes es exclusivamente emocional y finalmente el valor del dinero es superficial. Se trata pues, de familias acomodadas, sin problemas reales. Incluso el personaje de Sébastien, el único que no pertenece a la misma clase social, *a priori* tampoco se muestra demasiado afectado por no tener dinero. Reincidencia en este aspecto con el resto de la obra de la autora, en la que pone en tela de juicio problemáticas emocionales consecuencia –normalmente- de vidas acomodadas<sup>264</sup>.

De la misma forma, la autora incurre en la ritualidad de lo sagrado –sea sacro o pagano-, de esta forma en todas las obras existe el momento de la celebración a través de una comida familiar, en la que todos los personajes se encuentran y se desencuentran emocionalmente<sup>265</sup>. Esta vez, Cassard, el célebre escritor y gran anfitrión, reúne a todos sus discípulos alrededor de su mesa campestre. El primer desatino será el menú y a partir de éste todo será una suma de factores que revelarán el verdadero Cassard y el temor de no agradarle.

<sup>263</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 7

<sup>264</sup> Este aspecto lo desarrollamos en el capítulo 3 b ii: *Polifonía de los denominadores comunes*.

<sup>265</sup> Aspecto también analizado en el capítulo citado en la cita 24, pero además es insistente este hecho en obras como *Un air de famille* y *Cuisine et dépendances*. Justamente estas ceremonias paganas hacen que lo sagrado de las familias (la comunicación, el entendimiento...) aparezca como algo completamente fantaseado e irreal, rompiendo de esta forma todo tipo de cánones preestablecidos.

Por otra parte, en esta obra hay una celebración que se acerca a la idea de lo sagrado y es el concierto en la Capilla de Courcy, en la que no sólo esta idea viene afianzada por el lugar, sino que además, la música clásica despierta lo sublime del ritual y la semejanza de sus vocales con el canto de los ángeles.

## **2. b. 2. 6 ESTRUCTURA DE LA OBRA**

### **2. b. 2. 6. 1 Progresión argumental**

La película evoluciona sin escenas en paralelo, unos personajes van uniendo a otros hasta completar todo el organigrama.

Hay factores que unen el principio con el final para demostrarnos la redondez de la película, así por ejemplo la chaqueta que une a Sébastien y Lolita en esa borrachera de él, es la que une la pareja al final, mostrando la comprensión y el recuerdo de ambos.

La música es el hilo conductor en todo momento. Por esto, la película comienza con la música de Schubert que Lolita escucha ensimismada en su walkman mientras se dirige al cine a recoger a su padre y a Karine y acaba con la misma música, esta vez Sylvia la pone en la cadena musical de la casa familiar para que todo el mundo escuche la voz de Lolita.

Vemos que la obra de Jaoui es un todo, no sólo en el sentido de “boucle bouclée” sino también en sus homenajes al Arte. Si *Le goût des autres* nos reenviaba al teatro, la aceptación y la búsqueda de la felicidad, esta vez este mismo hilo conductor vendrá enmarcado por la música y otro contexto.

### **2. b. 2. 6. 2 Espacio**

Se vuelve a repetir la dicotomía de los espacios, los interiores enfrentados a los exteriores, el campo a la ciudad.

Encontramos por una parte los espacios interiores: el conservatorio: la clase de música y los pasillos, la capilla: espacio interior y la sacristía, los hogares de Cassard, la casa de Lolita, las casas de los Miller, los bares y discotecas, el comedor de la familia de Karine.

Por otra, los espacios exteriores: el campo, la fiesta al aire libre, la casa de campo de Étienne, las calles de Paris.

Afirmamos con esto que los espacios interiores tienen por finalidad mostrarnos la posición social de cada personaje y su relación con el entorno.

Por esto vemos el cambio de la casa de Sylvia y Pierre, sabemos que viven en un cuarto piso sin ascensor que es pequeño como una caja de zapatos, para a continuación, después del triunfo, mudarse a una casa de 130 metros cuadrados y con terraza.

Etienne, a su vez, tiene dos casas, una en el campo a dos horas de París y otra en el centro de la ciudad. Las dos casas son grandes y con las comodidades necesarias.

La casa de Lolita es un apartamento en París, pero como le dice a Sébastien: “l’argent ce n’est pas un problème”. Es una chica que lo tiene todo e incluso su independencia, pese a no ser autónoma económicamente.

El comedor de la familia de Karine es importante para marcar el *stand by* de la pareja y el reencuentro; y a su vez, ver que la chica viene de una familia acomodada y burguesa que le ha permitido labrarse un futuro holgado y a dedicarse a cultivar su belleza.

El conservatorio y la clase de música son lugares de encuentro de todos aquellos que aman la música. Hay buena relación de la profesora con ellos y una dinámica de trabajo fundada en la escucha y la repetición.

La capilla será el lugar donde se cumplan los sueños de estos jóvenes cantantes. Encontrando también un regreso al ritual, esta vez llevado a cabo en un lugar sagrado.

Los bares suelen ser el punto de encuentro de Lolita con los suyos, sea Mathieu, Sébastien o Étienne. Lugares públicos e impersonales, evitando de esta forma entrar en la intimidad; algo completamente comprensible cuando se trata de amigos, pero sorprendente cuando se trata de una relación padre-hija que se nos muestra marcada por la sociabilidad y la diplomacia y no por los sentimientos filiales reales.

La discoteca es el lugar común, de fusión. Como en un baile de máscaras en el que nadie conoce a nadie y nadie se muestra como es; es la sociedad en su apogeo donde se mezclan las clases sociales atrapadas en espejos cóncavos y convexos que nos muestran la ficción –o la ilusión- de la más pura realidad.

En cambio, los lugares exteriores, son los momentos de reflexión y de libertad de los individuos en conexión con el mundo, ya no con sus realidades, sino con un todo que va más allá.

Cuando Sylvia se pasea por las calles de París y ve en la acera de enfrente a Edith se da cuenta de una realidad externa a la pareja, ve una mujer noble, preocupada, con un caminar rápido y decisivo, que se entrega a la calle y a la vida. Notamos que Sylvia reflexiona con una apertura en su juicio, se siente mal de haberla echado de su vida, porque en esta inmensidad de la calle es capaz de observar una panorámica de la

realidad: rodeada de carteles y anuncios que alaban la belleza externa, de desconocidos que caminan a su alrededor con otros rumbos, de coches, de conversaciones múltiples e inconexas... en definitiva, es consciente que hay otras realidades, otras decisiones, y esto actuará como detonante de cambio. No en vano este encuentro sucede en la calle, lugar neutro a todo tipo de relaciones, ajeno a la individualidad: lugar común.

De las calles de París pasamos al campo, encontrando con esto el contraste entre campo y ciudad, lugar de encuentro con la naturaleza y con los demás en estado natural. Es en el campo donde Sylvia conocerá la personalidad de su admirado Cassard y es también allí donde rechazará su amistad y su matrimonio, porque también conocerá la personalidad real de su marido.

Ponemos de relieve tres factores a analizar del estado campestre: el ambiente, el color y el sentimiento. Puesto que afianzan:

*El baile de identidades y la posibilidad de comportarse, víctimas del hechizo de la atmósfera imperante, de manera distinta al lugar de origen, donde predominan las reglas sociales*<sup>266</sup>

Ciertamente, ya desde el teatro de Marivaux, vemos en los jardines, escenarios desnudos que actúan como laboratorios de experimentación sobre los sentimientos<sup>267</sup>, en *Comme une image* con el aire libre se desencadenan las percepciones de los sentidos. Por una parte, el ambiente produce la ambigüedad temporal-climática: la tormenta, la luz, el sol y/o la luna, muestran los sentimientos de calma, expansión, descanso y reposo de los personajes alejados de su rutina.

La aproximación de una tormenta de verano hace que Sébastien abrace a Lolita e intente llevarla al recogimiento, darle su amor. Aunque ella no da rienda suelta a sus sentimientos y lo rechaza; estos personajes no se encuentran, no sienten en paralelo: cuando no duda uno lo hace el otro:

---

<sup>266</sup> *Marivaux, côté cinéma*. Juli Leal. Universitat de València Artículo para la *Revue des Sciences Humaines*, Paris. (En prensa). Pág. 7

<sup>267</sup> Leer con detenimiento el capítulo citado en el pie de página 28 en el que justamente el espacio y el lenguaje muestran cómo pueden cambiar los sentimientos y varían las situaciones dependiendo del lugar, creando otra concepción de la realidad diferente, jugando con la apariencia y la realidad de los sentimientos. En dicho artículo se muestra una herencia del teatro clásico que afecta sobre realizadores y directores actuales (o del siglo XX en general), haciendo homenaje al regreso a lo natural, no sólo en cuanto naturaleza, sino también en la pureza del ser.

*Le non-dit célèbre n'est qu'une façon d'escamoter le désir. Plus on parle, plus on éloigne l'attirance des corps et des regards. (...) Les corps et les voix, les attitudes, se voient enveloppées et protégées par une architecture linguistique qui doit être théâtralisée sous le point matériel. Le langage, ainsi conçu, plonge les personnages dans un labyrinthe à la Piranesi où il n'y a plus de porte que la volonté de la réalisation de soi-même et de son corps. Les soupirs, les mensonges, les quiproquos nous parlent aussi de l'argent, de l'hypocrisie et de la misogynie d'un moment (...)<sup>268</sup>.*

Vemos pues que este primer día en la casa de campo mueve a Sébastien el recogimiento con el ser amado:

*Dans la campagne. Chambre de Lolita. Sébastien regarde pleuvoir à travers de la fenêtre.*

*SÉBASTIEN : C'est magnifique, ici.*

*LOLITA : Il va pleuvoir tout le week-end, si ça se trouve.*

*SÉBASTIEN : Ça va s'éclaircir, je vois du bleu, là-bas.*

*LOLITA : Où ça, du bleu ?*

*SÉBASTIEN : Là (il passe son bras derrière le cou de Lolita et essaye de la prendre dans ses bras, Lolita s'échappe brusquement)*

*LOLITA : Ah, non, non, non ! On va pas commencer comme ça !*

*SÉBASTIEN : Quoi « comme ça » ?*

*LOLITA : On est dans la même chambre, mais... je suis désolée.*

*SÉBASTIEN : Non, t'as pas à être désolée, je comprends très bien ! Il n'y a pas de problème.<sup>269</sup>*

Lolita lo rechaza esta primera vez, pero durante la noche, después de una fiesta macabra, buscará sus brazos para reconfortarse:

*Chambre de Lolita. Sébastien dort et Lolita n'y arrive pas.*

*LOLITA : Sébastien, Sébastien, tu dors ? (pas de réponse) Tu entends ? C'est quoi ? Tu veux pas regarder ? Ça c'est quoi ?*

*Il se réveille et fait comme s'il ne voulait rien savoir d'elle.*

*SÉBASTIEN : Je ne sais pas, je ne suis pas spécialiste en bruit d'animaux ! Une souris, un rat, des cafards, des gros insectes... j'en sais rien !*

*LOLITA : Mais, arrête ! Tu le fais exprès !*

*SÉBASTIEN : Je ne sais pas qu'est-ce que c'est. Je suis comme toi, j'en sais rien !*

*LOLITA : (Commence à pleurer) Pas gentil !*

<sup>268</sup> Marivaux aujourd'hui: côté cour. J. Leal. Universitat de València. Artículo para la *Revue des Sciences Humaines*, Paris. (En prensa). Pág. 7

<sup>269</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 24



*SÉBASTIEN : C'est drôle celle-là ! C'est moi qui suis pas gentil ! (il se lève, allume les lumières et commence à regarder autour du lit de Lolita, sans rien trouver) Voilà, il n'y a rien. En dessous. (il regarde sous le lit) Il n'y a rien. C'est sous le plancher.*

*LOLITA : Mais c'est quoi ?*

*SÉBASTIEN : C'est « bambi » !*

*LOLITA : Quoi « bambi » ?*

*SÉBASTIEN : Tu veux pas que je te dise les noms des animaux, je te dis c'est « bambi ». Bon, c'est sous le plancher. Je peux me recoucher ?*

*Il essaye de retrouver son lit, mais Lolita commence à nouveau à pleurnicher. Il revient vers elle et s'assoit à ses côtés.*

*SÉBASTIEN : C'est quand même pas à cause de moi que tu pleures ?*

*LOLITA : Non, c'est un ensemble.*

*SÉBASTIEN : Bon*

*Elle s'approche de lui et essaye de l'embrasser. Rencontre des regards.<sup>270</sup>*

A lo largo del mismo día, con el ensimismamiento de la noche, han caído las barreras que separaban a estos dos enamorados, quizá el rechazo de Mathieu o el empeño y la protección de Sébastien, hacen que Lolita olvide sus temores y sea ella la que desee estar en sus cálidos brazos.

Si analizamos el ambiente a través de su colorido y del efecto que produce el verde:

*Le langage des symboles l'œuvre à la réflexion. Intimement mêlé à l'infinitude de la vie des sentiments et des pensées. (...) Le vert conçu comme une valeur moyenne, médiatrice entre le chaud et le froid, le haut et le bas, c'est une couleur rassurante, rafraîchissante, humaine. (...) Après l'hiver c'est le nouveau manteau d'espérance, en même temps que la terre redevient nourricière. (...) Le vert est l'éveil de la vie.<sup>271</sup>*

En el campo afloran los sentimientos y las sensaciones, los personajes no tienen miedo de mostrarse tal y como son, de forma que nace el amor y también el desencuentro, caen las máscaras y con ellas los estereotipos, dejando al descubierto una realidad a veces

<sup>270</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 40.

<sup>271</sup> *Dictionnaire des symboles*. J. Chevalier, A. Gheerbrant. Ed. Robert Laffont/Júpiter. Vingtième réimpression, 1999. Págs. 1002-1007

decepcionante y otras agradables. Sylvia ve quien es en realidad Etienne, pero también descubre a la verdadera Lolita, con miedos y esperanzas<sup>272</sup>.

Si nos fijamos, el color verde se enfrenta al, casi siempre, gris de la ciudad. Vemos que hay un momento en el que la ciudad es igual de luminosa que el campo, es el momento del triunfo, cuando Sylvia sale a las calles de París y descubre a través del periódico que su marido empieza a ser reconocido como un buen escritor. Esta felicidad se proyecta a través de la luz y el colorido que transmite la ciudad. Pero en el resto del filme, es recurrente *la mise au vert*:

*Née de l'hypertension provoquée par la vie citadine, exprime aussi le besoin d'un retour périodique à un environnement naturel, qui fait de la campagne un substitut de la mère, un état thérapeutique, enveloppant, calmant, rafraîchissant, tonifiant*<sup>273</sup>.

Por último, vemos que es en el campo donde se expresan los sentimientos: amor, pasión, odio, envidia, miedo. Encontraremos los momentos más entrañables y apasionados, como también los momentos más violentos, para llegar a un final en el que afloran todas las diferencias de los personajes:

*KARINE : Elle est ravissante, cette fille.*

*CASSARD : Sublime ! Alors, là, je me fais aucun soucis pour sa carrière. Elle s'appelle comment ?*

*LOLITA : Aurèle. Tu veux son numéro de téléphone ?*

*CASSARD : (très fâché) Ça va pas ? Lolita !*

*LOLITA : Avec des mecs comme ça, évidemment qu'elle va faire, elle, une belle carrière !*

*CASSARD : Pourquoi ? Parce que je dis qu'elle est jolie ? Non, mais, tu deviens folle ! Ce n'est pas possible ! On n'a pas le droit de dire qu'une fille est jolie ? Tu veux quoi qu'on fasse ? On se cache les yeux ?*

*LOLITA : Mais c'est une chanteuse ! Elle chante, on s'en fout du physique !*

*KARINE : Non, mais, je comprends ce qu'elle ressent.*

*LOLITA : Non, tu ne comprends rien du tout ! Tu dis toujours que tu comprends, mais du moment que tu prends 12 grammes t'es au bord du suicide ! C'est pas moi qui suis folle !*

<sup>272</sup> Recordemos aquí la cita 3, de la escena 37, en la que Lolita expresa abiertamente sus sentimientos, ya que los demás sólo se le aproximan por la celebridad de su padre.

<sup>273</sup> *Dictionnaire des symboles*. J. Chevalier, A. Gheerbrant. Ed. Robert Laffont/Júpiter. Vingtième réimpression, 1999. Págs. 1002-1007

CASSARD : *Ça l'a bien calmée, ton intervention ! Karine, Karine ! Je plaisante ! Voilà, tout le monde pleure comme d'habitude, tout ça, pourquoi ? Parce que j'ai eu le malheur de dire que cette fille-là fera carrière !*

SYLVIA : *Grâce à sa beauté.*

CASSARD : *Parce que ça compte pas peut-être dans la musique ? Vous Êtes en dessus de ça ?*

SYLVIA : *Non, on n'est au-dessus de rien, mais tu comprends bien ce qui s'est passé ? C'était sa soirée et tu ne lui a même pas dit un mot.*

SÉBASTIEN : *Il ne pouvait pas, il n'a rien entendu.*

SYLVIA *Comment ça ? Il ne l'a pas entendue ?*

SÉBASTIEN : *Bah non ! Il est parti au bout de trois minutes et il est revenu à la fin pour applaudir.*

SYLVIA : *Tu n'as pas entendu Lolita ?*

*Sébastien se lève et monte dans la chambre avec Lolita. Cassard fait un sourire cynique et Sylvia reste bouche bé, complètement surprise de la nouvelle.*

CASSARD : *Mais si ! Je l'ai entendue un peu au debout. C'était très bien, enfin, c'était comme c'était. Il fallait que je sorte. Il fallait que je trouve un stylo et j'allais pas déranger tout le monde, justement ! Je vais pas me faire engueuler ! De quoi je me mêle ? (En regardant les hommes, comme pour chercher l'approbation) Et elle me donne des leçons, de savoir-vivre, celle-là ! (Il regarde Pierre) Et c'est vrai qu'elle culpabilise tout le monde !*

VINCENT *Il a beaucoup de problèmes avec Lolita. (Il regarde Pierre qui est resté sans paroles) C'est vrai, non ?*

*Sylvia regarde surprise son mari, fait demie tout et monte dans sa chambre.*<sup>274</sup>

Encontramos también los ceremoniales culinarios que ya se nos han servido en: *Cuisine et dépendances*, *Un air de famille* y *Le goût des autres*, en los que la comida, es algo más que el simple hecho de ingerir alimentos, se trata pues de momentos sociales de convivencia, en los que las personas se relacionan y conversan de una forma más familiar. Se profundiza este aspecto culinario en *Comme une image* porque Cassard, anfitrión por excelencia, es un sibarita de la cocina y también impone su gusto a los que le rodean. A nadie le gusta el conejo, por ejemplo, pero tampoco ninguno de los subyugados se atreverá a decirlo, sólo Sébastien –personaje que no muestra ningún interés por Cassard ni por sus favores-.

*Cassard sert du lapin à sa fille.*

<sup>274</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 63

*LOUNA : Merci, papa !!*

*SÉBASTIEN : Excusez-moi, c'est quoi, ça ?*

*KARINE : C'est pas du porc.*

*SÉBASTIEN : Le porc, c'est pas un problème.*

*KARINE : C'est du lapin.*

*SÉBASTIEN : Alors, ça ! Ça c'est un problème. J'aime pas ça, merci.*

*KARINE : Qu'est-ce que vous aimez alors ? Je vais vous faire quelque chose.*

*SÉBASTIEN : Non, non, il y a des pommes de terre, la salade... ça ira !*

*CASSARD : Je ne comprends pas les gens qui ont des dégoûts.*

*KARINE : Je vais vous faire quelque chose.*

*SÉBASTIEN : Non, vraiment, il faut pas, en plus, je pars d'ici pas longtemps...*

*CASSARD : (À Sylvia et Pierre) Qu'en dites-vous ?*

*SYLVIA : C'est délicieux !*

*PIERRE : C'est vachement bon ! (Pierre sent le regard de Sylvia et ajoute) Non, mais vraiment... la sauce...*

*CASSARD : Oui, c'est ça le secret d'Antonia.*

*VINCENT : Oui, et tu sais où ils le font bien aussi ? C'est à La Roseraï.*

*CASSARD : Non, Ça n'a rien à voir, Vincent !!!!*

*VINCENT : Mais si. Quand même. Je ne dis pas que c'est le même, mais... dans les restaurants c'est toujours un peu sec.*

*Coup de fil, Cassard qui répond et on entend au fond :*

*CASSARD : Eh, oui, va, non « no capito »*

*En table, suite de la conversation.*

*VINCENT : Il est bon là-bas, vous l'avez goûté à La Roseraï ?*

*PIERRE : Non, j'aime pas le lapin ! Moi, enfin, je le prends rarement au restaurant.<sup>275</sup>*

Así también, apreciamos que su trabajo transcurre, en gran parte, durante las comidas en el restaurante de siempre, lugar en el que se encuentra con sus enemigos profesionales y sus nuevos compañeros, donde incluso come con su hija Lolita –volvemos a la idea de la relación casi profesional que mantiene con ella-.

*ÉDITEUR : (À Pierre) Bonjour.*

*PIERRE : (Content) Bonjour.*

*ÉDITEUR : (À Pierre) Comment allez-vous ?*

*PIERRE : Très bien, merci.*

---

<sup>275</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 41

*ÉDITEUR : (À Cassard) Ça va Étienne ? C'est vrai ce qu'on raconte ? Il paraît qu'il va se fusionner... enfin, que vous allez être rachetés par Tessier ? C'est ça ?*

*CASSARD : (gêné) Des rumeurs, ça s'appelle des rumeurs. Vous vous connaissez ? (À Pierre)*

*PIERRE : Oui.*

*ÉDITEUR : Oui, j'ai eu l'occasion de lui dire tout le bien que je pensais de son livre.*

*CASSARD : Alors, ça y est, tu sais lire ?*

*ÉDITEUR : J'ai toujours apprécié ta façon de te mettre tous les gens à l'aise.*

*CASSARD : C'est quand j'ai beaucoup de sympathie pour eux.*

*ÉDITEUR : (À Cassard) : Au revoir.*

*PIERRE : Au revoir.*

*ÉDITEUR : (regardant Pierre, souriant) À bientôt, j'espère.*

*L'éditeur s'en va, Cassard le regarde comment il s'éloigne, méchamment. Laisse passer un temps, puis, nerveux :*

*CASSARD : Bon, écoute, je te le dis pour m'en débarrasser. Tu sais que je m'occupe, moi, d'une collection. Je ne t'ai jamais parlé parce que je sais toute l'affection que tu as pour ton éditrice. Mais, là maintenant, je te dis, si un jour, tu changeais d'avis, je te dis, ne va pas signer chez ce marchand de soupe, préviens-moi<sup>276</sup>!*

### **2. b. 2. 6. 3 Tiempo**

La película comienza a principios del otoño y dura alrededor de seis meses en la vida de los personajes, lo imaginamos por la ascensión de Pierre. Primero conoce a Cassard, luego es presentado en sociedad y más tarde firmará un contrato millonario con él. Durante este tiempo se compran una casa nueva, la pintan y la amueblan, se deshacen de sus amigos de siempre y comienzan una nueva vida. Por otra parte es el tiempo que necesita Sylvia para que el grupo de jóvenes ensaye y prepare el concierto que tendrá lugar el 17 de julio en la Capilla de Courcy.

De nuevo encontramos un tiempo externo, que es el citado anteriormente y un tiempo interno –el otoño (físico, emocional y temporal), momento de recogimiento, de preparación, para llegar a la primavera y con ello la explosión de sensaciones y sentimientos-, tiempo que necesitarán los personajes para madurar, conocerse y aceptarse.

### **2. b. 2. 6. 4 Acción**

---

<sup>276</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 20

La acción principal de la película es la autoaceptación y la búsqueda de la felicidad. Todos los personajes están necesitados de amor y de comprensión, cada uno a su manera, pero hay una marca de soledad –aún en compañía- y una falta de estima –y autoestima- que serán las que marquen la acción hasta el encuentro de estos objetivos o que los personajes lleguen a ser capaces de vivir pese a la ausencia de los otros.

## 2. b. 2. 7 ANÁLISIS TEMÁTICO DE LA OBRA

La música es el hilo conductor de la película puesto que, es el medio que produce el encuentro entre Sylvia y Lolita. Profesora y alumna sienten una gran pasión por ella y la utilizan como medio de comunicación y de vida. Así como también, para el grupo de jóvenes, la música es una forma de concebir y de expresar. No sólo el argumento se centra en la música sino también la técnica utilizada para desarrollar la obra, por esta razón se convierte en el tema principal de la película.

Veamos el esquema de las composiciones musicales:

<b>Schubert: An die Musik</b>
Haëndel: Allegro il pensiero ed il moderato
Haëndel: Io t'abbraccio
<b>Mozart: Tantum ergo</b>
Monteverdi: Lamento d'ella nympa
Mozart: Soave sia il vento: <i>Così fan tutte</i>
<b>Schubert: An die Musik</b>
Verdi: Don Carlos Air de Philippe II
<b>Mozart: Tantum ergo</b>
Mozart: Abendempfindung
<b>Schubert: An die Musik</b>

Ponemos de relieve la composición de Schubert para que se vea de forma clara que actúa de obertura, nudo y cierre, así como también la obra *Tantum ergo* de Mozart que se utiliza como intermedio entre la primera y la segunda parte de la película.

Las pautas con las que comienza el ensayo la profesora –y con las que el espectador comienza la película- son: *Attendez, soufflez, respirez on y va*. Pautas que no

sólo se asocian al mundo musical sino que también forman parte del mundo del espectáculo –cine y teatro-.

Esta composición es un solo femenino, un canto a la música y a la vida, la canta Lolita, porque la obra se centra en ella y nos anuncia desde el principio dos aspectos a tener en cuenta: en primer lugar la dificultad para interpretar este tema, la colocación de voz, cambios de niveles, el dominio de la respiración. En segundo lugar, el paralelismo existente con las dificultades que sufre la cantante en su vida y su persona. Por lo que la composición actúa como un preludio de lo que vamos a presenciar a continuación. Tampoco debemos olvidar que *An die Musick* significa *Por la música*, y de alguna forma lo que va a suceder a lo largo de la película se debe a la música, gracias y a pesar de ella los personajes encontrarán sus caminos.

Cuando la composición de Schubert se repite en el epicentro de la película nos muestra el momento de indecisión que vive la protagonista y volverla a utilizar para el cierre es una forma de concluir con todos sus problemas. Lolita ha logrado superar miedos y defectos y se afronta -en solitario pero con fuerza, firmeza y decisión- a una nueva relación, una nueva vida de aceptación y cariño, donde deja atrás las diferencias con su madrastra, sus complejos físicos, sus amoríos interesados y el terror que le supone decepcionar a su padre.

A continuación, encontramos el *Allegro* y el *Io t'abbraccio*, dos temas barrocos. Por una parte, el Barroco fue el primer gran movimiento musical de Occidente y nace con una serie de nuevas características musicales, de las cuales nos interesa el hecho que se le da la mayor importancia a que la música cobre un carácter muy expresivo y con las fuertes disonancias se expresen emociones extremas. Esto nos anuncia un drama. Por otra parte, la selección del autor no es en vano, puesto que, el Barroco alcanzó su cumbre en Alemania y Haëndel es uno de sus principales genios. Por lo que su posición en la película es crucial, dado que utilizar este movimiento en la introducción nos informa que, por una parte, se va a hacer una relación de la música más representativa de todos los tiempos –contamos ya con Schubert y Haëndel- y, también se nos presenta una Lolita visceral, caracterial y apasionada.

Por otra parte, cabe tener en cuenta, además, que la obra de Schubert siempre ha sido dirigida al virtuosismo de los intérpretes y de alguna forma nos adelanta el triunfo de sus solistas. La obra nos introduce en una temática tradicional de enfrentamientos familiares y sociales y en el amor de una joven necesitada de cariño y de ternura conyugal; temas completamente tradicionales, como la obra de este compositor, que a

diferencia de otros contemporáneos, como Bach, dejó el misticismo para apoyarse en las inquietudes del momento.

Con estos tres temas musicales se nos presenta la intriga de la película, una chica que intenta descubrirse, encontrarse y situarse en un mundo que a priori no le gusta. Tenemos, también, el abanico de personajes –la reincidente coralidad de Jaoui- que de alguna forma envuelven su vida y las relaciones con ellos.

El siguiente tema clásico es el *Tantum ergo* de Mozart, una composición coral que nos lleva al encuentro con sus amigos cantantes. Son un grupo de jóvenes apasionados por la música, que desean cantar, lo que sea –por esta razón no dudarán en cantar canciones actuales bajo tonos de sopranos y tenores-. Esta vez la elección pertenece al Clasicismo, momento de genialidad musical en el que se experimentan cambios e innovaciones que hacen de este movimiento una de las épocas más brillantes de la historia de la música. Es una época de búsqueda de la razón, equilibrio y armonía. Esta música surge como una reacción al Barroco, por lo que una de sus primeras modificaciones fue acabar con todos los adornos y florituras que derivaban la atención del tema central de una melodía. La actitud de los compositores con sus obras era la de cautivar al oyente, más que expresar sus propios sentimientos. Esta nueva concepción derivó en composiciones más puras y claras que pudieran ser fácilmente escuchadas y apreciadas. Si contrastamos estos datos con los componentes del grupo musical, apreciamos que unen sus voces para llegar al equilibrio en cuanto a sonido pero también a nivel emocional; para Lolita, cantar en este grupo le aporta seguridad en ella misma, autoestima y evasión, ya no se trata de cantar sus sentimientos sino de mostrar su don a los demás y compartir con ellos la belleza del momento, abrirles las mentes y el corazón con sinfonías y conciertos a dúos, tríos o más voces, que es el caso de este tema musical, que conlleva la unidad y la coralidad de la composición y de la obra. En un principio esta consonancia de voces es difícil llevarla a cabo, puesto que los cantantes están desconcentrados, divertidos –quizá es la misma felicidad lo que les produce esta desorganización, por esto Sylvia debe poner orden y separarlos-. Pero, en la segunda parte de la película, en el concierto, logran la unión y la musicalidad completa, se llega al afinamiento total y conquistan los aplausos del público.

A pesar de este apoyo emocional que recibe Lolita de sus compañeros, ella, sigue sintiendo un desgarramiento interno, por lo que la música que sigue será *Lamento d'ella*



*nympha*, es un canto al *Amor* que reflexiona: *Che traditor!*. Con esta composición de Monteverdi, cantada a tres voces: una femenina y dos masculinas, no podemos evitar el paralelismo con la realidad de la protagonista, Lolita está entre Mathieu y Sebastien. Ella desea a Mathieu y lo encuentra traicionero y vil porque siente que él se aprovecha de ella para acercarse a su padre. Ella insiste en ese amor, completamente falso e irreal, se desvive por gustarle, por estar cerca cada vez que él la llame, pero no quiere ver que él no siente lo mismo por ella. En cambio, Sébastien que se muestra comprensivo y a la escucha en todo momento, es rechazado. Lolita no tiene claros sus sentimientos ni hacia uno ni hacia el otro y, por ahora, sólo se engaña a sí misma.

*SÉBASTIEN : C'est vrai, mais c'est pas grave !*

*LOLITA : Non, mais...*

*Il somme le portable de Lolita*

*SÉBASTIEN : Tu attends un coup de fil ?*

*LOLITA : Il y a Mathieu qui doit m'appeler.*

*SÉBASTIEN : Je n'ai pas bien compris, c'est ton copain, Mathieu ?*

*LOLITA : Oui, bon, enfin, mon copain... Il y a eu quelque chose entre nous et puis, il y a quelque chose entre nous, mais, enfin, c'est compliqué. C'est pas très... enfin, tu vois ?*

*SÉBASTIEN : Non, enfin... non, pas trop<sup>277</sup>.*

Y cerramos esta primera parte con una composición extraída del *Così fan tutte* de Mozart, con la que se hace un balance entre el racionalismo y el irracionalismo, la lucidez realista y el impulso romántico, con la que la contradicción de los polos hace que se valore lo ambiguo.

Justamente a partir de la elección de este tema extraído de una ópera que muestra la infidelidad y la inconstancia, podemos ver la fragilidad de los sentimientos y sentir el reflejo que produce el otro en la persona propia. Recordemos el momento televisivo, Sylvia descubre a otro Pierre. Ve como su marido se expone al ridículo en este programa que no tiene nada ni de intelectualidad ni de fieles lectores. Ver a Pierre rodeado de chicas semidesnudas y confeti cayendo de todas partes, muestra el show en el que acaban de introducirse, un mundo irreal, dominado por la imagen de felicidad y divertimento, completamente vacío. Es significativo el título de su libro: *Comme une*

<sup>277</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 21

*image*, no sólo porque se trata del título de la película, sino porque es la imagen de la frivolidad, de este mundo irreal formado por vampiresas y demonios con instintos salvajes.

Para la película, este tema del *Così fan tutte* está interpretado por un tenor acompañado del piano, un solo que anuncia el pesimismo de la realidad y que justamente en la obra lo situamos en la soledad de Sébastien, durante la fiesta en el campo donde Lolita va en busca de Mathieu, dejando a Sébastien en la soledad y la nostalgia del amor perdido. O también la soledad en la que se acaba de adentrar Pierre, en ese mundo salvaje de la publicidad: marcado por las apariencias y la imagen. En todo caso, es la inconstancia de los sentimientos, cómo se puede cambiar de parecer rápidamente y dejarse seducir por otras personas y otros objetivos.

Después del entreacto producido por el *An die Musik*, comienza la acción con *Air de Philippe II*, composición que pertenece a la obra *Don Carlo* de Verdi, al preludio del acto cuarto:

*Prélude (Orchestre)*

*FILIPPO: (plongé dans ses pensées)*

*Elle ne m'a jamais aimé !*

*Non, ce cœur me demeure fermé !,*

*Elle n'éprouve pour moi aucun amour.*

*Je la revois encore*

*Regarder, de ses yeux tristes,*

*Mes cheveux blancs, le jour*

*Où elle est arrivée en France.*

*Non, elle n'éprouve pour moi aucun amour,*

*Elle n'éprouve pour moi aucun amour. (...)<sup>278</sup>*

Sentimos la desesperación del tenor por no tener el amor de su amada, de la misma forma que Sébastien intentará ganarse en vano el aprecio de Lolita, siempre tan severa con todos aquellos que la tratan bien y la aprecian.

<sup>278</sup> *Don Carlo*, Verdi. Colección EMI Classics. Art. Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden. Libreto, página 175

También sentimos la desesperación de Cassard abandonado y arrojado por su hija Lolita, la que menos valora, pero al mismo tiempo la única que está a su lado en cualquier momento.

Ya después de la composición coral de Mozart, termina la historia con la melodía del mismo autor *Abendenfindung –los sentimientos por la tarde–*, con el que gracias a la interpretación a dúo llegamos al final feliz tan deseado por todos, la unión de esta joven pareja, después de que Lolita se da cuenta que Sebastien está enamorado de ella locamente y perdonará todo lo que ella le ha hecho sufrir. Esta obra, además pertenece a la segunda fase del autor, caracterizada por ser más equilibrada, armoniosa y proporcionada, todo lo que necesita el amor para que nazca una relación real y duradera.

Incluso los temas musicales actuales no están escogidos al azar. Empezamos con la escena del taxi, en la que Lolita está ensimismada escuchando la música de Schubert en su walkman y mimando la posición vocal y la entonación de la melodía, en ese momento suena su móvil y regresa a la realidad. Está dentro de un taxi, camino del cine donde le esperan su padre y su madrastra, al quitarse los cascos la música del taxi le arremete con el tema: *On va s'aimer* de Gilbert Montagné. Dado el volumen de la música podemos escuchar parte de la letra y no podemos obviar la contradicción que se instaaura entre la canción y los diálogos en el taxi, tanto los intentos de Lolita por escuchar a su interlocutor telefónico como los que intenta establecer con el conductor del taxi.

« On va s'aimer, à toucher le ciel  
Se séparer, à brûler nos ailes  
Se retrouver comme les hirondelles  
On va s'aimer, tellement tu es belle  
On va jeter les clés de la maison  
On va rêver à d'autres saisons  
On va quitter ces murs de prison  
On va s'aimer  
Sur une étoile, ou sur un oreiller  
Au fond d'un train, ou dans un vieux grenier  
Je veux découvrir ton visage où l'amour est né  
On va s'aimer

Dans un avion, sur le pont d'un bateau  
 On va s'aimer, à se brûler la peau  
 Et s'envoler, toujours, toujours plus haut  
 Où l'amour est beau oh oh oh oh oh  
 On va s'aimer, aux marches des églises  
 Se réchauffer au cœur des banquises  
 Se murmurer toutes ces bêtises  
 On va s'aimer, j'aime que tu dises  
 On va partir au bout d'une île  
 Pour découvrir l'habit fragile  
 Se découvrir, amoureux encore  
 On va s'aimer<sup>279</sup> »

Se trata de una canción idílica en la que se narra la pasión de una pareja, el amor, la comprensión y cómo se evitan los problemas y todo es fácil cuando el afecto es compartido; en cambio, sucede todo lo contrario, el taxista es un maleducado con Lolita, el ambiente se carga de enfados y mal genio, no hay entendimiento por ninguna parte. Además, el cantante habla de una chica guapa, cosa que Lolita no se cree demasiado, por esta razón es tan tímida y discreta cuando intenta entablar una conversación. El filme, de esta forma, comienza con la incomunicación, tema que se llevará a cabo a lo largo de toda la película y ya reincidente en la obra de Jaoui.

La última canción comercial-actual es *Oye China* de Radio Tarifa<sup>280</sup>, esta canción la escuchamos en la fiesta del campo a la que acuden Lolita y Sylvia. Se trata de un momento muy importante para esta última, ya que es un momento capital para la protagonista, se da cuenta que todavía puede seducir y atraer a los hombres, desde el momento que se da cuenta que el joven la observa ella se pone nerviosa, no está acostumbrada a que la deseen otros hombres que su marido, ha olvidado sus encantos y esto le servirá a posteriori para tomar la decisión de irse y emprender de nuevo la vida en solitario.

*Oye china los lamentos,  
 De este amante desgraciado  
 Que la fortuna le ha dado,*

<sup>279</sup> Letra de la canción *On va s'aimer* de Gilbert Montagné, extraídas de [www.paroles.net](http://www.paroles.net)

<sup>280</sup> Canción extraída del álbum *Rumba Argelina*, del grupo *Radio Tarifa*, formado por Faïn s. Dueñas, Vicent Molino y Benjamín Escorriza. Ed. *Música Sin fin*, 1993

*El saber y sentimiento, la alegría y el contento*

*Se apagan tan dentro de su persona,*

*Que la cuenta la haga usted, por favor.*

*Tú me estás matando, yo no puedo más, yo me voy contigo donde tú me quieras llevar.*

*Señora, aquí está el cochero,*

*Que viene muy disgustado,*

*Que yo sé que le ha mandado*

*A echar la carta al correo y le ha parecido feo que le llamen*

*Su galón, que la culpa la haga usted, por favor*

*Tú me estás matando, yo no puedo más, yo me voy contigo donde tú me quieras llevar.*

*Por la verita del medio, despacito y caminando, y en su mente cavilando*

*Pensamiento y deseo, con su vara rematando y al ver la piedra del camino,*

*Que la cuenta la haga usted, por favor*

*Tú me estás matando, yo no puedo más, yo me voy contigo donde tú me quieras llevar.*

*Síguelo, que me ocupo yo, dale!*

*Sufre, sufre un poquito, bonita,*

*Toma un poquito, toma, toma<sup>281</sup>*

El análisis de los comportamientos humanos lo comenzamos con la relación que mantiene Lolita con su padre basada en el *Complejo de Edipo*, leyenda por todos conocida, en la que Edipo da muerte a su padre y se une en matrimonio con su madre: cometiendo parricidio e incesto. Se ha hecho de esta situación -de forma generalizada, en psicología y en simbología- el tipo de relación entre padres e hijos fundada en la fijación amorosa sobre el progenitor de sexo opuesto y la agresividad hostil en la búsqueda del progenitor del mismo sexo que hay que destruir para alcanzar la propia madurez. En el caso de Lolita la madre no existe porque se separó del padre cuando ella tenía apenas tres años, y la abandonó definitivamente a los quince -por lo que ha tenido que alcanzar la madurez sola, es un personaje completamente independiente-, pero la fascinación y el amor-odio que tiene hacia su padre le hace acomplejarse más de su persona.

Paul Diel renueva la interpretación de la leyenda examinando cada uno de los detalles de los actos: los tendones cortados de Edipo por su padre simbolizan “*la disminución de los recursos del alma y con ello una deformación psíquica que caracteriza al héroe de por vida. Esta cojera es el símbolo de un hombre que camina entre el nerviosismo y la banalidad y compensa su infelicidad con la búsqueda activa*

<sup>281</sup> Letra de la canción *Oye China* de Radio Tarifa. *Rumba Argelina*. 1993

*de la superioridad dominadora*<sup>282</sup>”. De la misma forma, la cojera de Lolita es física, porque no es feliz en su cuerpo, y psicológica porque no se siente tan brillante como el padre. De alguna forma, se están midiendo como artistas. Lolita insiste a lo largo de toda la película a su padre para que escuche la música que canta con sus amigos y el padre no hace más que evadir el momento e incluso, el día que actúa en público y muestra su maestría, su padre no ve el espectáculo. Al igual que ese mismo día, después de la actuación, descubre tristemente en la estantería el sobre que le había entregado a su padre con la grabación meses antes, todavía sin abrir, por lo tanto, sin escuchar. Por su parte, Lolita no va al cine a ver la obra de su padre llevada a la gran pantalla.

Freud explicaba que el origen de los trastornos neuróticos se encuentran en los deseos olvidados, relacionándolos con el complejo de Edipo e inconciliables con otros deseos y con la moral. Estos deseos contenidos (rechazados) siguen existiendo en el inconsciente y no pueden aparecer en la conciencia si no son desfigurados<sup>283</sup>. Quizá por esto, Sebastien le pregunta porqué siempre habla del padre y ella no sabe qué contestar. Quizá por esto ella tenga la impresión de perder la voz cada vez que debe cantar. Su arte desaparece bajo la mirada de un padre artista que le hace sombra, de forma que el canto, símbolo de la palabra que liga la potencia creadora para darle expresión, pierde su fuerza.

Los dos personajes están expuestos a la aceptación y al agrado del público, Lolita, por lo tanto, por ser hija de Cassard debería ser perfecta:

*SYLVIA : Oui, merci. Bon, alors, je voulais vous voir pour ces répétitions avec le groupe.*

*LOLITA : Au fait ! Excusez-moi, mais il y a mon père qui m'a demandé de vous donner son numéro de téléphone, si votre mari pouvait lui téléphoner, voilà, c'est sa carte, puisque... il a adoré son livre.*

*SYLVIA : Écoutez, merci, je lui transmettrai (un temps, elle regarde la carte, elle lit les coordonnées, puis, surprise...) Étienne Cassard..... (plus hallucinée et expressive) Étienne Cassard ?*

*LOLITA : Oui.*

*SYLVIA : L'écrivain ?*

*LOLITA : Oui.*

*SYLVIA : C'est votre père ?*

*LOLITA : Ben... oui.*

<sup>282</sup> Dictionnaire des symboles. J.Chevalier, A. Gheerbrant. Robert Laffont – Jupiter Bouquins. 1999. Pág. 685

<sup>283</sup> Dictionnaire des symboles. J.Chevalier, A. Gheerbrant. Robert Laffont – Jupiter Bouquins. 1999. Pág. 685

*SYLVIA : Je ne savais pas du tout. Ah ! Moi, j'ai beaucoup d'admiration pour lui. C'est drôle parce que je l'ai croisé il y a pas si longtemps à une soirée, et il était avec, voilà, enfin... je l'ai vu passer, il était avec une jeune femme et je me suis dit qu'elle devait être sa fille justement.*

*LOLITA : C'est sa femme.*

*SYLVIA : Ah ! C'est sa femme... bon, enfin, peu importe... Euh... c'est votre père (sourir de gloire)*

*LOLITA : Et... qu'est-ce que vous vouliez me dire pour les répétitions ?*

*SYLVIA : Ah, oui ! Euh .. bah, ce que je voulais vous dire, ce que... Non, c'est bien, vous avez des jolies voix. C'est intéressant, votre projet. Mais, ça demande du travail, quoi, ça demande beaucoup de travail.*

*LOLITA : Mais, ça veut dire quoi ? Qu'il faudra qu'on se voit plus souvent ?*

*SYLVIA : Ah ! voilà, oui... enfin, entre autres.*

*LOLITA : D'accord, bon, à demain, alors !*

*SYLVIA : À demain (grand sourire pensif)<sup>284</sup>*

Partiendo ya de su físico, a Sylvia no se le ocurre que pueda ser alguien como Lolita la hija de su ídolo, no está lo suficientemente dotada como para ser hija de un personaje tan relevante. Por esta razón, Lolita debe ser magistral cuando cante en público porque le debe demostrar a su padre que es buena en algo –hecho que el padre duda en todo momento- e incluso publica a diestro y siniestro:

*Cassard, Pierre et Sylvia discutent dans le jardin.*

*CASSARD : Honnêtement, en oubliant que je suis son père, sans complaisance, vous diriez quoi ?*

*SYLVIA : Elle a une jolie voix.*

*CASSARD : Sans complaisance !*

*SYLVIA : Oui, oui, j'ai bien compris, je te réponds sincèrement, de toute façon, c'est difficile à dire.*

*CASSARD : Il me semble qu'elle investi beaucoup là dedans, qu'elle s'est mise dans la tête d'être chanteuse.*

*SYLVIA : Mais, pourquoi pas ? Si elle est prête à assumer le travail que cela représente.*

*CASSARD : Non. Elle a fait beaucoup de tentatives, un peu dans tous les sens ; elle voulait être comédienne aussi, tu vois ? Elle manque de lucidité...<sup>285</sup>*

En lugar de tener el apoyo de su padre, siempre obtiene el desdén y la incredulidad, a este motivo se le pueden asociar prácticamente todos los complejos que tiene la joven sobre su persona: interior y exterior. Puesto que tampoco hay que olvidar la obsesión de los Cassard por el físico. Por citar alguno de los múltiples ejemplos:

*Lolita s'approche de son père et lui fait la bise, lui l'attrape et la serre fort.*

<sup>284</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 14

<sup>285</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 28

*CASSARD : Voilà, c'est ma grande fille !*

*LOLITA : Arrête ! Tu me fais mal !*

*CASSARD : Si c'était du muscle, ça ne te ferait pas mal.*

*Silence absolu de tout le monde. Regards qui se croisent. Lolita se fâche et part dans sa chambre.*<sup>286</sup>

Existe una relación entre el *Arte* y el triunfo y esta misma relación es la que produce el complejo y la frustración. Esta frustración impide que los personajes se recreen y puedan producir, por esta razón Cassard está en quiebra de creación. Ya no es capaz de escribir:

*Maison de Cassard, dans son bureau, il parle au téléphone.*

*CASSARD : Non, je tourne en rond, comme d'habitude... enfin... (Il écoute et répond) J'ai écrit deux phrases. J'étais très content et puis, je me suis aperçu que je les avais déjà écrites dans l'autre bouquin !*<sup>287</sup>

Cuando le anuncia a su hija esta noticia, ella no puede creer que su padre -ese hombre perfectamente idealizado- ya no sea capaz de producir, por lo que de alguna forma su imagen se rompe, o simplemente, comienza a ver el lado de simple mortal que tiene éste.

*CASSARD : Bah ! Figure-toi, j'en sais rien ! Je sais même pas s'ils le savent, eux-mêmes. Bon, de toute façon, ça va pas. J'écris plus depuis 6 mois, et quand j'écris, comme un con...*

*LOLITA : (Très fort) T'écris plus depuis 6 mois ?*

*CASSARD : T'as qu'à le dire plus fort, ils n'ont pas entendu au fond de la salle. Bon, qu'est-ce que je vais manger, moi ?*<sup>288</sup>

Los complejos de Lolita los vemos reflejados ya en su grupo de compañeros de canto, puesto que es la única que teme perder la voz en escena, es la única que no confía en sí misma. Sus compañeros sean más o menos atractivos disfrutan de los que hacen, ríen y bromean juntos, porque su interés común es la música y sus voces, en cambio, Lolita, siempre está en la sombra: no se cambia con ellos cuando van a actuar, no canta después del concierto las canciones de Johnny Hallyday, ni forma parte de las

<sup>286</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 38

<sup>287</sup> *Comme une image*, A. Jaoui. Escena 11

<sup>288</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 44



conversaciones, siempre se aísla, ella misma. Este es un dato muy visual –ya que en la película impera la imagen y no el diálogo- de su actitud hacia su persona, cree que no forma parte de ningún mundo y que todos la rechazan. Sólo cuando ella se acepte entenderá que los demás no son tan críticos con su persona; sólo cuando ella muestre su belleza la podrán ver los demás. Por el momento vive inmersa en su espacio interior completamente claustrofóbico y obsesionado por una realidad irreal.

Los complejos de Cassard vienen marcados por su actualidad de escritor. Lo que en su momento fue el triunfo que lo situó entre los autores franceses más reconocidos, ahora mismo vive un bache que le puede impedir mantener su fama. Pero realmente lo que cabe preguntarse es porqué se mide con otros autores y porqué no valora a cada persona por lo que vale, creándose odios y enemigos en todo momento. Quizá valora su obra en demasía o quizá piensa que nadie es un buen escritor.

Si se nos pidiera definir qué es un buen libro, sin duda, en lo primero que nos fijaríamos es en su escritura, que esté bien escrito, de lectura agradable, que nos sumerja en su mundo desde la primera página, que nos satisfaga, que nos llene, que encontremos en él un momento de reflexión, de desahogo, de fuga, de liberación, que el lenguaje esté en el registro o registros adecuados, que esté bien puntuado, que tenga una escritura densa o ligera pero atractiva, que su fondo nos invada y que al cerrar la última página nos sintamos felices de haber elegido esta lectura y no otra, que tengamos ganas de conocer en profundidad la obra del autor, que aunque pasen los años mantengamos las mismas sensaciones de aquella primera página y que si alguna vez, volvemos a leerlo, volvamos a sentir lo mismo. Esto es una breve lista de todo aquello que esperamos de un libro y lo que lo puede calificar de bueno. Indudablemente, llegamos al arte de la escritura, Arte, como cualquier otro género en el que el hombre nace o se crea como virtuoso de un ámbito. De alguna forma esto es lo que desea Agnès Jaoui. En *Comme une image*, intenta acceder a las artes y de alguna forma, hace de esta obra un elogio. Esto ya lo pudimos disfrutar en *Le goût des autres*, cuando Castilla pese a su total desconocimiento teatral es capaz de sentir los sentimientos que transmite Racine en su obra en verso *Bérénice*.

El oficio de escritor es afortunado porque esto demuestra que nuestras ideas están tomadas en cuenta y las iniciativas personales son originales y correctas.

Si partimos de estos dos comentarios es para demostrar la valía de un escritor y de su obra y cómo cualquier lector se extasía delante de su ídolo, como le sucede a Sylvia cuando ve a Cassard en la cola de la fiesta:

*SYLVIA: Tiens, regarde! C'est lui, là! Juste là! C'est Cassard! Juste là, devant l'entrée! Ah! Ça y est, il est passé! Tu l'as vu?*

*PIERRE: C'est rare de te voir en transe, comme ça.*

*SYLVIA: En transe?*

*PIERRE: Non, mais là, tu es toute survoltée, d'un coup. C'est marrant!*

*SYLVIA: N'importe quoi! J'aime bien cet écrivain, je le vois passer, je suis contente, c'est tout! (un temps, aux autres) J'étais en transe ?*

*EDITH : Non, non, pas spécialement (elle la rassure et s'adresse à Pierre et Félix) Et c'est vrai, c'est un bon écrivain, et un bon éditeur, d'ailleurs.<sup>289</sup>*

Como vemos, el saber llegar al público convierte a una persona anónima en la portada de cultura del periódico y en la felicidad de los que le rodean –además de la propia-.

De la misma forma, cuando Pierre consigue publicar su libro y recibe críticas positivas en *Le Monde* es un “*It's a good day*<sup>290</sup>”, para él que ya no confía en sí mismo y para Sylvia, que siempre ha creído en él. Esto se celebra y se muestra a través de la canción de Peggy Lee<sup>291</sup>. De nuevo momento transmitido a través de una composición musical:

Pierre y Félix son amantes del Arte y quieren hacer un libro en conjunto en el que las fotos de uno vayan acompañadas de poemas del otro, buscan una belleza en ese conjunto artístico y nos demuestran su devoción por el Arte. Pero el Arte siempre tiene la frescura del primer momento y luego se hace un oficio más. En este oficio, el que se hace importante a veces olvida a los que no lo son, esto es lo que les sucede a estos dos amigos, que ese libro maravilloso que tenían en mente desde hacía tiempo se desvanece cuando Pierre comienza a frecuentar otras esferas más seductoras con gente más interesante, al menos, profesionalmente. Y si a esto le sumamos la idea de la celebridad,

<sup>289</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 3 de la película.

<sup>290</sup> No ha sido posible reproducir las letras de este tema porque los derechos de autor impiden su copia.

<sup>291</sup> *Peggy Lee* (1920, Dakota del Norte – 2002, California), cantante y actriz americana que comenzó a cantar hacia los años 40. En 1942 debuta su larga carrera de éxitos con *I Go It bad and that ain't Good*. Ha cantado en dúo, entre otros grandes de la música, con Bing Crosby (en 1952) y el famoso *The Man I Love* con Frank Sinatra en 1957.

vemos que para Pierre lo que era importante deja de serlo y todo es remplazado por las luces del *celuloide* que le iluminan hasta la ceguera:

*SYLVIA : Je voulais te demander : les textes pour Félix, tu les as écrits ? Non, hein ? (Elle regarde son mari, sérieuse, comme si elle le découvrait)*

*PIERRE : Ah ! Ce ton de procureur ! J'ai pas écrit pour Félix ! J'ai pas écrit un seul mot ! Figure-toi ! J'ai pas envie, j'ai pas la tête à ça. Et puis, je dois écrire un livre, je ne sais pas si tu es au courant, mais, j'ai signé un contrat ! J'ai des obligations ! J'ai un tas de choses à faire et je ne m'en sors pas ! (Il voit qu'elle continue avec la balise, et même elle la ferme) Je pars pas, moi, je te préviens.*<sup>292</sup>

De repente este personaje ya no tiene ideas para escribir esa próxima novela ya encargada en su contrato, su cabeza está saturada con todas las ocupaciones sociales que le llueven por todos lados y ha pasado de ser un apasionado de su oficio a ser un simple famoso más que vive a costa de su reciente y brillante reputación.

Si en un principio, podemos situar los dos personajes en diferentes intereses: por una parte Pierre, que tiene buenas ideas para escribir y plasmar sensaciones y sentimientos, que muestra la juventud creativa que tenía Cassard y de cualquier escritor joven; en resumidas, como en la película se le describe: es la Nueva Generación. Por su parte, Cassard, cansado y sin inspiración, por lo que no es capaz de escribir nada desde hace seis meses.

Las ganas de reconocimiento que tienen los dos provocarán que se conviertan en seres completamente ajenos a sus intereses originales y a su oficio.

Aunque en un principio, se ayudarán el uno al otro, veremos que esto se convierte en la ruina del otro. Mientras que Pierre emergerá en este mundo nuevo, Cassard pasará a un segundo plano. El *modus vivendi* de Cassard se verá en peligro y comenzará a alejarse de este nuevo amigo que al final le va a costar demasiado caro:

*VINCENT : Alors pour les italiens, je leur dis quoi ?*

*CASSARD : Rien, je ne vais pas y aller ! C'est tout ! Ils veulent la Nouvelle Génération, allez-y ! Mais pas moi !*<sup>293</sup>

<sup>292</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 65

<sup>293</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 63

Esto es la transición hacia el éxito. De repente, ser un personaje conocido socialmente y admirado por su trabajo, creyéndose incluso superior a los demás:

*UN HOMME : Excusez-moi, Mr. Tessier aimerait beaucoup faire votre connaissance.*

*CASSARD : Oui, d'accord.*

*L'homme commence à marcher et s'arrête quand il voit que Cassard ne le suit pas. Il revient vers lui*

*UN HOMME : Excusez-moi, Mr. Tessier aimerait beaucoup faire votre connaissance.*

*CASSARD : Bah oui ! je suis là ! (À Pierre) J'aurais jamais dû venir, ils m'emmerdent tous ces gens.*

*Regardez-les, tous en train de minauder leur nouveau maître.*

*TESSIER. (Va vers Cassard) Je voulais vous dire, je suis content de vous compter par mis nos collaborateurs. J'ai beaucoup d'estime pour vous.*

*CASSARD : C'est parce que vous ne me connaissez pas.*

*TESSIER :Euh, Quand on a lu « Musique de chambre » et qu'on a ressenti toute cette humanité, ce rigueur, l'exigence morale. On se fait une petite idée de l'homme qui l'a écrite.*

*CASSARD : Vous croyez ?<sup>294</sup>*

Desde el punto de vista externo, en la película hay diferentes éxitos que se pueden clasificar en dos tipos. Por una parte los que forman parte del nivel emocional y por otra aquellos que pertenecen al ego social y al reconocimiento.

Lolita supera sus miedos y canta en público, además de aceptarse a ella misma y aprender a quererse, acción simultánea con el enamoramiento hacia Sébastien. Con este chico descubrirá que ella es capaz de seducir a un joven por ella misma, sin necesidad de nada ajeno a su persona. Al mismo tiempo, Sébastien y Sylvia son dos personajes que muestran la gratitud del éxito emocional sin perder tampoco el referente de un éxito material. Son personajes que aman a los otros por lo que son anímicamente y por lo que éstos son capaces de dar a los demás y de transmitir a través de su arte propio. Por ejemplo, si pensamos en la escena del concierto en la Capilla, vemos que estos dos personajes se alejan del grupo para disfrutar realmente del concierto, en solitario, abiertos completamente a la escucha y el deleite del momento, ellos están allí por devoción y admiración, sin ningún tipo de obligación.

Sylvia triunfa como profesora, aunque ella no haya podido ser cantante y dedicarse a la música. Ve el fruto de su trabajo y de su esfuerzo en el concierto de la Capilla.

<sup>294</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 50

Sébastien lucha por sus principios y consigue finalmente el amor de Lolita. Rechaza la ayuda de Étienne, porque por una parte tiene su sueño: trabajar con sus amigos haciendo una revista propia –sin órdenes externas– siendo consciente que no ganarán dinero por el momento, pero sintiendo que realiza sus deseos. Además de no sentirse atraído por las personas que logran triunfar por la ayuda de los demás, su integridad le impide ser deshonesto consigo mismo:

*CASSARD : Mais, je ne me force pas ! T'es ma grande fille, hein ? (un temps) Il est où, Sébastien ?*

*LOLITA : Je n'en sais rien.*

*CASSARD : Je ne sais pas qu'est-ce que tu comptes faire avec lui, mais, il me paraît pas avoir de suite dans les idées. Je m'emmerde à lui obtenir un rendez-vous que même en rêves, il aurait jamais pu avoir, et lui, il est tout content : « Merci Mr. Cassard, vous êtes très gentil » et puis, cet après-midi, il arrive comme une fleur, et il me dit que non, que ça ne l'intéresse plus, qu'il préfère monter son truc à la con, là, avec ses copains. En plus, il se conduit pas très bien, franchement...*

*Lolita se relève rapidement, devient euphorique et commence à faire des tours en rond.*

*LOLITA : Je ne le savais pas ! Sébastien !<sup>295</sup>*

Además se trata de un momento crucial porque es cuando Lolita se da cuenta del amor puro, sin máscaras y sin galones, que tiene Sebastien por ella. En este momento radicará su cambio, finalmente se da cuenta que puede gustar por ser ella misma.

En cuanto a triunfos sociales, encontramos el de Pierre y Étienne, que ganan mucho dinero y reconocimiento social por su trabajo, alabados por la prensa y los críticos. Sin olvidar que después de seis meses de parada intelectual, se inspira justamente la noche que su hija es feliz dando un concierto, es decir, su padre es una persona completamente alejada y ajena a la felicidad de los demás.

*PIERRE: Au fait, il faut que je lui donne une réponse à Cassard, il va me faire une avance du contrat.*

*SYLVIA : Ah, oui ? Combien ?*

*PIERRE : 75.000*

*SYLVIA: Francs?*

*PIERRE : Non, Sylvia, euros, tu sais ? La monnaie que nous avons en Europe depuis un an!<sup>296</sup>*

<sup>295</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 66

<sup>296</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 43

La incomunicación se aborda en todas las obras anteriores, pero en ésta su presencia es más latente dada la telefonía móvil que invade actualmente nuestras vidas: crítica mordaz hacia este aparato completamente comunicativo.

Pese a la característica inicial del móvil que permite la comunicación, su existencia es para incomunicar o romper los diálogos presenciales que ya existen entre los personajes. Parece que cualquier comunicación que llegue a través de la línea telefónica es más importante que la que se está manteniendo en directo con otra persona.

Cabe realzar el uso del móvil en dos personajes, Étienne y Lolita, padre e hija, justamente los dos personajes más infelices e incommunicativos. No en vano la película comienza con una llamada telefónica de Lolita a su padre, desde esta primera escena vemos el carácter de sumisión de Lolita, tanto hacia su padre (que se enfada porque no la oye bien) como hacia el conductor del taxi (a quien le insiste, por favor, que baje el volumen de la música porque no oye la conversación y con el que luego intenta conversar en vano).

Queremos poner de relieve cuatro situaciones en las que el móvil invade sus vidas. En primer lugar, hablaremos de Étienne; vemos que el móvil para él es una forma de evitar una conversación que no le apetece mantener y también una forma de evitar movilizarse. Pensemos en la escena de la gasolinera, Étienne llama a su esposa para que compre pilas, en lugar de caminar 200 metros hasta la tienda en la que ella realiza las compras en compañía de la niña. Es un personaje cómodo, acostumbrado a tener a todos a su merced, incluida su mujer, quien hace en todo momento lo que él le dice para darle gusto. La siguiente situación es en la fiesta de edición a la que acude un editor que quiere comprar los derechos de su obra, a Étienne no le gusta esta gente, la conoce por obligación, pero piensa que la gente que pertenece a este mundo no vale la pena, por lo que la forma de evitar la conversación con ellos es cogiendo el teléfono y manteniendo una conversación imaginaria con su mujer, hecho que sorprende a Pierre, en primer lugar porque su mujer le ha abandonado y en segundo, porque no comprende este despotismo hacia los demás.

*CASSARD : Ça me rassure énormément. Excusez-moi (il prend son téléphone portable et se fait à un côté pour en parler sans gêner les autres) Oui, chérie...*

*Tessier part. Cassard raccroche et revient à côté de Pierre.*

*PIERRE : Karine ?*

*CASSARD : Justement... Non ! C'était personne, je voulais juste qu'il s'en aille.*

*PIERRE : Tu lui as parlé durement.*

*CASSARD : Je m'en fous, ils entendent rien, ces mecs-là ! Ils arrêtent pas de me parler de «Musique de Chambre » c'est mon plus mauvais livre. De toute façon...*

*PIERRE : C'est excessif, non ?<sup>297</sup>*

En cuanto a Lolita, ella vive completamente subordinada al móvil esperando la llamada de su *amado* Mathieu. Es incapaz de ver lo que le rodea por esta ceguera de amor platónico e infantil. Interrumpe cualquier momento con Sébastien por hablar con Mathieu, sin darse cuenta que uno la quiere por conveniencia mientras que el otro la ama. Vemos por ejemplo, cuando están en la casa de campo y van a dar un paseo Lolita y Sébastien. El paseo se convertirá en una tortura porque ella acaba de recibir una llamada y con ella la invitación a una fiesta, ella le anuncia que irá a esa fiesta porque va a ver a Mathieu. Cada vez que suena el móvil de Lolita, Sébastien espera lo peor. Cuando finalmente la relación entre ellos comienza a funcionar, vemos cómo la pareja está en casa de Lolita, derrochándose amor y suena el móvil, esta vez la situación se verá interrumpida por la llamada del padre y ella no duda en dejar a Sébastien por estar con él. Siempre hay un hombre más importante en la vida de Lolita que Sebastien. Por lo que, Sébastien se convierte en el comodín de cualquier situación que puede ser mejorada gracias a una llamada de teléfono. Incluso el fin de semana en la casa de campo, el acompañante inicial era Mathieu y es sustituido por Sébastien:

*Entrée de la maison de campagne. Arrivée des Miller. Rencontre Lolita, Sébastien et les Miller.*

*LOLITA : Bonjour !*

*SYLVIA : Bonjour, ça va ?*

*SÉBASTIEN : Ça va ?*

*PIERRE : Ça va bien, merci !*

*SYLVIA : (à Sébastien) Mathieu, c'est ça ?*

*SÉBASTIEN: Non, Sébastien.*

*SYLVIA: Ah!<sup>298</sup>*

<sup>297</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 50

<sup>298</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 27

Estas conversaciones en línea también sirven para desanimar a todos los que están presentes en el momento, pensemos en la conversación de Étienne cuando está comiendo con Lolita en el restaurante, habla de su hija que es inteligente, sonriente, despierta y que tiene casi seis años; la moral de Lolita cae al suelo en caída libre, mientras que el padre no es consciente del daño y agravio comparativo que sufre la otra hija, aún teniéndola a su lado, no se da cuenta ni de su presencia ni de sus sentimientos:

*Son portable sonne. Il parle avec son interlocuteur :*

*CASSARD : Non, non, là, je déjeune avec ma fille. Bien... bien... c'est un plaisir de chaque jour. Elle est mignonne, intelligente... Elle vient d'avoir 5 ans.*

*Lolita regarde son père, déçue.*<sup>299</sup>

En todo momento, el móvil es una excusa para mantener una comunicación, un objeto que nos señala que no estamos solos. Es como si se tuviera miedo a la soledad y de esta forma el móvil nos muestra que no se está solo o que alguien puede estar pensando en nosotros, el problema es que se tiende a omitir a la persona física que está enfrente y su importancia, que suele ser mejor que no tenerla al lado.

En *Le goût des autres*, ya analizamos este tema de la incomunicación y el miedo a la soledad, pero como tema principal concluimos: la búsqueda de la felicidad. El estado de felicidad se da cuando las personas están bien en alguna situación. Así pues, tenemos muchos momentos de felicidad en la película, por ejemplo las clases de canto de Lolita son su forma de exteriorizar y de entregarse a lo que le gusta. Cuando reconocen los medios de comunicación la obra de Pierre, es una ilusión para él, Sylvia y todos los que les rodean. Pero en general, los personajes son tristes, no están felices con sus vidas. Pierre es un desgraciado por no ser aún un escritor reconocido, pero no valora su relación de pareja. Su vida con Sylvia es su estabilidad moral y social, es ella quien le apoya en todo momento y le valora; paradójicamente, cuando consigue ser famoso pierde a Sylvia. Cassard es un hombre conocido, pero no tiene la simpatía de nadie, sólo de sus familiares y amigos allegados por evitar contrariarlo. Siempre está enfadado y está irritado con el mundo. Lolita piensa que nadie la quiere por ella misma sino porque

---

<sup>299</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 44



es la hija de Cassard, es infeliz con su cuerpo y su existencia. Vemos de nuevo el paralelismo entre padre e hija:

*PIERRE : Elle est en colère parce que tu n'as pas répondu tout de suite ?*

*CASSARD : Non, elle est en colère en général. C'est une colère sur deux pieds. Elle en veut à la terre entière et moi le premier, évidemment.*<sup>300</sup>

Todos estos personajes, cuando la felicidad se les pone al alcance de sus manos la obvian o la ignoran. No saben disfrutar con lo que tienen.

Después de los temas tratados, concluimos el capítulo temático con un tema que se impone, sea como subtema de la felicidad o como motivo de felicidad: la belleza. Encontramos muchos tipos de belleza expuestos en la película, los vamos a analizar desde tres perspectivas diferentes: exterior, interior y total.

La belleza exterior, viene marcada en primer lugar por la imagen: en la televisión, en anuncios de calles, en las revistas, nos masacran con publicidades sobre la estética del cuerpo. Esta forma de valorar la belleza externa ha provocado una obsesión por el físico y la imagen de la persona, que puede llegar a ser enfermiza, incluso para los que son indiferentes pero rodean a estas personas:

*KARINE : Je lui ai dit non, je ne veux pas qu'elle mange sans arrêt.*

*CASSARD : Et je lui dis oui, elle va manger un tout petit bout. Eh ? Un tout petit bout ? (à sa petite fille avec complicité)*

*LOUNA : Tout petit !*

*KARINE : Tu vois, ça commence comme ça et puis des problèmes de poids...*

*CASSARD : (crie) Ah, Karine ! Ça va remettre en cause tout ton truc de régime alimentaire, un tout petit bout de viande de 4 grammes ? Aujourd'hui, là, à 13h45 ? Alors, là, tout d'un coup, on va s'emmerder pendant une heure avec ça ?*

*Silence et regards généraux de tous les invités qui sont gênés.*<sup>301</sup>

Karine, es el personaje meticuloso por excelencia con el peso y el cuerpo. En todo caso, su actitud desacredita sus razonamientos:

---

<sup>300</sup> *Comme une image*. A. Jauoi. Escena 20

<sup>301</sup> *Comme une image*. A. Jauoi. Escena 41

*LOLITA : Avec des mecs comme ça, évidemment qu'elle va faire, elle, une belle carrière !*

*CASSARD : Pourquoi ? Parce que je dis qu'elle est jolie ? Non, mais, tu deviens folle ! Ce n'est pas possible ! On n'a pas le droit de dire qu'une fille est jolie ? Tu veux quoi, qu'on fasse ? On se cache les yeux ?*

*LOLITA : Mais c'est une chanteuse ! Elle chante, on s'en fout du physique !*

*KARINE : Non, mais, je comprends ce qu'elle ressent.*

*LOLITA : Non, tu ne comprends rien du tout ! Tu dis toujours que tu comprends, mais du moment que tu prends 12 grammes t'es au bord du suicide ! C'est pas moi qui suis folle !<sup>302</sup>*

Evidentemente, para una persona tan acomplejada como Lolita, el hecho que se valore a Aurèle por su físico le crea un trauma, porque tiene demasiado acusado el rechazo físico que ella procura a los demás. Si es verdad que la belleza externa no es lo más importante ni lo que se valora a la hora de establecer una relación personal – pensemos en Sébastien y su enamoramiento casi instantáneo de Lolita- también es cierto que la imagen de la persona es lo primero que vemos desde el encuentro, por lo que –al menos en el primer acercamiento- es un detalle importante. Ahora bien, lo importante a analizar es que hay mundos en los que no se invierte tiempo en conocer a las personas por lo que lo único que prevalece es la imagen, como por ejemplo la noche:

*LOLITA : Je lui ai dit que je n'ai rien à foutre de sa pitié. Elle rien comprendre. Elle sait pas ce que je vis. Tout le monde me le fout dans la gueule que je suis grosse. On ne me laisse pas rentrer dans les boîtes de nuit, moi ! Tu sais ça ? On ne me laisse pas rentrer, figure-toi !*

*SÉBASTIEN : Moi non plus !<sup>303</sup>*

Esta divertida conversación de enamorados muestra la fobia común que se instala en la sociedad: el miedo a lo diferente. La imagen ya no sólo prevalece en el físico de una persona sino también en su color de piel, en su cultura o en su sexualidad<sup>304</sup>. La belleza externa se adquiere con su compra y ésta es la característica principal que diferencia la belleza exterior de la interior. Es decir, un personaje rico poco importa que sea negro, árabe o chino, porque su nombre avala suficientemente su persona. Pero cuando se trata de una persona normal sí que es importante si es negro, árabe o chino, porque se entra en argumentos y estereotipos raciales. De la misma

<sup>302</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 63

<sup>303</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 64

<sup>304</sup> Este tema de la sexualidad lo vimos en *Le goût des autres* con la pareja homosexual formada por Antoine y Benoit, y posteriormente también lo analizamos en el capítulo 3: *Polifonía de denominadores comunes*.

forma, una persona desconocida pero bella se gana el saludo de todo el mundo y una persona menos agraciada debe ser alguien relevante o desaparecer. Todos estos problemas se pueden subsanar con dinero, incluso un cuerpo mejor, gracias a los recientes adelantos de la cirugía estética.

En cambio, la belleza interior, que la pueden tener todos los personajes si se esfuerzan, sólo la tienen y la muestran Sylvia, Lolita, Sébastien y Karine; los únicos que son sinceros con ellos mismos y demuestran empatía con los demás.

Finalmente, y de alguna forma la más alabada, la belleza concebida como totalidad, marcada por la escritura y la música, es: el Arte.

El Arte es la única belleza con la que nadie se muestra ajeno ni indiferente. Sea visto a través de las letras, la música, la pintura o cualquier otra representación. No importa cómo sea la persona que lo realiza, lo que se alaba es la obra en sí, por esta razón, este tema engloba todas las temáticas anteriores, porque de alguna forma, la imagen es sólo el reflejo y la proyección de una figura, normalmente idealizada por la belleza que nos propone la obra en sí, pero no por ser un buen escritor se es una buena persona, no por cantar bien se triunfa más... La imagen no lo es todo, el Arte sí, porque existe por sí mismo.

## 2. b. 2. 8 LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

*Comme une image* mantiene su título incluso en su estructura. Filme visual, en el que todo detalle de: miradas, imágenes panorámicas y planos medios, tienen como función la de atraer el sentido de la visión hacia el sentimiento. Muchas veces –en nuestras vidas- hay momentos que no se pueden explicar con palabras, pero los podemos percibir a través de los sentidos; esto es lo que quiere mostrarnos la autora con este filme, sobre todo en ésta, nuestra sociedad actual, tan marcada por la imagen.

Si hacemos hincapié en este aspecto es porque *Comme une image* es la película del corpus de nuestro análisis que tiene menos parte dialogada dándole más valor al recogimiento que ofrece visualizar cada escena<sup>305</sup>.

---

<sup>305</sup> Este aspecto se analiza con detenimiento en el capítulo 2 b iii: *Agnès Jaoui: autora y realizadora cinematográfica*. Puesto que en él ponemos de relieve los contrastes entre estas dos películas, cada una dedicada a ensalzar un Arte.

Como en las obras anteriores, la autora parte de la imagen panorámica para llegar al primer plano, de esta forma sitúa la acción y los personajes, para posteriormente centrarnos en la importancia de cada momento con su personaje.

Si partimos de los planos exteriores, vemos en ellos la liberación, son lugares amplios en los que predominan los espacios naturales. El encuentro con la madre naturaleza provoca en los personajes la naturalidad de sus movimientos y sus sentimientos. De esta forma, libremente, actúan sin tapujos y sin miedos –como ya explicábamos en el apartado *Espacio*-. En cambio, los planos interiores muestran los estereotipos sociales y cómo los personajes están envueltos e implicados en ellos sin por ello compartir la norma social establecida. De esta forma, en la escena 49, Sylvia está en su clase de canto. No hay palabras durante la escena, sólo un primer plano que recoge los pensamientos de la protagonista, se siente mal y aún está retomando mentalmente la conversación y la situación de enfado mantenida en la escena anterior con su amiga Edith –editora de su marido-. Durante esta escena, que apenas dura dos minutos, el espectador es capaz de sentir el malestar de Sylvia. Ella ha actuado respondiendo a un impulso marcado por la superioridad que produce el convertirse en la esposa de un personaje reconocido. Es como si ya no aceptase el retraso de una amiga, porque a ella no se le puede hacer esperar. En cambio, Edith, siempre llega tarde, siempre tiene excusas, siempre se muestra atareada<sup>306</sup>. Lo extraño es que esta vez, Sylvia, no acepte estos defectos de su amiga, tan conocidos.

En la escena 66, Lolita está en el umbral de la puerta, sentada, este umbral separa el interior de la casa del exterior campestre. Lolita está en el límite, ansía la liberación de sus sentimientos, de la misma forma que su interior y los estereotipos siguen atrapándola. Es el único momento que habla sin tapujos con su padre, que se dicen las verdades y que al final, ya ni se ofenden:

*CASSARD : Mais, qu'est-ce que tu fais là, toute seule ? Hein ? Tu ne me parles plus ? Parce que je suis parti au début du concert ?*

*LOLITA : Tu es parti au debout du concert ?*

*CASSARD : Il t'a pas dit, Sébastien ?*

*LOLITA : Non.*

<sup>306</sup> Como ejemplo nos podemos remitir a la escena 8, en la que Edith está invitada a cenar en casa de los Miller.

*CASSARD : Je croyais. Mais je t'ai vu un peu au début et puis, tout le monde m'a dit que tu avais très, très bien chanté.*

*LOLITA : C'est pas la peine, papa.*

*CASSARD : Pourquoi ?*

*LOLITA : Ne te force pas, c'est pas la peine !<sup>307</sup>*

Es como si para Lolita ya no fuera importante la opinión de su padre, es la decepción total y al mismo tiempo, la liberación total de esta persona que la tiene enmarcada, atrapada, sin dejarla crecer ni valorarse y que desconoce todo lo que viene de su persona.

Por otra parte, la planificación y la estructura de la película tienen la forma de una composición musical<sup>308</sup>. Esta afirmación se demuestra no sólo por la división musical que ya explicamos en el capítulo *VI Análisis temático de la obra*, sino porque si nos fijamos en la distribución de las escenas, vemos que la obra actúa por bloques marcados por los tres personajes principales: Lolita – Sylvia – Cassard. Cada tres escenas, comienza de nuevo el primer personaje y los personajes que le rodean, y así sucesivamente:

- 1er bloque:
  - **PROTAGONISTA LOLITA:**
    - 1ª escena: Lolita; 2ª escena: Cassard + Karine + Lolita; 3ª escena: Lolita + Sébastien
  - **PROTAGONISTA SYLVIA:**
    - 4ª escena: Cassard + Vincent
  - **PROTAGONISTA CASSARD:**
    - 5ª escena: Sylvia + Pierre + Edith + Félix
- 2º bloque:
  - **PROTAGONISTA SYLVIA:**
    - 6ª escena: Sylvia + Lolita; 7ª escena: Sylvia + Pierre; 8ª escena: Sylvia + Pierre + Edith
  - **PROTAGONISTA LOLITA:**

<sup>307</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 66

<sup>308</sup> Contraste con la composición teatral que muestra *Le goût des autres*, y que se explica con detenimiento en el capítulo 2 b iii: *Agnès Jaoui: autora y realizadora cinematográfica*.

- 8ª escena: Lolita + médico; 9ª escena: Lolita, 10ª escena: Lolita + Karine
- **PROTAGONISTA CASSARD:**
  - 11ª escena: Cassard; 12ª escena: Cassard + Karine + Lolita

Al igual que un rondó<sup>309</sup> musical, los personajes están alineados a partir de sus personajes introductorios, de esta forma Lolita introduce a Sébastien y Mathieu –ante todo-, pero también a Sylvia y a Cassard (por este motivo es el personaje que hace el tema de la película). Sylvia introduce a Pierre, Edith y Félix; Cassard a Karine, Vincent y Louna.

De la misma forma, cada personaje principal tiene su aria<sup>310</sup>, que los convierte en protagonistas, no sólo de la película sino también de las sensaciones y de los momentos. Normalmente, son arias marcadas por la tristeza, el engaño y el desengaño, de la misma forma que la imagen tiene un reflejo ilusorio.

Por este motivo, los cantantes del coro (tenores y sopranos), hacen a su vez de coro de las composiciones musicales, de la película y de los personajes; produciendo de esta forma, nuevamente, la coralidad que es una de las marcas más características de Agnès Jaoui.

De esta forma, el coro comienza en un estudio ensayando lo que posteriormente se representará en la capilla y acaba con la actuación improvisada en el campo, interpretando temas actuales, asociando de esta forma la música con la vida cotidiana.

Finalmente, esta musicalidad de la vida concluye con el epílogo de la película, donde Sylvia se marcha haciendo sonar a todo volumen la composición de Schubert cantada por Lolita. Esta casa, que ha sido el lugar de decisiones, se muestra de nuevo con la insistencia en la fuerza de los valores y de los principios morales, haciendo de esto un final apocalíptico. Con un plano general se muestra la casa rodeada de vegetación, la intensidad de la luna llena y, poco a poco, la iluminación que producen las luces de cada habitación encendiéndose, como los aplausos después de un gran concierto, que van *in crescendo*, convirtiendo la película en un homenaje al amor, a la aceptación, al cambio y al espacio natural –es decir, a la naturalidad de las personas-.

<sup>309</sup> Forma musical caracterizada por la repetición periódica, en el curso de una composición, de una frase completa. Este tema tradicional popular fue muy utilizado por compositores como Mozart y Beethoven

<sup>310</sup> Composición musical para una sola voz.

## 2. b. 2. 9 CONCLUSIÓN

Estamos frente a una película redonda con un final cerrado. A diferencia de las anteriores, el final viene marcado sin equívocos. Sylvia se va y seguramente ya no vuelva con Pierre, primero porque él ya no la necesita y ella a él tampoco. Segundo, porque los dos han cambiado mucho, Pierre se ha dejado seducir por el éxito y ya no se encuentra entre los simples mortales y, Sylvia, ha aprendido a quererse ella misma y a ver que aún puede hacer muchas cosas sin necesidad de nadie, ella sí que valora su mundo y quiere recuperarlo.

Lolita y Sébastien encuentran finalmente el equilibrio y la comprensión y comenzarán una relación estable con buenas bases, ya que como le dice a Lolita: “*je n’aime pas les maigres*”<sup>311</sup>. Está superado el complejo de la obesidad.

Karine seguirá con Cassard porque está enamorada de él y de su imagen, por lo que las diferencias que tienen serán cubiertas de dinero, con la pequeña Louna o de otros factores que llenen los vacíos.

Vincent no dejará a Étienne, porque no se cree capaz de ser autónomo.

Pierre y Étienne continuarán con su carrera de éxitos y con el tiempo el discípulo será igual de déspota que el maestro.

De alguna forma: “*la lógica-ilógica del amor pone las cosas en su sitio, dejando el punto amargo de la insatisfacción y la pérdida del sentido de la aventura*”<sup>312</sup>

El título encuentra también su significado al final, porque a veces la vida funciona como una imagen, Pierre imita a Cassard, Lolita a Sylvia.

Quizá sea una película cerrada porque la ruptura con la imagen es muy difícil. Lo que parecía premonitorio al comienzo de la película, el fanatismo que le tiene Sylvia a Étienne y el comentario de Pierre: “*Quand tu me quitteras pour lui, au moins je pourrai dire que c’était moi qui avait emmené les fleurs au cours du premier rendez-vous*”; vemos que se realiza pero se invierten los papeles y que al final es él quien la

<sup>311</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Escena 46

<sup>312</sup> *Marivaux: côté cinéma*. Juli Leal. Universitat de València. Artículo para la *Revue des Sciences Humaines*, Paris. Pág. 8.

deja por Étienne y su forma de vivir. De nuevo el *chassé-croisé*<sup>313</sup>, este juego de las cuatro esquinas que sigue marcando la estructura musical de la película.

Esta forma de obra musical nos introduce también en la fonética tradicional de enfrentamientos familiares, sociales y en el amor, temática reincidente de la autora, que llega a su apogeo con esta última composición cinematográfica.

---

<sup>313</sup> Final del baile en el que los bailarines pasan alternativamente uno delante de otro. También, movimientos de intercambio que no conducen a ningún resultado. *Le petit Larousse, grand format*. 1993. Pág. 212.



## 2. b – iii AGNÈS JAOUÏ:

### AUTORA Y REALIZADORA CINEMATOGRAFICA

Este capítulo está dedicado al conjunto inseparable, escritura y filmación, de las dos películas escritas, dirigidas e interpretadas por Agnès Jaoui.

Si en su primera obra el diálogo primaba sobre la imagen –lógico si pensamos que fueron concebidas para el teatro-, en cambio, en esta segunda parte de su obra afianza la técnica visual del cine y la aprovecha como palabra, dejando de esta forma al espectador que juzgue, que cree, que invente por sí mismo.

Los “a priori” mueven a confusión e incluso impiden ver lo que hay detrás de las máscaras sociales. Nadie expresa sus sentimientos abiertamente y si se trata de hombres, menos aún. Castilla es incapaz de decirle a Manie lo que siente por Clara y el motivo de su tristeza, pero tampoco se lo puede contar a Bruno, pese a su insistencia y confianza<sup>314</sup>. De la misma forma que Lolita no es capaz de transmitir el enfado que le causa la importancia que le otorga su padre a la imagen, lo llora en silencio o lo grita mal expresado<sup>315</sup>. Sólo la sensibilidad de algunos (personajes - espectadores) permite percibir todo a través de las miradas. Estas dos películas se basan ante todo en esa imagen que se recibe de los actos, de la expresividad, por lo que los diálogos son pocos pero punzantes y desgarradores, igual que la mirada del espectador que se pierde en la franqueza de los ojos de los personajes que lloran por dentro. He aquí una de las características principales de Agnès Jaoui, y de alguna forma donde encuentra su triunfo: en el conjunto de la capacidad de transmisión. Con sólo una película realizada por ella<sup>316</sup> ya logró el reconocimiento social que la situó entre los mejores realizadores franceses y fue ésta segunda, la que la consolidó en la fama.

<sup>314</sup> *Le Goût des autres*. Hacemos referencia en primer lugar a la escena del cuarto de baño de Manie, mientras cura las heridas de Castilla; la segunda escena citada es en la discoteca, el chofer nota la tristeza de su jefe e intenta aproximarse.

<sup>315</sup> *Comme une image*. En este caso, la referencia se encuentra en la casa de campo, después de la fiesta: Aurèle (la cantante) regresa a la casa porque ha olvidado el bolso y sólo ven en ella su belleza física y no sus dotes como cantante.

<sup>316</sup> Recordemos que hasta 2000, año en el que se estrenó *Le goût des autres*, sus guiones habían sido llevados a la gran pantalla por otros realizadores, y es esta película la que la afianza como directora y le procura el reconocimiento nacional e internacional.

Si hablamos de estas obras como conjunto es porque las dos están realizadas como una totalidad en sí mismas, pero hacen guiños a la escritura personal de la autora.

Así pues, empezamos con los paralelismos para después profundizar en la temática y simbología en la que suele incurrir.

En primer lugar, la autora tiende a anticiparnos la trama:

*« Elle est là, à me regarde comme le Mésie »*

Es una frase premonitoria de lo que va a suceder en el filme. Esta frase con la que Sylvia describe a Lolita nos introduce en el mundo de la imagen. Sylvia es un modelo a imitar para la joven. Ella es incapaz de ver lo que simboliza para Lolita, la considera pesada y fastidiosa, e igualmente, no se da cuenta que ella hace lo mismo con la gente que admira. Sylvia se embelesa con la obra de Cassard y ve en él un ejemplo a seguir para su marido, que también es escritor.

*« Je vais demander le divorce, je ne sais pas quand ça a commencé »*

Esta frase que encontramos en la película que están viendo Castella y Angélique, también anticipa lo que sucederá en su relación conyugal. Castella está transformándose y al final se alejará por completo de su esposa porque tiene nuevas inquietudes que le llevan a cambiar su vida y con ella, su estabilidad matrimonial.

Si comenzamos de esta forma nuestro análisis comparativo es porque en estas dos obras no hay ningún dato dejado al azar, la autora que compone nuestro estudio busca la perfección en su arte, por lo que vamos a demostrar los puntos en común de estas dos obras que revelan su evolución y complejidad a la hora de realizar.

Los indicios pueden ser introducidos por frases, pensamientos, música o cualquier otro tipo de intervención.

Por esta razón los títulos no son casuales: *Le goût des autres* se podría resumir con dos frases extraídas de la conversación entre Castella y Clara cuando ésta va a verle a su

despacho por el fresco que se va a realizar en la fábrica: « *Faire pour plaire – faire pour soi* ». Esta confusión de Clara nos mueve a la idea principal de la película: lo que hacemos ¿es por gustar a los demás o por nosotros mismos? Algunos quizá se pregunten ¿Acaso no es lo mismo? Se está tan acostumbrado a dar una imagen de sí mismo que se olvida que también existimos por nosotros. Y es esta misma imagen la que nos conduce al segundo título: *Comme une image*. Obra en la que finalmente, lo que se busca es la auto-aceptación, ese arduo trabajo que es el de aprender a conocerse y quererse por lo que se es, y al mismo tiempo, evitar que la imagen ciegue con su reflejo. Como Clara con Castilla, Lolita con su padre y un largo etcétera de ejemplos que se encuentran en los personajes.

*“Le gros, le malade imaginaire, il est marrant, je ne sais pas s’il est comme ça dans la vie réelle, mais... »*

Las dos películas se unen en esta idea, Castilla confunde la interpretación con la realidad, la imagen del personaje le induce la de la persona que lo interpreta, por lo que el actor debe ser un hombre divertido. De la misma forma que, como las obras de Cassard son buenas, su autor debe ser un hombre fantástico. Los dos datos, por supuesto, son discutibles.

Igualmente, no se puede juzgar a la gente de antemano porque como dice Bruno: *“Ton collègue, c’est un mec bien, il n’a pas eu tort de ne pas démissionner”*

Mientras que Moreno vive del vano recuerdo que se ha forjado, Bruno sigue replanteándose la realidad de su amigo e intenta demostrarle que también hay gente buena en el mundo; en cambio, a Moreno esto no le interesa, es mejor vivir ajeno a todo, enfadado con la sociedad, mostrando que está en desacuerdo y entretanto, siendo un cobarde que no afronta la vida, que huye del amor, de la estabilidad, del compromiso, por miedo a perder su integridad, completamente ilusoria.

Tampoco son un precio, el valor de las personas reside en ellas mismas:

*“Je ne te parle pas de combien tu lui payes, je te parle de qualités humaines »*

Jaoui hace un análisis exhaustivo de las calidades y cualidades humanas. Demuestra que detrás de la imagen las personas tienen sentimientos. No trata temas relevantes para el desarrollo de la humanidad, pero intenta mostrarnos que la gente es mejor de lo que

parece, sin pensar en la clase social a la que pertenece, ni la raza, ni el físico, ni la sexualidad. Ni tantos otros códigos que interponemos entre nosotros y los demás.

\*\*\*

La autora crea su obra desde la idea de conjunto, así pues, *Comme une image*, es una obra coral, desde el punto de vista de personajes y música, pero también desde la perspectiva de vinculación que se establece entre la música y la temática:

*El objetivo no es trascender las palabras, sino intensificarlas afectivamente desde el máximo respeto, y añadiríamos que sumisión, por lo que aquéllas expresan. A los ojos de los humanistas lo que se estaba produciendo a principios del XVII no era una revolución, sino un retorno; la música regresaba a la palabra, descubriendo así su propia naturaleza. Del “ars combinatoria” del contrapunto pasamos al universo de la significación. Desde ahora también la música sería un lenguaje, un lenguaje cuyo verdadero contenido son las pasiones.*<sup>317</sup>

Gran parte de los temas que componen la película *Comme une image* son del Barroco, momento en el que se concibe el arte como una totalidad, existiendo la mimesis entre las diferentes artes y la realidad cotidiana:

*La filosofía racionalista del Barroco (...) prueba que entre la sensibilidad, es decir, entre la percepción y la razón, no existe contradicción alguna. Es más, la primera constituye una vía de acceso a esta última. La música no sería entonces sino la forma en que la naturaleza se nos manifiesta en la plenitud de su armonía*<sup>318</sup>.

El tema de la naturaleza aúna las dos películas, la naturaleza concebida como medio en el que el hombre regresa a lo natural, sin tapujos, sin miedos y sin reflejos. El refugio se convierte en el lugar necesario dentro de la naturaleza donde se está resguardado de los demás. Se forma así, un caleidoscopio de personajes, lugares y situaciones.

La casa de Castilla está en el campo, rodeada de un jardín bien cuidado que responde a la estructuración y al orden familiar.

Cassard huye de la ciudad para aislarse en su casa de campo, rodeado de los suyos, en desbarajuste como su propio jardín.

---

<sup>317</sup> *Música y lenguaje de la estética barroca*. V.J. Carreres. Barroco. Autores varios. VERBUM. Madrid. 2004. P. 7

<sup>318</sup> V.J. Carreres. Op. Cit. P.20

La casa de campo crea una atmósfera donde la fuerza del paisaje, lo sobrenatural, la caja de sombras, el teatro y su mundo, son factores que hacen estallar las convenciones.

Los personajes de ambas películas encuentran su cobijo en sus dependencias. Dentro de la casa hay diferentes lugares que pertenecen a la convivencia o a la independencia<sup>319</sup>. Esta estructura teatral la encontramos desde *Cuisine et dépendances*, que llega al máximo de su explotación con la versión filmada, ya que se aprecia el cambio de estado de los personajes dependiendo del lugar<sup>320</sup>. En *Smoking – No Smoking* se hará más evidente gracias al cobertizo, porque este lugar sí que está en plena naturaleza separado de la casa (lugar común). La idea de intimidad y de expansión del “yo” reflejada en el cobertizo remite a otros autores que ya la han utilizado como símbolo de expresión personal, pensemos en *Comedia sexual de una noche de verano*<sup>321</sup> de Woody Allen, que a su vez es una reescritura de *Sonrisas de una noche de verano*<sup>322</sup> de Ingmar Bergman que a su vez procede del referente general de *Sueño de una noche de verano*<sup>323</sup> de William Shakespeare y originaría una de las mejores comedias musicales de la historia de Broadway *A little night music*<sup>324</sup> de Stephen Sondheim. Ya que esta expansión del alma conduce a los personajes hacia:

*La búsqueda de la sinceridad (...) rodeada de árboles frondosos que cubren el horizonte (...) el baile de identidades y la posibilidad de comportarse, víctimas del hechizo de la atmósfera imperante, de manera distinta al lugar de origen, donde predominan las reglas sociales.*<sup>325</sup>

\*\*\*

Las obras de Agnès Jaoui están concebidas como recetas de cocina por varias razones. En primer lugar, los ingredientes elegidos: los personajes son variados y diferentes entre ellos, pero responden a unas coordenadas específicas: clase social y edad similares. La comida resultante de la mezcla de estos ingredientes supone las acciones que se desarrollan para, al final, llegar al manjar. Finalmente, la ceremonia que supone

<sup>319</sup> En *Comme une image*, los personajes buscan sus habitaciones para desahogarse, es en la intimidad de la habitación donde Sylvia deja a su marido, al igual que Lolita se abre a Sébastien.

<sup>320</sup> Remitimos al análisis de esta película: espacio.

<sup>321</sup> *A Midsummer night's sex comedy*. W. Allen. 1982. Orion Pictures Corporation.

<sup>322</sup> Ingmar Bergman. 1955. Producción : Svensk Filmindustri

<sup>323</sup> William Shakespeare. Alrededor de 1595

<sup>324</sup> Stephen Sondheim. 1973. Estrenada este año y representada en 1974 en West End, donde se volvió a retomar en 1989 y 1995; también representada en 1975 en Austria, en 1978 en Estocolmo y en 2001 en Barcelona. Incluso se hizo la versión cinematográfica en 1978.

<sup>325</sup> *Marivaux: côté cinéma*. J. Leal. Op.cit. P. 7

deleitarse con tal receta, en una buena mesa bien servida y variada, con unos buenos vinos – como la insistencia de Cassard de tener el fin de semana los vinos que le regalaron

CASSARD : *Ah, merde !*

VINCENT : *Qu'est-ce qu'il y a ?*

CASSARD : *J'ai oublié le vin !*

VINCENT : *Quel vin ?*

CASSARD : *J'ai oublié les deux bouteilles de vin que je voulais apporter.*

VINCENT : *Mais, quel vin ?*

CASSARD : *Le Margaux que m'a offert machin, là, il y avait deux bouteilles magnifiques. Je me faisais une joie de les boire ce week-end !*

VINCENT : *Ah ! Les deux bouteilles qu'on t'a offertes !*

CASSARD : *Tu me fais tout répéter aujourd'hui, ou quoi ?*

VINCENT : *Comment...*

CASSARD : *Mais, tu n'arrêtes pas depuis tout à l'heure ! « Quoi » « quoi » « quel vin » !*

VINCENT : *Quand ? Là ? (il est pensif et nerveux) (Un temps) Tu sais, j'ai une solution pour le vin, tu sais ? Les filles comme prévu vont à Courcy. Nous, on va les chercher. Tu vois ?*

CASSARD : *Non, non, j'ai pas envie de me refaire 2 heures de bagnole. Tant pis pour le vin !*

VINCENT : *Alors, bah, écoute, moi, j'y vais tout seul, moi ! Ça me dérange pas !*

CASSARD : *Mais non, non, Vincent !*

VINCENT : *Donne-moi les clés de chez toi.*

CASSARD : *Non, tu vas pas le faire... On boira le vin du coin qui rend aveugle, ça m'est égal...*

VINCENT : *Donne-moi les clés, allez, donne-moi les clés ! Je te promets, ça me fait plaisir. Tant pis, tant pis, je refais le chemin. Non, non, Étienne, vraiment!!<sup>326</sup>*

El vino del lugar te deja ciego, en los dos sentidos, es malo y emborracha rápidamente, como si no hubiera supermercados cerca donde venden buenos vinos-. Todo debe estar perfecto para el momento de la cena y durante la velada se exponen finalmente todas las sensaciones: la diversidad de opiniones de los ingredientes salen a la luz, la mezcla exquisita del principio no siempre resulta ser del agrado de todos: “*J'aime pas le lapin*”, a lo que se responde “*je ne comprends pas les gens qui ont des dégoûts*”; las diferencias aparecen y el ceremonial se convierte en un ataque frontal en el que cuesta asimilar que los cuchillos sólo son herramienta culinaria<sup>327</sup>.

<sup>326</sup> *Comme une image*. A. Jaoui. Scène 22.

<sup>327</sup> *Cuisine et dépendances* es la que desde el título responde a esta estrategia de la comida como momento de reunión, pero se repite en *Un air de famille*, con la cena semanal de familia; en *Smoking No smoking*, entre otras, la velada romántica de Miles y Celia; la comida en el restaurante con la que comienza *Le goût des autres* o la fiesta final de *On connaît la chanson*.

Se forman nuevas impresiones sobre los demás, aparecen distanciamientos entre unos y se crean lazos de unión entre otros, haciendo de las relaciones un caleidoscopio de grupos que se forman y se deshacen, de diferentes identidades y afinidades que responden a la forma de ser de cada uno y en el que el momento por el que están pasando los va definiendo nuevamente.

Si nos fijamos las dos últimas películas transcurren en las mismas fechas, en el comienzo del otoño y acaban hacia primavera. Las estaciones que se desarrollan son, por lo tanto: otoño-invierno-primavera. Es un periodo de gestación hasta la llegada explosiva del florecimiento y la alegría. Durante el periodo otoñal-invernal los personajes buscan la meditación y germinan sus sentimientos y es con la explosión primaveral que se rejuvenecen y exteriorizan pasiones y apetencias.

Al mismo tiempo, el otoño siempre ha simbolizado la edad de madurez del Hombre, es un momento de descanso y posicionamiento frente a la vejez, en cambio, estos personajes actúan al contrario, desde la madurez de sus vidas se renuevan en ideas y anhelos y florecen nuevos apetitos en ellos, rehacen sus vidas –o las continúan- con nueva savia. Demostrando de esta forma la energía de la vida cuando se tiene proyectos, dejando a un lado los estereotipos que marcan la edad.

Alcanzamos con todo esto el triunfo que supone la felicidad, el estar bien con uno mismo y con los que le rodean y el gusto por lo que se hace y se tiene. Por esta razón, las dos películas forman un todo en el que el gusto, los deseos y la felicidad conducen a cada uno de los personajes a una vida mejor, o al menos más apetecible.

## **2. c. LA COMEDIA TEATRAL Y EL CINE**



## 2. c. 1 *Smoking / No smoking*

### 2. c. 1. 1 INTRODUCCIÓN

La obra parte de una pareja y su entorno, lo innovador en esta película no son sólo las relaciones que mantienen con el resto de personajes, su originalidad está en que a partir de la misma historia hay diferentes finales, dependiendo de la decisión que se tome en cada momento, la vida podría haber sido de otra forma. Es el deseo de todo humano el saber qué habría sido si en lugar de haber hecho una cosa se hubiera hecho otra.

### 2. c. 1. 2 TÍTULO

A priori, el título no tiene nada que ver con la obra teatral de origen, porque sólo en la primera escena de las dos películas se nos muestra la única reflexión que hay sobre el tabaco. En *Smoking*, la protagonista necesita encenderse un cigarro para calmar su nerviosismo en momentos de crisis, en cambio, en *No smoking* el personaje decide no hacerlo. Ésta será la primera decisión que tome la protagonista y es una decisión que tendrá un carácter relevante en la obra, en primer lugar porque le dará el título y en segundo lugar porque se nos intentará mostrar a un personaje no fumador más calmado y centrado que el fumador.

De alguna forma, el título nos quiere llevar hacia los estereotipos imperantes en esta sociedad, cada vez más moral y reivindicativa. Fumar está mal, por esta razón los personajes harán más o menos “locuras” dependiendo de su adicción al tabaco. Pero al mismo tiempo, ésta es la gran ironía de la obra, el tabaco no desequilibra a una persona hasta el punto de demostrar que la vida de ésta podría haber sido diferente –o mejor- si no fumara.

Quizá por esta razón, y partiendo de esta gran moda de los últimos diez años, el título sólo provoca un llamamiento en el público, deseoso de ver soluciones para dejar de fumar, y he aquí, como en el teatro del absurdo, un título que nos lleva directamente al equívoco: ¿Dónde está *La cantante calva*<sup>328</sup>?

---

<sup>328</sup> *La cantatrice chauve*. Obra de Eugène Ionesco de 1950 que marcó los inicios del llamado *Théâtre de l'absurde*. Teatro que muestra el absurdo de la condición humana después de los daños económicos, culturales, morales y sociales –entre otros- que ocasionó la Segunda Guerra Mundial. Fue bautizado con este nombre por el extrañamiento que producían este tipo de obras, completamente simbólicas, pesimistas y desconcertantes.

Las decisiones no dependen sólo de nosotros, sino también de los demás y de las circunstancias, por esta razón, este título no sólo tiende a producirnos extrañamiento sino que además, se trata de una trampa de los propios autores para que concentremos todos nuestros sentidos en una obra que en ningún momento hará una reflexión moral sobre el tabaco ni sobre la vida.

### 2. c. 1. 3 RESUMEN

Ambas historias tienen el mismo principio, centradas sobre la pareja Toby y Celia Teasdale. En cambio, *No smoking* está co-protagonizada por el personaje de Miles, el mejor amigo de los Teasdale y su relación con ellos; y *Smoking* tendrá como co-protagonista a Lionel, un trabajador empedernido.

La obra tiene lugar en Yorkshire<sup>329</sup>, en una zona campestre con casas grandes con jardín. Los Teasdale son un matrimonio de unos cuarenta años que viven allí con sus hijos porque Toby –el marido- es el director del colegio del pueblo.

La historia comienza con la limpieza estival de la casa. Un sábado por la mañana Celia intenta ponerle orden a la casa, con la ayuda de Sylvie –la chica de la limpieza- Celia, en una pausa, se da cuenta que el jardín está muy descuidado. Ella está enfadada y nerviosa de todo el trabajo que conlleva el hogar y la indiferencia del marido.

Toby sale de la casa preparado para ir al trabajo. Se anuncia una reunión importante del *Consejo de disciplina* que será centro de discusión durante el desayuno de la pareja en la terraza.

Vemos desde el principio un matrimonio desgastado y cansado. No saben comunicarse si no es a partir del reproche y del enfado. Apreciamos el carácter sensible y delicado de Celia frente a la dureza del marido.

En la película *Smoking*, cuando el jefe de la casa se va al trabajo, llega Lionel, personaje que se ocupa de cualquier tipo de arreglos y que ha sido llamado por la pareja para que se ocupe del jardín y del cobertizo, demasiado desordenados y estropeados como para que Celia sea capaz de llevar a cabo su mantenimiento sola. Veremos la atracción que le produce a Celia este tipo de hombre viril, fuerte, bruto pero sensible que le hace recordar todas las carencias que ella tiene. Por lo tanto, *Smoking* viene marcada por el impulso y la pasión que produce la atracción.

---

<sup>329</sup> Condado al noroeste de Inglaterra, en el mar del Norte, hoy en día está dividido en North Yorkshire, South Yorkshire y West Yorkshire. Ciudades importantes: Leeds y Bradford.

En la película *No Smoking*, cuando sale Toby de casa, es Miles, su mejor amigo y compañero de trabajo, el que llega al hogar Teasdale. Le pide a Celia comprensión y apoyo con Toby en estos momentos difíciles en los que pelagra su puesto de trabajo y su reputación. Proponen una cena en la que estarán ellos con sus respectivas parejas para hablar e intercambiar impresiones. A partir de esta cena –a la que no acudirá ninguno de los respectivos acompañantes- veremos el interés que muestra Miles por Celia y la relación que podría surgir entre ellos. *No Smoking*, en cambio, vendrá marcada por personajes, a priori, racionales e instruidos que parten de la sensatez para establecer los criterios de sus vidas.

Los esquemas a continuación muestran las interrelaciones de las diferentes historias que se van a desarrollar a partir de este principio y los personajes que intervienen en la obra:

Toby Teasdale: Director del colegio de Yorkshire

Celia Teasdale: Esposa de Toby

Miles Combes: Responsable de educación, miembro de los APAS del colegio y mejor amigo de Toby.

Rowena Combes: Esposa de Miles, tiene mala reputación en el pueblo porque parece ser que se ha acostado con todo el equipo de squash con en el que juega el marido.

Lionel Hepplewich: Antiguo conserje del colegio, se dedica a hacer arreglos por todos los sitios en que lo necesiten.

Joe Hepplewich: Padre de Lionel y el poeta del pueblo.

Sylvie Bell: Es una joven que abandonó los estudios muy pronto para dedicarse a trabajar. Viene de una familia humilde que no le ha enseñado ni educación ni formas sociales.

Joséphine Hamilton: Es la madre de Celia, una señora que tiene la fama de no entrometerse en la vida de los demás pero que es todo lo contrario.

Irene Pridworthy: Es la subdirectora del colegio, una persona de mal carácter y pocos amigos. Muy rígida con ella misma y con los demás.

**SMOKING**

**Historia principal**

<b>Desarrollo normal</b>		<b>O BIEN</b>		<b>O BIEN</b>
<b>5 días</b> AMOR Celia-Lionel		<b>5 días</b> Debido al estado amoroso de Lionel, Celia-Toby deciden irse de vacaciones		<b>5 días</b> Visto el amor de Lionel por Celia, Sylvie decide cambiar y comienza a cultivarse
<b>5 semanas</b> empresa Celia-Lionel crisis de Celia Toby se queda con ella	<b>O BIEN</b> Empresa Celia-Lionel. Crisis de Celia, Lionel se va.	<b>5 semanas</b> Terraza del hotel. Llegada de Lionel, pelea, infarto de Toby.	<b>O BIEN</b> Toby no quiere hacerle frente a Lionel, deja que haga lo que quiera.	<b>5 semanas</b> Sylvie, muy buena alumna con ganas de continuar Fiesta del pueblo. Conversación con Joe quien le dice que tiene que ser una mujer casada.
<b>5 años</b> Entierro de Joe, padre de Lionel. Celia-Toby Lionel rico	<b>5 años</b> Celia rica, Lionel chofer	<b>5 años</b> Ceremonia. Celia iglesia Toby muere Lionel enterrador	<b>5 años</b> Lionel se hace rico y Celia-Toby están igual	<b>5 años</b> Sylvie acepta casarse con Lionel. Bautizo del último hijo
				<b>O BIEN</b> <b>En la fiesta</b> Ella no acepta, y se va.
				<b>5 ans</b> Sylvie es periodista y vuelve al pueblo a entrevistar a Toby. <b>Reencuentro feliz</b>

## NO SMOKING

## Historia principal

<b>Desarrollo Normal</b>				
Llegada de Miles, enamorado de Celia.				
<b>5 días</b> Cena en la terraza Miles-Celia, sexo en el cobertizo. Llegada de Toby		<b>O BIEN</b> <b>5 días</b> Encuentro de Sylvie y Miles	<b>O BIEN</b> <b>5 días</b> Encuentro de Sylvie et Miles y principio de una historia de amor	
<b>5 semanas</b> Partida de golf Miles enfadado con Celia, vuelve con su mujer. Miles-Rowena sexo en el campo de golf	<b>O BIEN</b> <b>5 semanas</b> Todavía en el cobertizo, sale porque se da cuenta del amor hacia su mujer.	<b>5 semanas</b> Incendio del cobertizo. Miles sale secretamente y se va	<b>5 semanas</b> Sylvie y Miles: Ruta a pie por las montañas de Reino Unido. Miles cae al vacío y se mata.	<b>O BIEN</b> <b>5 semanas</b> Rowena sigue a Miles y Sylvie y le muestra su amor.
<b>5 años</b> Cementerio. Toby muere. Miles vuelve de Australia.	<b>5 años</b> Rowena-Miles el verdadero amor.	<b>5 años</b> Cada uno ha hecho su vida por su parte.	<b>5 años</b> Placa conmemorativa de la muerte de Miles. Construcción también de un cobertizo	<b>5 años</b> Boda de Sylvie con Lionel, Miles es el padrino.
	<b>O BIEN</b> Después del golf, Miles odia a las mujeres y busca su soledad			
	<b>5 años</b> Encuentro de Celia y Miles. Miles vive con Toby en Londres			

## 2. c. 1. 4 PERSONAJES

### 2. c. 1. 4. 1 Preliminares

*“Nous sommes en Angleterre au coeur de Yorkshire. Dans le village Hutton Buscel. Comme dans tous les villages, il y a une église, un cimetière, un restaurant indien et l'école : Bilbury School.*

*Voici son directeur : Toby Teasdale et sa femme Celia Teasdale. Le meilleur ami de Toby Teasdale est Miles Combes et sa femme Rowena Combes –tout le village en parle !-. Le gardien de l'école, Lionel Hepplewich, son père, Joe Hepplewich, poète officiel du village. Sylvie, la jeune qui aide chez les Teasdale. Joséphine Hamilton, mère de Celia Teasdale, c'est la discrétion même ! Et Irène Pridworthy, la sous-directrice !*

*C'est le début de l'été, Celia Teasdale est en plein ménage de printemps... »<sup>330</sup>*

Comenzamos con esta cita para ver la intensidad con la que comienza la obra que desde un principio coloca a cada personaje dentro de unos estereotipos prefijados.

En el análisis de los personajes nos centraremos en los seis personajes principales que detallaremos a continuación en lugar de en todos los que forman el corpus. La razón por la que lo hacemos de esta forma es porque los tres personajes excluidos sólo reinciden en una normativa por lo que consideramos que su importancia está en la interrelación y el valor que ejercen sobre los personajes en el momento que aparecen y no en la relevancia de ser personajes principales. Así pues, Joe Hepplewich, Joséphine Hamilton e Irene Pridworthy están eliminados de este primer análisis.

### 2. c. 1. 4. 2 Análisis de los personajes

#### TOBY TEASDALE:

Personaje hostil y frustrado con su trabajo y su vida. No valora lo que tiene hasta que se da cuenta que lo puede perder, por esta razón, apreciamos que tiene, en el fondo, un buen carácter y que puede ser sensible.

Es un personaje que posiblemente era un buen profesor y amante de su trabajo, pero que con los años ha ido perdiendo la ilusión y la creencia en la educación.

Descuida completamente su aspecto, por esto, aunque viste con trajes de chaqueta no parece una persona respetable, además las rojeces de su cara –debidas al alcoholismo, seguramente-, su mirada perdida y el bigote mal cuidado no hacen más que realzar la

<sup>330</sup> Transcripción del comienzo de las obras *Smoking – No smoking* de Alain Resnais.

idea de dejadez y acentúa una madurez más avanzada que la de Miles o la de Celia, que posiblemente no sea cierta, ya que teóricamente las dos parejas parecen ser de la misma edad.

CELIA TEASDALE:

Ama de casa, esposa de Toby. Se siente frustrada por la relación que mantiene con su familia. Es una persona sensible y delicada, de buena educación y que nunca ha hecho nada que no debiera hacer, esto la ha conducido poco a poco a una vida monótona y rutinaria que ya no la satisface.

Vemos su forma de ser desde sus ademanes hasta su vestuario. Es una persona dulce y elegante en movimientos y actitud, que habla con un tono de voz melódico y que mantiene la calma. Lleva vestidos de flores en tonos pasteles y sombreros a la más pura tradición inglesa, haciendo conjunto con el color que predomine en sus prendas de vestir. La medida de sus faldas no sobrepasa la rodilla y pone de relieve su talle con vestidos con cinturón.

MILES COMBES:

Personaje centrado en sus quehaceres y riguroso en el trabajo y en cumplir las normas sociales. Su carácter viene definido desde su vestimenta, lleva trajes de chaqueta en tonos grises y corbatas desapercibidas. Representa la edad que tiene porque aunque tiene el pelo canoso le da un aire interesante y serio que reproduce su gusto y su estilo y agrada a los demás.

Está casado con Rowena y trabaja en el colegio con Toby. Se siente atraído por Celia porque representa la mujer educada y formal que no tiene en la figura de su esposa. Ve en ella una mujer sometida y devota de su marido y esto le agrada.

ROWENA COMBES:

Mujer moderna y liberal, esto lo apreciamos ya desde su forma de vestirse y de peinarse, lleva el pelo teñido de color rojo y una coleta en la nuca que deja caer el flequillo y unos mechones aparentemente despeinados, que a su vez, realzan su escote y produce la impresión de juventud. Viste con colores llamativos y faldas muy cortas y

ajustadas que ponen de relieve su cuerpo bien cuidado. Sus movimientos son insinuantes y en todo momento está provocando la mirada y la atracción de la persona que tiene enfrente.

Se aburre en su vida de pareja y por esta razón, busca en otros hombres el escape para ser feliz y encontrar el gusto de la vida. No le importan los comentarios que los demás hagan de ella, porque sabe que seduce a los hombres y los consigue pese a todo, y si finalmente la critican es por pura envidia.

### LIONEL HEPPEWICH:

Es un hombre fantasioso y despreocupado. No consigue mantener ningún trabajo serio porque siempre sucede algo que motiva su despido, como el incendio que provocó en el colegio y por el cual ya no trabaja de conserje allí.

Es un inadaptable social y un incomprendido, porque alimenta su fantasía constantemente con proyectos que parecen inalcanzables –aunque luego la obra nos demuestre que en circunstancias específicas y posibles finales sus deseos pueden ser realidad-.

Es arrogante y hablador pero al mismo tiempo es un romántico pasional capaz de desatar esas mismas pasiones en las mujeres de cualquier clase social.

Cuida su físico y su aspecto aunque vaya vestido con ropa de trabajo y aparentemente tenga una imagen descuidada.

### SYLVIE BELL:

Mujer muy joven, de unos veinte años, proviene de una familia humilde que no le ha dado ni educación ni saber estar, es como un animal salvaje por domesticar. Veremos que es posible educarla y hacer de ella una mujer competente y competitiva.

Es ignorante y limitada, sus enfados provocan la risa de los demás. Es el carácter infantil por excelencia, para lo bueno y para lo malo. Cuando se cultiva se convierte en una mujer que ha sabido guardar lo bueno de la niña.

Su aspecto es en un principio un poco andrógino y desaliñado, porque es abandonada en su imagen y con su físico. Es rubia con el pelo corto y despeinado y viste y camina de forma masculina.



## 2. c. 1. 5 INTERRELACIÓN DE LOS PERSONAJES

Comenzamos este apartado con los tres personajes extraídos del análisis individual citado anteriormente: la madre, la subdirectora y el poeta. Cada uno de estos personajes aparece regularmente en los discursos y diálogos de otros personajes, pero físicamente tienen, cada uno de ellos, una sola aparición. Por lo que estos personajes, en el momento que aparecen se convierten en detalles importantes que definen su personaje y su relación con los otros, e incluso el momento, que puede ser detonante para decisiones futuras.

De esta forma, Joséphine Hamilton, la madre de Celia, que viene definida como la discreción personalizada; aparece en *No Smoking*, de repente, en medio de la velada protagonizada por Miles y Celia<sup>331</sup> -acto en sí poco ortodoxo, dada la hora avanzada de la noche y la llegada sin avisar-. Instantes antes de que sonara el timbre, Miles y Celia comenzaban a hacerse confidencias:

*MILES: Je me trouve bien seul avec vous... Je suis amoureux de vous.*

*CELIA : Je sais.*

*MILES : Qu'est-ce qu'on va faire ?*

*CELIA : Continuer à dîner.*

*MILES : Vous n'éprouvez rien pour moi ?*

*CELIA : Je n'ai pas dit cela.*

*MILES : Un petit peu, un quelque chose ?*

*CELIA : Je ne peux rien vous dire, la vie est trop compliquée.*

*Sonnette. Celia, surprise, se lève et rentre dans la maison pour aller ouvrir la porte. On entend des voix.*

*Miles est nerveux. Celia revient sur la terrasse tranquille, comme si rien n'était.*

*CELIA : C'est ma mère, mais ne vous inquiétez pas, elle est la discrétion même. Elle est montée voir les enfants. Alors, entre Rowena et vous ce n'est plus le paradis, si j'ai bien compris.*

(...)

*VOIX DE LA MÈRE DEPUIS L'INTÉRIEUR: Je peux lui dire bonjour?*<sup>332</sup>

<sup>331</sup> Transcripción de la película *No smoking*, de la escena: *5 jours après, dîner sur la terrasse*. Historia principal.

<sup>332</sup> Transcripción de la película *No smoking*, de la escena: *5 jours après, dîner sur la terrasse*. Historia principal.

A Celia, su madre le parece discreta, pero no es más que una nueva ironía de los autores, puesto que por una parte, tradicionalmente, nunca hay discreción de la madre en cuanto a la vida de los hijos y menos si se trata de la vida familiar en un pueblo pequeño en el que todos se conocen. Por otra parte y dejando a un lado los estereotipos, podemos ver cómo para Celia la conversación continúa con la misma naturalidad que antes de la llegada de su madre, en cambio para Miles, se convierte en una situación embarazosa: él, hombre casado, cenando a solas con una mujer también casada y además, él es el mejor amigo del marido de ella. Por lo que cuando la madre sale a la terraza a saludarlo, él se levantará de la mesa e intentará disimular y desaparecer, provocándose una torcedura en el tobillo y escondiéndose en el cobertizo para evitar el encuentro.

Vemos que la llegada de la madre provoca, por una parte, la interrupción de la velada romántica, del momento de seducción y el regreso a la realidad. Pero por otra, y esta es la parte más interesante, la madre provoca el encuentro sexual de Miles y Celia. Él se refugia en el cobertizo y cuando Celia sale va en su busca, de alguna forma ella está tranquila moralmente porque para ella la relación con su marido está acabada y además acaba de enterarse que a Miles le sucede lo mismo con su esposa, por lo que la tranquilidad socio-moral que este hecho implica, les lleva a cometer infidelidad. Si la madre no hubiera llegado de forma imprevista, él no se habría escondido en el cobertizo, ni hubiera pasado nada. De alguna forma, es una de las casualidades de la vida el encuentro de estos dos personajes en el cobertizo y la realización de sus fantasías, que seguramente no se habrían llevado a cabo en condiciones normales. Pese a la obertura de sentimientos de Miles, Celia seguía mostrándose recatada, y posiblemente habría continuado de esta forma.

Cinco semanas después de esta velada, Miles está jugando al golf tranquilamente. En esta escena hay dos finales y en ambos aparece Irene Pridworthy. Ella acude para anunciar a Miles que este día no puede haber ningún hombre en el campo de golf porque es el campeonato femenino y ella lo preside. En los dos momentos, ella insiste en que Miles se vaya y deje jugar a las participantes del campeonato. Miles sólo pide terminar su partida, pero esto no le va a ser posible porque empiezan a llegar diferentes personajes que le interrumpen en todo momento. En primer lugar Celia, excusándose de lo que sucedió cinco semanas antes, después Toby y por último su mujer.

En cualquier caso, la intromisión de Irene es importante porque es un personaje que Miles detesta, por lo que no está a gusto, es incapaz de jugar y de acertar el tiro e incluso, llega a huir de las mujeres, en general, por la repulsión que ésta le causa en particular –segundo final de la historia-.

En cambio, en el primer final, vemos que Miles no se deja avasallar por los “*Il faut dégager*” de la presidenta e incluso llega a la reconciliación con Rowena y a tener un encuentro sexual con ella en el campo de golf. Encuentro que se verá interrumpido por la presidenta, de nuevo, y que ella censurará diciendo “*Je le communiquerai au Comité!*”. En efecto, lo hace, pero esto provocará que Miles y Rowena dejen Hutton Buscel y se muden a Australia, comenzando de nuevo sus vidas y su relación de pareja. Este personaje censor cambia el destino de esta pareja acabada y la une de nuevo, aunque seguramente sea a su pesar<sup>333</sup>.

Joe Hepplewich es el poeta oficial del pueblo, está en la memoria de todos los personajes pero rara vez aparece físicamente. En esta escena sucede:

*JOE: Tu lui as promis à mon fils de te marier.*

*SYLVIE : Il faut que je me tâte, moi.*

*JOE : Tu dois t’occuper de lui, c’est ton devoir.*

*SYLVIE : Avant je me posais qu’une question : me marier avec Lionel ou quelqu’un d’autre. Maintenant j’apprends.*<sup>334</sup>

Esta conversación con el abuelo, es el detonante principal de las decisiones que pueden marcar la vida de Sylvie. En el primer final de esta historia, la conversación con Joe se convierte en una orden para Sylvie y acaba abandonando los estudios y casándose con Lionel. Este final se sitúa en la iglesia durante el bautizo del tercer hijo de ambos. Apreciamos que la voz de Joe, sabiduría y vejez, se unen para que Sylvie razone y se dé cuenta que no hace falta estar formada académicamente para ser una buena madre de familia y feliz. En cambio, esta misma voz, puede resultar reveladora para una joven que no quiere pasar su vida al lado de un hombre tan cerril y posesivo como su futuro suegro, por lo que el segundo final viene marcado por la huida y las ganas de superación. Cinco años después es una periodista reconocida en una revista feminista.

<sup>333</sup> Transcripción de la película *No smoking*, de la escena: *5 semaines plus tard: Une partie de golf*.

<sup>334</sup> Transcripción de la película *Ssmoking*, de la escena: *5 semaines après: Une fête champêtre*

Joe Hepplewich es el que sitúa a Sylvie frente a las dos elecciones que puede tomar, por esta razón tenemos dos finales a estas dos posibles salidas del personaje introducidas por el abuelo.

Estas tres irrupciones de estos personajes secundarios afianzan la idea de pareja que se desarrolla en las dos películas. La pareja tiene un papel social relevante en la vida de las personas, las podemos organizar en cinco estados: comprensión-amor, ayuda, engaño, volver a empezar y aceptación.

Todas las parejas –reales o ficticias- pasan por estos cinco estados. El primero responde al momento álgido del amor: el enamoramiento, la comprensión y el amor como forma de transmisión de cariño, compañía, felicidad y bienestar con la persona que se tiene al lado. Vemos que todas las parejas han dejado este momento atrás y ya están en una fase de reinención de la vida. Por esta razón, personajes como Miles y Lionel muestran esa nueva fase de reenamoramiento sea con: Celia, Sylvie o Rowena. En este momento cabría tener en cuenta las técnicas de enamoramiento que tiene cada personaje, como por ejemplo en el caso de Miles el poema<sup>335</sup>.

Pasado este proceso, llega el de ayuda, la pareja se convierte en un amigo, que está cerca para ayudar en los momentos malos, como es el caso de la pareja Teasdale, en la que Celia intenta sacar a su marido del alcoholismo y mantener su reputación.

Cuando estas fases se agotan, llega el engaño: real, irónico o fantaseado. En estas obras tenemos ejemplos de los tres casos. El engaño real se ilustra con el encuentro sexual de Miles y Celia en el cobertizo, estos personajes encuentran el desahogo el uno en el otro, sin con ello tener una relación futura, pero sí un bienestar presente. Actúan a espaldas de sus parejas sin ningún tipo de remordimientos y continúan sus vidas normalmente. Por esto, a la llegada repentina de Toby, Celia disipa su atención sin dudar y sin hacer dudar a Toby:

*TOBY: Qu'est-ce que tu faisais là-dedans?*

*CELIA: Rien!*

*TOBY: Où ils sont, Miles et Rowena?*

*CELIA: Ils sont rentrés.*

*TOBY: (Il entend des bruits dans la remise, il y va, mais Celia l'empêche de rentrer) Qu'est-ce qu'il y a là-dedans ?*

<sup>335</sup> Este aspecto se analiza detalladamente en el apartado 2.c.1.6 de este mismo capítulo, en *Temática*.

*CELIA : Rien ! Tu veux du poulet ?*<sup>336</sup>

Y para ella ya está olvidado de alguna forma, deja a Miles en el cobertizo, sin volver en su busca, y posteriormente éste decide quedarse allí durante cinco semanas.

Finalmente, Celia le hará una media confesión a Toby, diciéndole que Miles le ha seducido, pero que ella no ha caído en la tentación, este hecho provoca el engaño irónico; ya que de alguna forma, Toby siente la necesidad de vengarse de Miles con su esposa y aprovechando que ésta dice: “*Depuis quelques mois on ne couche pas ensemble, je vais chercher ailleurs*”<sup>337</sup>; él se propone como amante, para luego negarse y decirle que sólo quería escarmentar a Miles.

Por su parte, Rowena hace lo mismo con Lionel, después que éste la insulte diciendo que se acuesta con cualquier hombre ella le seduce, hasta el punto de hacerle quitarse los pantalones, que luego los quema, demostrando de esta forma su rechazo, su burla e incluso –simbólicamente- la muerte de su virilidad y honra.

De esta forma, estas dos parejas, que a priori no están en un buen momento, muestran tenerse un aprecio indestructible, pese a los diferentes engaños que puedan existir.

Por su parte, Celia y Lionel formarán parte del engaño fantaseado, puesto que Celia se siente seducida, ya no por Lionel sino por lo que le dice, ella necesita sentir ese cariño y admiración que despierta el enamoramiento, por lo que se deja querer sin con ello llegar a nada con él<sup>338</sup>.

Con estos sentimientos arraigados de las viejas parejas, llegamos al volver a empezar, al reencuentro de los sentimientos y el miedo a perder a esa persona amada, por esta razón, por ejemplo, Rowena y Miles vuelven juntos y se van a Australia, viven su amor en libertad, sin tapujos, lejos del lugar que provocó el desencuentro. Pero ante todo, el sentimiento que nace es el de aceptación, porque las parejas comprenden que no hay nadie perfecto y que hay que convivir con lo que es cada uno, sin intentar cambiarlo, como dice Rowena:

<sup>336</sup> Transcripción de la película *No smoking*, de la escena 2: *Dîner sur la terrasse*

<sup>337</sup> Transcripción de la película *No smoking*, de la escena 3: *5 semaines plus tard: une partie de golf*

<sup>338</sup> Recordemos el episodio *5 semaines plus tard: La vie dans une terrasse d'hôtel*, en el que Toby le dice a Celia que ella provoca el enamoramiento de Lionel sin darse cuenta, a lo que ella asiente aún justificándose que necesita sentirse querida.

---

Rowena: *Je ne suis pas assez intelligente pour toi, mais j'en l'ai jamais été, je n'ai pas changé, j'ai toujours été comme ça.*<sup>339</sup>

Y es cierto, las personas no cambian, lo que cambia es uno mismo y lo que espera de los demás.

Hay muchas formas de demostrar el amor y de evidenciar el interés que se tiene por el otro. En estas obras se tiende a los estereotipos, con los dos finales que esto conlleva, rompiendo de esta forma con el estereotipo y haciendo de la situación algo infantil, repetitiva y sobre todo burlesca. Así pues, la pelea entre Toby y Lionel por el amor de Celia, se puede llevar a cabo, aunque esto pueda producirle un infarto a Toby, pero habría limpiado su honor y la honra de su mujer, aunque también, Toby puede ignorar la situación y hacer que ella solucione sus problemas: por lo que la misma historia –*La vie dans une terrasse d'hôtel*– podría terminar en “*un enterrement*” o “*un Office de l'Eucharistie*”.

Las declaraciones poetizadas son otra muestra de amor recurrente, la burla se lleva a cabo, cuando Miles, cada vez que desea a una mujer le recita un poema, haciendo que ellas se rindan a sus pies sin objeción. Rowena, a pesar de ser la primera seducida, para conocer el grado de infidelidad del marido, siempre le pregunta: “*Tu lui as fait le coup du poème?*” en caso afirmativo, la historia ha llegado más lejos de lo pensado.

La última forma de mostrar el amor es a través del viaje. Este tema de la evasión vuelve hacia las parejas, para crear un micromundo de dos, encontrando el equilibrio y el bienestar alejados de los demás: sea en las montañas y acantilados ingleses o en Australia, los personajes se reencuentran, renacen sentimientos olvidados y renace el amor.

Estos tipos de muestras de amor enfatizan la idea del amor como concepto, como irrealidad, sobre todo, el amor como algo que se reinventa cada día para poder ser real, es decir, la irrealidad del concepto de amor, de la misma forma, que se nos ofrece el estereotipo de hombre perfecto en un personaje que no aparece en ningún momento: el profesor de gimnasia. Este amante de Rowena, que tiene un cuerpo perfecto, una sexualidad inmejorable y que la escucha y le da placer. Miles, Toby y Lionel se preguntan qué ven en él las mujeres, pero lo que buscan es el reflejo de él en ellos, por

---

<sup>339</sup> Transcripción de la película *No smoking*, de la escena 3: *5 jours après: confessions dans une remise*

esto, la obsesión de todos ellos por sus músculos que cada uno pondrá de relieve de forma diferente: Lionel –el hombre más puro en su estado brutal, mostrará a Rowena sus cuerpo definido-, Toby –disimulará sus carencias haciendo que no le importa no hacer deporte y estar viejo físicamente- y Miles utilizará su verborrea para seducir a las mujeres.

Con todo esto se llega a la imperfección humana, de las parejas y –tema principal- a diferentes finales que provocan las diferentes situaciones en las que nos sitúa la vida, sin por ello implicar u obligar una felicidad repentina, sino más bien la aceptación de ésta.

## **2. c. 1. 6 ESTRUCTURA DE LA OBRA**

### **2. c. 1. 6. 1 Desarrollo**

La obra parte de una historia inamovible y similar en los dos casos. La estructura vendrá marcada por el número cinco, es decir, todo transcurrirá a partir de la acción principal y su consecuencia. La primera decisión será cinco segundos después del comienzo de cada película: encenderse o no un cigarro, marcará el futuro; a continuación, 5 días después; su consecuencia: 5 semanas después y finalmente la consecuencia 5 años después. Puesto que hay 5 posibilidades, además de la primera y principal, de vivir el mismo momento, encontraremos 6 finales diferentes a cada acción: 5+1 y en cada obra. Un total de 12 finales para estas dos obras.

Se trata de una estructura completamente teatral ya que sólo dos actores componen la totalidad de la obra y del corpus del reparto y por lo tanto ellos representan todos los personajes.

De esta forma se explota la valía actoral y la capacidad de adoptar cualquier papel con la transformación que ello conlleva, que además –sobre todo- viene marcada por los colores o la forma de vestir más que por el maquillaje y la caracterización.

### **2. c. 1. 6. 2 Espacio**

La obra sucede en exteriores pero son decorados realizados para las diferentes acciones. Los interiores son utilizados para la reflexión o para el cambio de personaje y suele tratarse de cobertizos, lugares pequeños que muestran cerrazón y claustrofobia al personaje, es la simbología del personaje consigo mismo puesto que un espacio tan

pequeño no tiene cabida para dos, al igual que la mente humana que engloba el micromundo personal.

En cuanto a los espacios exteriores, tenemos visibles e imaginarios. En el plano de lo visible son lugares que responden a los estamentos sociales y a la vida en sociedad:

- El hogar: la fachada de la casa que da al jardín con un cobertizo de madera. Muestra la estabilidad de la familia que posee una casa de varias alturas con desván, y en el exterior, un gran jardín con diferentes zonas en las que perderse y disfrutar de la vegetación propia.

- La iglesia: la fachada del templo que da al paseo de entrada y al cementerio Lugar de culto, reincidente y presente en las vidas de toda familia occidental, pero que al mismo tiempo nadie escucha el sermón entero de los domingos y al final la historia transcurre en los jardines de la iglesia. También cabe decir que la iglesia siempre aparece al final de las historias, es decir, marca las vidas –por muerte: entierros u homenajes -por ser el final de las vidas en solitario-boda- o por ser el comienzo de una nueva vida –bautizo-.

- El patio del colegio: en el que se celebran fiestas, celebraciones de cualquier tipo o meriendas para las familias del alumnado, y en general, los habitantes del pueblo. El colegio es el lugar social del pueblo, en él transcurren los acontecimientos sociales que reúnen a todos de forma jovial.

- Lugares de recreo: el golf y la terraza del hotel. Muestran los momentos de descanso, sea porque se practica una actividad diferente a la laboral, sea porque marcan un periodo vacacional.

- Lugares de evasión: las montañas y la altitud, para divisar la inmensidad. Visión romántica del regreso a la naturaleza<sup>340</sup> y encuentro del equilibrio emocional en comunión con la grandeza de lo natural.

En cuanto a los lugares imaginarios no visibles, se habla de Londres, de Australia y de Indonesia. Londres representa la vida en la gran ciudad, cerca de todo y en la que te puedes abastecer de la realidad. Es la capital inglesa, lugar en el que se refugian Miles y

---

<sup>340</sup> Este regreso a la naturaleza es un aspecto que se desarrolla casi en la totalidad de la obra y que lo analizamos con detenimiento en el capítulo 3 b: *Polifonía de los denominadores comunes*.



Toby, lejos de sus vidas y de sus mujeres; también lejos de las críticas que pueden despertarse en un pueblo pequeño.

Australia, en cambio, es el imaginario deseado, al otro lado del mundo y al mismo tiempo, el nuevo mundo del mercantilismo inglés. Lugar de descubrimiento, de diversidad, dónde todo está permitido y las personas son libres, es el lugar utópico en el que vivir. Indonesia es el lugar donde se evade Rowena con sus hijos después del abandono del marido, es un lugar exótico, alejado de la realidad que le recuerda al marido; y que al mismo tiempo pone de relieve su exotismo y erotismo tan criticado en Inglaterra.

Los espacios vienen marcados siempre de la misma forma: comienzo en el hogar con la estabilidad que conlleva, un detonante que produce las ganas del cambio y que nos conducen a la evasión, por último se regresa a la calma y el recogimiento que produce la iglesia y el lugar santo.

### **2. c. 1. 6. 3 Tiempo**

Pese a que cada película dura dos horas, cada una de ellas nos muestra el transcurso de 5 años cada vez, es decir, intenta marcar un tiempo real de fuga del tiempo, pero que no siempre produce esa sensación del paso del tiempo si no es porque viene anunciado en cada momento. Es decir, no existe la suficiente madurez, profundidad y alejamiento del momento para que se vea que la evolución es real, dentro de los límites de realidad que se pueden marcar en una ficción, por supuesto.

En cambio, sí es cierto que existe dos niveles de temporalidad, la temporalidad marcada por el tiempo que transcurre: horas, días, semanas, años; y la temporalidad marcada por la maduración o evolución del personaje.

### **2. c. 1. 6. 4 Acción**

Pese a los diferentes finales que presentan las dos obras, creemos que la acción principal de ambas es la búsqueda de la felicidad, ya que todas las historias nos llevan hacia esta dirección. Cuando no se encuentra la felicidad con la propia pareja se intenta encontrarla en otra, pero también en la soledad o simplemente en compañía de los amigos. Se presentan diferentes formas de ver la realidad siempre apoyándose en la estabilidad emocional personal, aunque justamente, lo que se muestra es que no es fácil llegar a ese equilibrio emocional que produzca la felicidad, en primer lugar porque

siempre hay añoranzas hacia lo pasado y en segundo lugar, porque la búsqueda de ésta no siempre lleva al encuentro, ya que la felicidad comienza en cada uno y su equilibrio personal, para luego poder proyectarla en el otro y alcanzar de esta forma lo que se concibe como estado de felicidad total.

### 2. c. 1. 7 ANÁLISIS TEMÁTICO

El primer tema que analizamos es el tabaco porque de alguna forma nos lo impone el título de la obra. La diferencia principal es que en la obra *No smoking* aún habiendo algún personaje fumador, es prácticamente irrelevante, la única referencia visual y reivindicativa es la que citábamos al principio de este análisis: Celia sale de la casa agotada y agobiada del trabajo que conlleva la limpieza estival y va directa al cobertizo a buscar las herramientas que necesita para arreglar unas cosas en el desván, encima de la mesa se encuentra el tabaco, lo ve –como si le estuviera llamando, se detiene el impulso que la llevaba hacia el granero, regresa sobre sus pasos, se paraliza frente al tabaco, desaparece el ruido externo y sólo escuchamos las palpitations de su corazón, mira el tabaco de nuevo, no existe nada más a su alrededor que el paquete de tabaco y ella, lo observa con detenimiento<sup>341</sup> y consigue no caer en la tentación-, se da media vuelta y sigue con lo que estaba buscando. Esta única referencia basta para demostrar que la fuerza de voluntad es más fuerte que el vicio del tabaco, por lo que no habrá ningún tipo de reincidencia sobre este.

En cambio, en *Smoking*, el tabaco vence su fuerza de voluntad y Celia, detenida frente al paquete de tabaco, lo mira, reflexiona y finalmente se precipita sobre él, saca un cigarrillo y se lo enciende con ansia, sólo en este momento regresa el sonido del campo, de la casa, de una mañana de trabajo pero tranquila, de placer por saborear ese deseado cigarrillo matinal y, sólo en este momento puede proseguir la historia.

El tabaco no es un tema central de las obras, al revés, no tiene demasiada relevancia, pero puesto que el título de ambas nos lleva a preguntarnos el valor de éste, analizamos las tres veces más en las que aparece y que creemos que debemos detenernos. En primer lugar, la aparición de las siguientes tres secuencias son en la película *Smoking*, y sólo en una de ellas se muestra como un calmante.

La primera vez encontramos a Celia junto a Joe Hepplewich, ya de avanzada edad. Están en la fiesta y Celia intenta ser cordial con él. Joe le cuenta que ha escrito 3914

---

<sup>341</sup> Esta escena aparece en el dossier fotográfico en el capítulo 8.g, anexos.

poemas en su vida, mientras que dice estas palabras se enciende un cigarrillo y antes de atender a la mirada censurante de Celia añade:

*JOE HEPPLEWICH: Je n'ai jamais vu un médecin de ma vie.*<sup>342</sup>

Esta frase es una forma de reincidir en la idea que el tabaco no es tan malo como se dice, un hombre tan mayor, con una vida tan longeva y llena de vicios, no sólo se atreve a encenderse un cigarrillo sino que además insiste en su buena salud.

La segunda vez es en el bautizo del tercer hijo de Sylvie y Lionel, Celia espera fuera el final de la ceremonia y ve a Lionel que se ocupa de sus otros dos hijos: Jones y Tom, Celia, que no soporta las ceremonias tan largas se fuma su cigarro tranquilamente hasta que le propone a Lionel cuidar de los niños para que éste entre a ver el final del bautizo de su hijo. A partir de este momento fumar ya no es ningún placer puesto que no puede continuar con la tranquilidad que tenía al principio, así es que lo apaga y se pone a correr detrás de los niños. Fin del buen momento de calma.

En cambio, la tercera vez que aparece:

(...)

*CELIA: Cherche quelqu'un d'autre pour ton cinéma. Moi c'est fini! (elle allume une cigarette) (Toby part, rentre Lionel) C'est à cause de lui si je fume autant.*<sup>343</sup>

Es el único momento que aparece como calmante a una situación descontrolada como es la de estar al lado, durante toda la vida, de un hombre irrespetuoso y alcohólico.

En general, las veces que alguno de los personajes se enciende un cigarrillo es más por el placer de disfrutar de un momento de sosiego que como forma de apaciguar su nerviosismo. Con esto, parece que los autores quieren demostrar que en lugar de ser un excitante se trata más de un calmante satisfactorio y placentero, pero de forma muy subliminal, porque insistimos que sólo nos fijamos en estos detalles porque la película lo reitera con el título, sino pasarían completamente desapercibidos.

<sup>342</sup> Transcripción de la película *No smoking*, de la escena: *5 semanas después: Una fiesta en el campo*.

<sup>343</sup> Transcripción de la obra *Smoking*, secuencia: *5 ans après action de grâces*.

La simbología de los elementos-objetos es mucho más significativa en las obras. Los asociamos en cuatro estados: los de seducción, los de caos, los de normalidad y los simbólicos.

El primer estado llamado de seducción, es porque se trata de objetos que denotan un estado anímico de incitación, así pues, tenemos la botella de vino, las velas, la música, elementos que por excelencia asociamos a una velada romántica en la que Miles intentará seducir a Celia:

*MILES: Je suis parfaitement bien ici avec vous et je ne me sens pas du tout comme un poire.*

*CELIA : Je vous découvre, Miles.*

*MILES : Je me trouve bien seul avec vous. (Un temps) Je suis amoureux de vous.*

*CELIA : Je sais.*

*MILES : Qu'est-ce qu'on va faire ?*

*CELIA : Continuer à dîner.*

*MILES : Vous n'éprouvez rien pour moi ?*

*CELIA : Je n'ai pas dit cela.*

*MILES : Un petit peu ? Un quelque chose ?*

*CELIA : Je ne peux rien vous dire, la vie est trop compliquée<sup>344</sup>.*

Celia se hará la mujer difícil de persuadir, la mujer fiel e inmune a todo tipo de propuestas deshonestas, aunque de sobra es sabido por el espectador que acaban haciendo el amor en el granero momentos después, completamente contradictorio el discurso con los actos, pero al mismo tiempo la técnica de seducción puesta en marcha ha funcionado completamente.

Por su parte, Celia también pone en marcha su plan de ataque, pero ella la seducción la canaliza a través de la comida, por lo que se convierte en un elemento erótico, veamos pues el menú:

*CELIA: La salade: pamplemousse avec crevettes, plus oignons, huile d'olive, mayonnaise, Tabasco, pour relever un petit peu, olives, laitue.*

*MILES : Ça, j'avais reconnu.*

*CELIA : Paprika<sup>345</sup>.*

<sup>344</sup> Transcripción de la obra *No smoking*, historia principal, secuencia: *Dîner sur la terrasse*.

<sup>345</sup> Transcripción de la obra *No smoking*, historia principal, secuencia: *Dîner sur la terrasse*.

Un entrante con muchas especias para poner de relieve el gusto por lo exótico, al igual que el exotismo que produce seducir a la mujer de su mejor amigo, seducción compartida, por lo que ella está excitada por la seducción por parte del mejor amigo de su marido, al que en esos momentos odia y hacia el que tiene absoluta tranquilidad moral, puesto que acaba de decir a Miles que Toby y ella se van a separar.

El estado de caos, se aprecia en la escena *Tormenta bajo una carpa* de *Smoking* y se trata de la acumulación de objetos, que al igual que las palabras, pierden el sentido y no son más que notas discordantes que ondean en el aire. Estos objetos son cada vez más aparatosos, embarazosos y molestos. Celia es la encargada de organizar esta merienda y su asociado, Lionel, hace una hora que debería haber llegado. Miles está con ella e intenta mantener una conversación, pero ella está tan desbordada por la situación que se mueve como un muñeco teledirigido –al igual que la conversación-. Corre en todas direcciones, va hacia todas las mesas, quita los ceniceros, pone los manteles, las flores de centro, los platos de las tazas, las tazas, los platos para las pastas, las cucharillas de té, el azúcar...es una lista interminable de todo lo que debe poner para que la merienda sea un éxito y todo esté impecable, pero poco a poco, debido también a la conversación que mantiene con Miles:

*MILES: Lionel Hepplewich, c'est un drôle de type pour être votre associé.*

*CELIA : Oui, je sais, il lui faut un peu d'encouragement*

(...)

*CELIA : Bon, je ne peux pas continuer à discuter comme ça, je suis très occupée.*

*MILES : Au revoir, bon courage*<sup>346</sup>

Su nerviosismo va *in crescendo* y cada vez será menos controlable y más irracional, es un momento completamente teatral, en el que el caos impera y se hace el protagonista de la acción, deshumanizando a los personajes y mostrando un automatismo incontrolable. Estos momentos son tan desconcertantes como cómicos y son un resorte muy utilizado en el teatro de vaudeville y en el cine cómico de los clásicos: Buster Keaton, Charles Chaplin o los Hermanos Marx. Parece incluso un homenaje a este cine,

<sup>346</sup> Transcripción de *Smoking*, secuencia: *5 semaines après orage sous une tente*.

hecho que no nos extraña puesto que las dos obras tienen otros resortes que podrían ser homenaje a diferentes épocas y autores clásicos del cine, del teatro y de la literatura<sup>347</sup>.

El estado es el “de normalidad”, puesto que su presencia es tan corriente en las vidas de los personajes que no se dan cuenta de su presencia, es decir, la obra empieza con la descripción del pueblo y se insiste en la presencia del restaurante indio, como en todas las ciudades inglesas. Es un dato divertido y, a la vez, real debido a la inmigración de La India que hay en Reino Unido; pero al mismo tiempo esta cotidianidad es sólo un dato, ya que no vemos ninguna vez un restaurante indio en las películas, por lo que sólo queda el resorte hilarante que implica la risa en el subconsciente del espectador. De la misma forma, las campanadas de la iglesia –que tañen de forma normal-, extrañamente lo hacen cada vez que los personajes se reencuentran cinco años después en los jardines del cementerio, y marcan con ello, el inicio y el fin del encuentro, y por lo tanto, la continuidad de sus vidas.

En último lugar, están los aspectos simbólicos de la obra. Cinco años después de la muerte accidental de Miles, deciden poner una placa de bronce en el cementerio en conmemoración a su persona –hasta aquí el acto es completamente normal- pero la placa la ponen en un cobertizo que han encargado para este momento y que lo instalan en el cementerio. Toby –que preside el acto- ajeno a la simbología que conlleva el cobertizo no entiende porqué todas las mujeres se detienen frente a él y a continuación, meditan sentadas en su interior durante unos minutos, por esta razón, él hace lo mismo pero su cara nos refleja el mismo estado de incompreensión. El cobertizo, como decíamos anteriormente, parece simbolizar el encuentro con uno mismo y a su vez con los demás; también el cobertizo simboliza el cambio radical de este personaje. Miles, una persona centrada y seria, de repente, cambia su vida establecida por la aventura. Mantiene relaciones sexuales con Celia en el cobertizo de su jardín, se sincera con Sylvie e incluso comienzan un idilio –paradójicamente, después del primer cobertizo de los Teasdale, cuando van a las montañas encuentran un cobertizo, en el que se refugian de la niebla y la lluvia- y también en el de los Teasdale, reencuentra el amor de su mujer. Todo esto en diferentes finales pero que forman parte del mismo personaje. Miles ha cambiado, necesita una vida más arriesgada y pasional. Quizá esto es lo que añoran las mujeres que han compartido con él estas ansias de cambio y de pasión y el

---

<sup>347</sup> Cabe decir que Alain Resnais en las dos películas que encarga o co-escribe con el tándem Jaoui-Bacri, tiene diferentes préstamos de escenas míticas que homenajean la labor de los grandes pilares del cine y del teatro. Este aspecto se analiza con mayor detenimiento en el capítulo 2.c.3

cobertizo sea la forma de estar en contacto con los momentos vividos y de mantener la esperanza.

Por otra parte está el té, elemento principal de la cultura inglesa y que los personajes no escatiman en presentar:

*CELIA: Tu veux du thé?*

*TOBY : Pourquoi tout le monde offre du thé ?*

*CELIA : J'essaie que tu arrêtes de boire du whisky<sup>348</sup>.*

¿El té como sustituto del alcohol? ¿Desde cuando los ingleses toman té para no alcoholizarse? Es irónico el uso que se hace de este elemento tan típico y tradicional, es una forma de desmitificar las tradiciones y romper con los estereotipos.

El siguiente tema es el de la palabra como arma de destrucción o de construcción.

*TOBY: Ça fait longtemps que je ne te remercie pas de tout ce que tu fais pour moi.*

*CELIA : Oui, c'est vrai.*

*TOBY : Mais, tu sais, ça me coûte tellement de dire merci...*

*CELIA : Donc, vas-y.*

*TOBY : Oui, demain matin, sans faute.<sup>349</sup>*

Un profesor, director de colegio, no es capaz de ser respetuoso con su mujer, es el mundo al revés, por lo que la mujer actúa de la misma forma que un niño: grita y llora, impone su opinión a través de las lágrimas y esto enfada a Toby, quien severamente exige la entereza de su mujer. Ella dice que lo intenta pero que no puede reprimirse. La relación que se establece entre ellos es pues de padre-hija, –pensemos también en la escena del entierro de Joe Hepplewich<sup>350</sup> en la que ella está completamente evadida y enfermiza y él la trata como si fuera una niña- o de madre-hijo –recordar los momentos graves de alcoholismo de Toby en los que Celia se hace cargo de la casa, la familia y el trabajo-, en ningún momento hay un trato de igualdad.

---

<sup>348</sup> Transcripción de *Smoking* de la secuencia: *5 semaines après une élève très appliquée*

<sup>349</sup> Transcripción de *No smoking* de la secuencia: *Dîner sur la terrasse* de la historia principal.

<sup>350</sup> Transcripción de la película *Smoking*, de la escena 5: *La vie dans une terrasse d'hôtel. 5 ans après, un enterrement.*

Incluso, el personaje caracterizado como poeta, el que representa la palabra y la voz del pueblo, como indica su propia tumba:

« À la mémoire de Joe Hepplewich: âgée de 75 ans, qui est parti sans nous quitter, sa poésie passera à la postérité. »<sup>351</sup>

Que sólo mueve en los personajes a afirmaciones del tipo: « *Il ne manquait plus que ça !* », « *heureusement qu'il ne peut plus écrire* ».

Teniendo en cuenta que Joe Hepplewich es un personaje austero, duro, campechano, poco lector y que brutaliza a su hijo; con todos estos datos podemos suponer que lo que se está poniendo de relieve es la denuncia de la cultura, por una parte: la figura del anti-poeta, y por otra: la poesía de Miles; aunque quizá un poco más cultivada, sólo la utiliza para la seducción, por lo que ridiculiza el valor metafórico y de elocuencia de este género reconocido entre los grandes de la literatura y de los más dificultosos de llevar a cabo.

Esto nos conduce a uno de los primeros aspectos criticados y sobre el que centramos nuestra atención: la educación pública. Aunque Toby Teasdale sea director de colegio, vemos a partir de diferentes comentarios que este trabajo no es tan gratificante como parece.

En primer lugar, es un medio demasiado cerrado y restringido, por lo que los personajes que envuelven el medio suelen ser personas solitarias y un poco trastornadas, como es el caso de Irene Pridworthy, un personaje amargado y siniestro que sólo se preocupa por cumplir con las normas y hacer que el resto de personas lo hagan, no tiene vida propia ni otros gustos que le hagan alejarse de vez en cuando de su trabajo. Este sentimiento de no tener vida propia es también una característica que pone de relieve Celia Teasdale, puesto que se queja de que ellos –su familia- no eligen el centro en el que va a trabajar Toby ni la ciudad, por lo que viven a la merced del trabajo del padre de familia y se encuentran sin tener unas verdaderas raíces –casa estable en la misma ciudad- y amigos, debido a estos traslados continuos a los que les somete la administración.

Por otra parte, el hecho de ser el responsable de la educación de los hijos de los demás es un peso que recae sobre el director y, a menudo, en ciudades pequeñas, es difícil de llevar, puesto que la vida propia se pone en tela de juicio como ejemplo a seguir por la

<sup>351</sup> Transcripción de la película *Smoking*, de la escena 5: *Une fête champêtre. 5 ans après un baptême*.



comunidad. Este es uno de los problemas centrales y que más le preocupa a la familia Teasdale, porque lejos de ser una pareja modelo, es difícil para ellos llevar a buen término sus relaciones, sean frente a los hijos, de pareja o de relación con los demás. Por esta razón, Toby cae en el alcoholismo y la agresividad verbal, no sólo porque su trabajo cada vez le disgusta más, sino porque no se siente capaz de educar a los demás cuando ni siquiera es capaz de dirigir su vida. En cuanto a este aspecto podemos demostrarlo, por ejemplo, en la desgana que tiene Toby por su trabajo, se siente incapaz de educar a unos alumnos que no tienen ganas de aprender –gran crítica, por cierto, a la realidad educativa en Europa-; en cambio, será feliz enseñando a Sylvie e incluso la tratará de alumna aventajada, por el simple hecho de que esta alumna quiere aprender, sólo en este momento la tarea de enseñar se convierte en algo fácil, agradable y gratificante.

La educación cambia a las personas y las puede convertir en seres mejores. Pero justamente esta formación también puede cambiar la evolución de la vida, por lo que la obra propone diferentes formas de verla: por una parte, una mujer cultivada es una grata acompañante por el paseo de la vida: como es el caso de Celia con Toby o también la clase y el saber estar que le reclama Lionel a Sylvie para salir con ella. En cambio, la educación puede llevar a elegir una vida mejor –como hace Sylvie huyendo de Lionel y estudiando periodismo-. Por lo que se nos muestran relaciones que se basan en el sometimiento y la aceptación como *modus vivendi*. Es decir, Sylvie no necesita más formación para casarse y tener hijos, pero esto no le impide ser una persona inteligente que sepa conducir a su familia por el buen camino, incluso creando un matriarcado en el que elimina la figura del padre como *pater familia*, obteniendo con esto la estructura de matrimonio como institución tradicional, donde *a priori* es el padre el que lleva la familia<sup>352</sup>. Por otra parte, un personaje como Miles, no busca en las mujeres la brillantez intelectual sino la belleza física, la inteligencia ya la tiene él –además de ser su arma de seducción- por lo tanto no la necesita en sus relaciones con Rowena y Sylvie- Convierte el matrimonio en una institución de convivencia-conveniencia. Suponiendo más libertad y al mismo tiempo, su propia trampa, ya que es el único que es engañado constantemente por su mujer abiertamente.

---

<sup>352</sup> Recordemos la escena *5 ans plus tard: Un baptême*, en la que Lionel se hace cargo de los hijos y le cuenta a Celia que Sylvie se ha convertido realmente en una mujer y ama de su hogar, porque es ella la que decide en todo momento y ordena cómo debe funcionar la vida de la familia.

Aunque, por otra parte, sí se debe tener en cuenta el valor de la educación y la formación para expresar la opinión. De esta forma, los personajes considerados como inferiores no serán valorados cuando expresen sus opiniones; y este será uno de los motivos para que Sylvie decida empezar a estudiar.

El respeto de los personajes también viene marcado por esta situación social y cultural, por lo que Celia siempre será tratada como Mme. Teasdale por Lionel y Sylvie -que son inferiores a ella- e inversamente, ella los tuteará. En cambio, el trato de iguales se establecerá sólo con el consentimiento de los personajes: Celia se lo concederá a todos los hombres, por ejemplo, y su actitud se situará enfrentada a la de Toby, quien marcará su posición y respeto frente a todos, exceptuando a su esposa y a Miles.

El último aspecto, y no menos interesante porque es el detonante de la película, es que los personajes, envueltos en este mundo sombrío y aburrido, no tienen la posibilidad de escapar, sólo les queda fantasear una vida mejor. Por esta razón, los diferentes finales que se nos presentan no son más que locuras que les gustaría hacer: irse a vivir a Australia, alejados de esta realidad, con canguros y desierto; escaparse y recorrer Reino Unido con una mochila al hombro; o ir a probar suerte en otro lugar y enriquecerse, consiguiendo así una vida mejor –o al menos diferente-. Indonesia, por ejemplo, es lugar en el que se instala Rowena con sus hijos cuando Miles les abandona, no es más que ese carácter diferente y aventurero que muestra el personaje a lo largo de la obra. La concepción del viaje desde la época clásica, implica, entre otros aspectos, el del cambio y la evolución. De esta forma, los personajes aceptan el fracaso obtenido pero se abren a nuevas expectativas, al igual que los diferentes lugares. Se trata pues de una doble metáfora, la del director, que sueña con la posibilidad de elegir nuestros destinos y variarlos, y la necesidad del personaje de vivir diferentemente.

Hay una última referencia, que es además denominador común en todas las obras de Agnès Jaoui, y es el tema de los hijos. En esta obra, la pareja Teasdale tiene dos hijos. Celia intenta darles una educación refinada y tolerante, en la que no haya gritos ni enfados, que se trate al niño con respeto e inteligencia, que no se le riña y se le haga entender razonando como con un adulto. Vemos de nuevo la crítica social en la educación de los hijos, ya que esta tendencia de la comunicación y de la *mano izquierda*

que se concibe desde los últimos años, no ha provocado los resultados positivos que se esperaban, incluso en muchos casos ha creado monstruitos que engañan a los padres y hacen de ellos sus esclavos:

*CELIA: On criait pas au début. C'est fini, nous deux. Je ne sais pas. Il va bien falloir que je m'en aille, je n'ai pas le choix.*

*TOBY : Tu crois que c'est la solution ?*

*CELIA : J'amènerai les enfants quelque part, quelque temps. J'irai chez ma mère. Ce n'est pas juste pour eux.*<sup>353</sup>

Aunque Celia intente tener toda la paciencia que la caracteriza y aferrarse a este tipo de educación, vemos por ejemplo, que no soporta a los niños cuando no obedecen y deja a un lado sus frases cálidas y cariñosas pasando a la orden y el grito, metodología tradicional de la educación<sup>354</sup>.

*CELIA: (Doucement) Allez, sors de là, touche pas cette pierre....*

*Cris d'enfants qui n'arrêtent pas de jouer.*

*CELIA : (Elle crie) Tu vas arrêter, oui !!!!!!*<sup>355</sup>

Los hijos son, una vez más, la representación de la pareja perfecta y establecida. Necesarios para mostrar el fruto del amor y la comprensión, y también son el reflejo de la educación recibida.

Por este motivo, la educación de la hija de Sylvie y Lionel la ponen en manos de Toby, que es su padrino, lo hacen para que ésta tenga una buena formación y más posibilidades de elección en su vida –las que le faltaron a ella-.

Para acabar con este capítulo y con el tema de la educación, vemos que Toby para convencer a Sylvie que no deje los estudios, hace referencia a autores ingleses que proponen una forma de vida mejor y más equilibrada, sentimos la ironía de la paradoja, puesto que tales reflexiones las hace un hombre instruido que tiene una vida completamente caótica, por lo tanto, sus libros no le han enseñado ni a ser mejor

<sup>353</sup> Transcripción de la película *Smoking*, de la escena 2: *5 jours plus tard, un jardinier amoureux*.

<sup>354</sup> Transcripción de la película *Smoking*, de la escena 5: *Une fête champêtre, 5 ans plus tard un baptême*.

<sup>355</sup> Transcripción de la película *Smoking*, de la escena 5: *Une fête chmapêtre, 5 ans après un baptême*.

persona ni a elegir un futuro mejor<sup>356</sup>. Incluso el propio autor, Ayckbourn, remite a la literatura para explicar su incomprensión sobre la vida, a lo que el director, Alain Resnais, también seguirá el mismo principio, y así sucesivamente; el ser humano intenta razonar o encontrar los argumentos capaces de hacerle entender su vida o al menos hacer que sea más llevadera. Remitir a la literatura y sus símbolos es quizá una forma de huir de la dura realidad y paradójicamente, aunque también esta fuga puede ocasionar peores resultados.

*J'étais attiré par cette espèce de nostalgie qu'on retrouve dans une page de Kundera au début de L'insoutenable Légèreté de l'être, quand le héros regarde le mur d'en face et se dit que quelle que soit la décision qu'il prendra, il ne pourra jamais savoir ce qu'aurait donné l'autre ; une vie ressemble toujours à une esquisse, à l'ébauche d'un tableau qui ne sera jamais achevé : « Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout ». Et je n'ai pas encore demandé à Ayckbourn si le fait que le nom de Kierkegaard figurait dans la pièce était un clin d'œil à Ou bien... ou bien..., où Kierkegaard développe cette idée : dès qu'on a pris une décision, on regrette de ne pas avoir pris l'autre, et plus la décision est de peu d'importance, plus parfois elle est difficile à prendre.<sup>357</sup>*

## 2. c. 1. 8 CONCLUSIÓN

La idea de trasladar la historia a Inglaterra nos puede inducir a diferentes perspectivas.

Por una parte, como sucedía en el teatro romántico del siglo XIX, es una forma de criticar lo que sucede en la actualidad enmarcado en otros ámbitos o tiempos y de esta forma enmascarar la dura crítica que se hace del país<sup>358</sup>.

Por otra parte, como ya lo hizo Ionesco -y quizá sea un homenaje a *La cantante calva*-, parece una obra sacada de un manual para aprender inglés. Se nos presenta a los personajes por su profesión o su papel en la obra, se nos da unas características que los definen ligeramente; se ambienta el decorado con dibujos infantiles, colores pasteles, en un ambiente idílico en el que vuelan los pájaros en tranquilidad y el cielo es azul<sup>359</sup> – nada más alejado del clima de Inglaterra-. El narrador recita con voz alta y clara,

<sup>356</sup> Ver el episodio *5 semaines plus tard: Une fête champêtre*, donde Toby intenta convencer a Sylvie de que no le abandone: ya que simbólicamente abandonar los estudios es dejarlo a él, y él ha empezado a enamorarse de las inquietudes de su alumna. Ve en ella los proyectos que desea y una forma de escape a su vida rutinaria.

<sup>357</sup> *Le point de vue de la mouette: entretien avec Alain Resnais*. F. Thomas. *Positif, revue de cinéma* : Alain Resnais. Folio, Gallimard. Paris. 2002. P. 407, 408

<sup>358</sup> Pensemos en obras como *El rey se divierte* o *Hernani* de Víctor Hugo, que ponían en tela de juicio el sistema gubernamental del país y el fracaso de las diferentes Revoluciones hechas por el pueblo; gracias al cambio de lugar, se marca la enajenación de la acción y de los espectadores.

<sup>359</sup> Ver capítulo 8.g anexo con dossier fotográfico, ponemos de relieve este carácter infantil y de cómic que presenta la película desde su genérico hasta su decorado.

vocalizando cada frase para que el espectador pueda entender e incluso repetir, y al mismo tiempo todo está subtulado para que se pueda leer y asociar la fonética con la escritura.

En los dos casos, lo que se intenta es producir alejamiento respecto al espectador, de esta forma la comicidad está asegurada así como también se erradica el miedo a la identificación.

La obra parece una idea original de los libros adolescentes de “elige tu propia aventura”<sup>360</sup>, en los que el lector iba decidiendo el posible final a su historia, dependiendo de las decisiones que fuera tomando en su lectura. Estos libros, muy reconocidos en los años 90 marcaron una generación de fantasía y superioridad, parecía que el hecho de poder elegir tu futuro te daba la tranquilidad de equivocarte y poder volver a atrás. Hoy en día, gracias a los adelantos tecnológicos, también se puede asociar a los juegos de las videoconsolas, que tienen el mismo principio que las lecturas que realizaban los adolescentes de los noventa, que aún no disponían de estos juegos virtuales. En cualquier caso, esta estructura responde a vivir la vida sin miedos, a atreverse con los actos, sin limitaciones; evidentemente estos libros solían tener un índice fantástico muy elevado, lo cómico en estas dos obras es que la lucha se hace contra el marido o el amante y la proeza más arriesgada es la de salir por las montañas a descubrir la belleza de un cortado frente al mar. Es decir, han llevado este tipo de viajes ficticios y de peligrosas aventuras a la más pura realidad, como si ésta última también fuera como una oscura fantasía. Nadie ambientaría su fantasía en la realidad, y menos aún en una realidad tan monótona como la vida en Yorkshire en el seno familiar de los Teasdale.

Cabe mencionar también, el hecho de que los exteriores, pese a todo, no están grabados en exteriores reales sino que son decorados realizados para la película, este hecho afianza la idea de irrealidad, puesto que todo se muestra mucho más idílico, se afianza el color gris cuando se trata de un final trágico y los colores claros cuando se trata de finales felices. Está todo mucho más manipulado por lo que la historia no permite salir de la fantasía que produce.

## 2. c. 1. 9 LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

---

<sup>360</sup> Libros de adolescentes que bajo títulos de aventuras extremas como *Dragones y mazmorras*, hacían del lector un héroe luchando contra el mal y en todo momento el lector era el que creaba su propia historia.

La estructura de las obras, pese a su teatralidad, es completamente cinematográfica, porque sólo el cine es capaz de producir estos cambios o decisiones y conseguir que sean aceptados dentro del código de irrealidad del espectador. Justamente, lo que busca Resnais desde un principio seleccionando esta obra inédita –puesto que nunca se ha estrenado en las tablas- es conseguir llevar a cabo la realización de una película partiendo no sólo de un texto teatral sino también, de un texto que es prácticamente imposible de representar de otra forma, convertir esta “locura teatral” en una “realidad experimental”, puesto que todo el conjunto es un experimento: partiendo del texto y llegando al entramado que mantiene el hilo conductor.

Partiendo del personaje, éste evoluciona por sí mismo y el carácter de cada uno de ellos crece y se modela como el de cualquier persona a medida que pasa su vida:

*J'avais surtout été saisi par cette construction proliférante : le personnage s'adapte et essaie de s'engager dans la direction qui lui est le plus favorable. (...) des mouvements d'attraction-répulsion. (...) Il y a le principe de va-et-vient pour base.*<sup>361</sup>

El texto de las obras está tan elaborado que justamente despierta la idea de teatro en su concepto de puesta en escena. Este es uno de los aspectos quizá que más incomodan para separar estas obras de la concepción teatro-cine. La influencia teatral no sólo se encuentra en la forma de contar el argumento y definir el personaje, que es completamente literaria; sino también en la filmación de plano único aprovechando la tirada textual del personaje, pero todo esto, posiblemente sea para evitar el recurso a los efectos especiales y darle *naturalidad* a la conversación y al momento.

*J'ai toujours demandé une écriture, une langue de théâtre, un son qui ne serait pas celui de la vie quotidienne. J'ai toujours cherché à obtenir au cinéma l'équivalent de l'émotion que j'éprouvais au théâtre, par d'autres moyens peut-être.*<sup>362</sup>

Justamente el efecto de teatralidad en el cine es completamente buscado por el director, por lo que a la pregunta de rodar en decorados, éste responde de forma rotunda:

---

<sup>361</sup> F. Thomas. Op. Cit. P. 407

<sup>362</sup> F. Thomas. Op. Cit. P. 407

*Oui, pou moi, cela allait de soi, afin de donner une unité de lumière au film, et aussi une unité de jeu de la part des comédiens. Dans la mesure où nous avons affaire à un dialogue très écrit, il y aurait eu une rencontre désagréable avec des lieux réels, et le ton du film serait rapidement devenu artificiel. (...) Il me fallait des décors qui fassent très visiblement décors. Et la perversité d'Ayckbourn est d'avoir tout situé en extérieurs, comme s'il avait prévu que sa pièce deviendrait un film et que nous serions amenés à faire ce choix.*<sup>363</sup>

Otros aspectos, como puede ser la disposición de elementos reales dentro de un decorado –recordemos la puesta de sol en la terraza Teasdale durante la cena de Miles y Celia- hacen que sólo sea posible a través de la tecnología informática que se puede aplicar en una película. También, la música nos envuelve rápidamente en un lenguaje cinematográfico y nos aleja de la teatralidad:

*J'ai demandé à Pattison de se rapprocher d'une espèce de vague à l'âme, d'une espèce d'aspiration utopique à un monde de rêve et de perfection, à un bonheur dont on croit qu'on aurait pu l'atteindre si on s'était donné assez de mal mais dont on n'accepte pas qu'il relève du pur imaginaire. Derrière chaque personnage, il y a une vision du bonheur à la roman-photo. Il me fallait une musique très légère, mais avec une espèce d'ironie tendre par moments, qui ne nous fasse pas pour autant nous sentir supérieurs aux personnages. La musique peut avoir ses moments de lucidité, mais elle se laisse prendre au piège, aussi.*<sup>364</sup>

Es una película experimental en la que Resnais nos introduce en un ambiente teatral pero recordándonos que se trata de un efecto concebido para la imaginación, como las películas de cuentos de hadas, caballeros y princesas; en cambio, la diferencia es que hay una realidad real de cotidianidad y lo ficticio está justamente en la descripción del objeto –no en el objeto en sí-. Es decir, el juego comienza desde el principio. Además recordemos que esta obra de Alan Ayckbourn nunca fue llevada a la escena por la dificultad –imposibilidad- que conlleva acudir durante ocho días seguidos al teatro para cada día ver la misma obra con dos finales diferentes<sup>365</sup>.

*Il s'agissait de voir si cette dramaturgie de la digression pouvait être appliquée au cinéma.*<sup>366</sup>

<sup>363</sup> F. Thomas. Op. Cit. P. 414

<sup>364</sup> F. Thomas. Op. Cit. P. 416

<sup>365</sup> *Intimate exchanges*, A. Ayckbourn tiene ocho posibilidades, por lo tanto dieciséis finales; dos de esta obra inicial se eliminaron de la versión de Resnais-Jaoui-Bacri porque les parecían demasiado ingleses, por lo que perdían el ansia de universalidad que se pretende –y se consigue- con *Smoking / No Smoking*

<sup>366</sup> F. Thomas. Op. Cit. P. 418

## 2 c – ii *On connaît la chanson*

### 2. c. 2. 1 INTRODUCCIÓN

#### *J'ai deux amours*

*On dit qu'au-delà des mers  
Là-bas, sous le ciel clair,  
Il existe une cité  
Au séjour enchanté.  
Et sous les grands arbres  
noirs,  
Chaque soir  
Vers elle s'en va tout mon  
espoir.*

*Doucement je  
dis : « Emporte-moi »*

*J'ai deux amours  
Mon pays et Paris.  
Par eux, toujours,  
Mon cœur est ravi.  
Ma savante est belle,  
Mais, à quoi bon le nier ?  
Ce qui m'ensorcelle  
C'est Paris, Paris tout  
entier.  
Le voir un jour  
C'est mon rêve joli  
J'ai deux amours  
Mon pays et Paris*

*Quand la rive, parfois,  
Au lointain j'aperçois  
Un paquebot qui s'en va,  
Vers lui je tends les bras  
Et le cœur battant d'émoi  
A mi-voix*



Si la película comienza con esta canción, interpretada por la exuberante Joséphine Baker<sup>367</sup> –en boca de no un tan exuberante general de Hitler, afincado en París durante la *Ocupación Nazi*<sup>368</sup>–, es de alguna forma, porque nos introduce en una atmósfera marcada por la pasión y la añoranza. La misma sensación que impide al general Von Choltitz ejecutar las órdenes recibidas por Hitler de destruir París. Pero también, desde la primera secuencia nos introduce en un ambiente irónico que viene dado no sólo porque escuchemos la voz de la Baker en la figura rechoncha de Von Choltitz, sino porque además se trata de una canción *cabaretera*, conocida por todas las generaciones francesas, que implica un carácter festivo y animado que rompe con la dureza y hostilidad del régimen fascista –régimen intensificando desde la obertura con la focalización de un cañón de iluminación proyectado sobre la bandera nazi-. Desde el primer momento, se genera la complicidad con el espectador con la mirada sarcástica, esperando, evidentemente, que vaya en alza. Por todos estos aspectos: la ironía de las canciones, el conocimiento de las mismas y la crítica subliminal de la realidad provocada; añadimos los resortes cómicos y se consigue una fórmula eficaz y rotunda de éxito. Si a esto le añadimos la voz en *off* de la guía turística, hace que París se convierta en la estrella de la película como *locus* mítico y referente histórico y social.

Por una parte, París capital de la cultura, ciudad de la luz y del amor, va a ser la protagonista de la historia que será desarrollada por seis personajes de igual importancia cada uno de ellos.

La elección de París, como elogio a la canción popular, encuentra sus bases históricas en el mestizaje que a lo largo del siglo XX (principalmente) ha marcado la capital francesa como un referente cultural europeo.

Sobre todo, ya desde el título, la película nos recuerda que “*la chanson française demeure, avant tout, une chanson à texte*”<sup>369</sup>, factor a tener en cuenta para su análisis.

Partimos de estas tres premisas para analizar, ésta, la segunda película del tandem Jaoui-Bacri escrita para el cineasta Alain Resnais.

---

<sup>367</sup> Canción compuesta por Géo Koper y Vincent Scotto para Joséphine Baker en 1930. Esta cantante americana que nació en Saint-Louis en 1906, llega a París en 1925 y se convierte en la reina del *charleston* y la musa del *jazz* imponiéndose en el *Folie-Bergères* y en el *Casino* de París. El éxito de la canción se encuentra justamente en la doble nacionalidad que engloba la añoranza del país dejado y la seducción del país soñado.

<sup>368</sup> Periodo entre 1942 y 1944 en el que Francia está bajo el poder de las tropas alemanas, dividiéndola en dos partes geográficas y políticas.

<sup>369</sup> *Y'a d'la France en chansons*. Pierre Saka. Ed. France Loisirs. Larousse. 2001. Pág. 314.

### 2. c. 2. 2 TÍTULO

Esta película mantuvo su título en versión original cuando se presentó en las salas españolas y afirmamos que fue un acierto.

En primer lugar, esta expresión en francés nos induce a un doble sentido: por una parte, evoca el recuerdo de canciones pasadas que han marcado nuestra vida y nuestra cultura –y este, evidentemente es el primer sentido que llega al espectador-, pero también, esta expresión quiere decir: “ya lo sé”, “ya lo he vivido”, “no lo cuentes”. Y esto es lo que consiguen guionistas y director con esta película, trazar a lo largo de la canción francesa un vivido que tiene toda persona, con el bagaje que ello conlleva.

Así pues, de antemano sabemos que vamos a presenciar un género musical, donde el pasado va a estar muy presente.

En segundo lugar, la música es capaz de dar la fuerza y el sentimiento al momento que se está viviendo, ¿acaso nadie entona una canción para argumentar lo que está sintiendo en diversas situaciones? Al igual que *Proust con sus magdalenas*, la música es, para cualquier persona, uno de los elementos principales para expresar sensaciones y sentimientos.

### 2. c. 2. 3 RESUMEN

Camille y Odile Lalande son dos hermanas inseparables. Camille prepara una tesis de historia y trabaja como guía de París. Odile trabaja en una empresa como jefa de personal y está casada con Claude. Un día, Camille, se encuentra con Nicolás, amigo de juventud de su hermana Odile y los pone en contacto de nuevo.

Simón trabaja como agente inmobiliario y es un soñador que escribe novelas para la radio. Está secretamente enamorado de Camille y va a todas las rutas turísticas que ella guía. Marc Duveyrier es el jefe de Simón en la inmobiliaria. Marc ha conseguido hacer la venta de un piso parisino muy bien situado a Odile y esto provocará el encuentro de Camille y Marc y con ello un romance.

Nicolás, que también está buscando piso, contacta la inmobiliaria de Marc a través de Odile y se convertirá en un gran amigo de Simón, el agente que le enseñará los pisos.

La ausencia de la mujer de Nicolás provocará la inestabilidad en la pareja Odile-Claude; de la misma forma que la presencia de Simón desestabilizará a la pareja Camille-Marc.

De nuevo, una serie de encuentros y desencuentros, de malos entendidos y diferentes giros del destino, en resumidas, de situaciones cotidianas: “*Ça me rappelle quelque chose. Il y a quelqu’un qui la connaît, cette chanson?*”<sup>370</sup>

## 2. c. 2. 4 PERSONAJES

### 2. c. 2. 4.1 ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

#### CAMILLE:

Mujer de unos treinta años que está haciendo una tesis sobre “los caballeros campesinos del año 1000 en el Lago de Paladru”. Es historiadora y trabaja como guía turístico en las visitas de París. Es una mujer austera que no busca el lujo, lo notamos desde el principio por su forma de vestir y de peinarse. Lleva ropa clásica y de colores oscuros para evitar poner de relieve su belleza física. El pelo siempre lo lleva recogido evitando ver la larga melena bien cuidada que posee.

De alguna forma, esta mujer es una especie de esclava de su trabajo y su pasión: la historia y la literatura. Pasa su tiempo entre sus libros y la biblioteca. El encuentro con Marc y con Simón, despertará en ella nuevas situaciones y sensaciones, que posiblemente también sean el detonante de su cambio emocional. Cada personaje despierta en ella aspectos que le ayudarán a darse cuenta realmente de lo que quiere.

Es un personaje sensible y delicado, honesto y en algunos aspectos muy cándido. Esto lo vemos, por ejemplo, en la relación que mantiene con Marc, un joven que *a priori* tiene su misma edad pero que, evidentemente, tiene mucha más soltura que ella para manejarse en la vida y con la gente.

*MARC: Elle m’a vu pleurer et elle pensait que c’était la fin d’une histoire. Tu imagines ? Que j’étais en train de pleurer pour une fille !! Elle m’a trouvé démuni !*

*COLLÈGUE: Et qu’est-ce qu’elle a dit quand elle a su la vérité ?*

*MARC : Je ne lui ai pas dit !<sup>371</sup>*

<sup>370</sup> *On connaît la chanson*. A. Resnais. Última escena de la película, frase del Sr. Lalande, con la que concluye una historia que podría ser la de cualquier persona. El guión de la película no está editado por lo que nosotros hemos sacado los diálogos y los citamos sin hacer referencia a ninguna página ni escena.

<sup>371</sup> *On connaît la chanson*. A. Resnais.

En efecto, ella se enamora de la dulzura y fragilidad de Marc y por esta razón estará doblemente despechada cuando descubra que Marc no es así en realidad.

Es una persona muy exigente consigo misma y poco tolerante ante la ignorancia de los demás, produciéndole ansiedad.

*Dans la cafeteria de Versailles, Simon et Camille discutent. Soudain Simon se lève pour partir et rencontre à la porte Marc :*

*MARC : Qu'est-ce que vous faites-là ?*

*CAMILLE : Vous vous connaissez ?*

*MARC : Bah, oui ! Il travaille pour moi !*

*CAMILLE : Il travaille pour toi ? Vous n'écrivez pas de pièces pour la radio ?*

*SIMON : oui, mais...*

*Marc le regarde avec un air de supériorité. Simon essaye de partir, mais il revient auprès de Camille pour s'excuser.*

*SIMON : J'écris des pièces pour la radio, mais il faut bien payer le loyer...*

*Il s'en va.*

*(...)*

*MARC : Vous n'êtes pas seulement un auteur dramatique, mais aussi un employé dramatique !*

*Rires éclatants de Marc et regard sévère de Camille, qui n'aime pas la blague et reste fixée dans le vide en train de penser au type qu'elle a à ses côtés et qu'elle ne reconnaît pas.<sup>372</sup>*

En este momento siente desanimo por la actitud de su pareja, le decepciona, no sólo porque descubre que Simón tiene otro trabajo y se lo ha ocultado durante todo este tiempo, sino porque principalmente, se está dando cuenta que Marc no es tan culto como parece.

Le molesta la mentira y la falsedad y no le gusta que la interrumpen cuando ejerce de guía:

*CAMILLE: Ici, précisément, à la place de ce petit parc habitait une...*

*Une vieille dame parle avec Simon et lui demande des informations sur le parc :*

---

<sup>372</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais.

*SIMON : Oui, la bourgeoisie habitait ici*

*CAMILLE : Sorte de marginaux, une sorte de cour de miracles. (Elle s'arrête et se retourne vers Simon)  
Non, monsieur, excusez-moi, monsieur. Tout le monde a remarqué que vous étiez très cultivé et que vous avez beaucoup de choses à dire sur le Butte-Chamon, mais à l'occurrence c'est moi qui mène cette visite, donc, si ça ne vous dérange pas, je voudrais pouvoir poursuivre tranquillement. Vous me comprenez ? Le fait que vous parliez au même temps que moi, ça me dérange, excusez-moi, mais ça me déconcentre*

*SIMON : (Sérieux et très attentif à elle) Je comprends très bien.*

*CAMILLE : Merci, merci, c'est gentil (Elle se retourne et essaye de retrouver son discours pour poursuivre avec la visite. Elle est nerveuse et doute) Bon, oui, bon, (Finalement elle retrouve le fil et commence son discours) le pont que nous empruntons ne devient pas célèbre pour être le pont des amoureux, mais pour un motif bien moins charmant*

*VIEILLE FEMME : (Elle s'approche de Simon et lui demande avec une voix basse) Il s'appelle comment ce pont ?*

*CAMILLE : De fait...*

*SOMON : Non, c'est le pont des suicidés... (Il lui répond et regarde tout de suite Camille, qui est très énervée, il essaye de s'excuser) Non, c'est cette dame qui demande, je suis bien obligé de de...*

*VIEILLE FEMME : Oui, je n'étais pas sûre de...*

*La scène finit avec le regard fâché de Camille sur le couple de visiteurs.*<sup>373</sup>

También presenciamos con este personaje una temática recurrente en la pareja Jaoui-Bacri: la intelectualidad. Para Camille, su tesis es importante y aunque trabaja sobre un tema que puede interesar a unas 15 personas en el mundo<sup>374</sup>-justamente la elección pone de relieve no sólo la especificidad de las tesis, sino además lo alejadas que suelen estar de la cotidianidad de las personas-, está satisfecha con su trabajo y suele hablar de ello cuando considera que su interlocutor es capaz de comprender de lo que habla. En cambio, cuando considera a la gente ignorante, es tenaz y soberbia, e incluso puede llegar a ser muy irrespetuosa:

*CAMILLE: Les chevaliers paysans de l'an 1000 au lac de Paladru.*

*NICOLAS : Où*

*CAMILLE : Paladru !!*

*NICOLAS : Ah, bon... oui... enfin... est-ce que ça intéresse quelqu'un ?*

*CAMILLE : Non, personne.*

*NICOLAS : Alors, pourquoi vous le fait ?*

<sup>373</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais.

<sup>374</sup> Ella mismo lo dice en la película.

*CAMILLE : Pour faire parler les cons.*

*NICOLES : Parfois, il faut être indulgent avec les cons.*

*CAMILLE : Je fais ce que je peux.<sup>375</sup>*

Cuando termina su tesis cae en una gran depresión emocional, justamente por terminar con sus obligaciones y sentirse vacía. Esta sensación va unida a su carácter marcado por el trabajo y el estudio, que le crea impotencia e inseguridad una vez acabado y miedo a no tener nada que hacer. También se tendría que tener en cuenta el regreso a la realidad, este personaje ha vivido entre sus libros y sus lecturas históricas de una sociedad inexistente, por lo que volver a la “banalidad” de la vida puede resultar costoso y doloroso.

### ODILE:

Mujer de unos cuarenta años. Casada felizmente con Claude. Trabaja en una buena empresa con un buen puesto. Es un personaje caprichoso, visceral, enérgico, testarudo pero al mismo tiempo inseguro y frágil emocionalmente.

Físicamente es un personaje agradable, tiene un cuerpo muy bien cuidado y lo pone de relieve con ropa moderna, trajes de chaqueta ajustados y con mucho colorido. Su corte de pelo acentúa sus rasgos esbeltos y su escote. Es una mujer muy elegante y distinguida, sus ademanes hacen de ella una persona con mucha clase.

Adora y admira a su hermana pequeña por ser una persona inteligente, trabajadora y paciente, capaz no sólo de hacer una tesis sino también de ser equilibrada en su vida y sus decisiones –esto marca el contrasentido, porque demuestra que Camille es equilibrada a nivel académico pero no personal, por lo que la vida la desestabiliza-. Ella, que se deja llevar por los sentimientos –oposición clara con su hermana-, después no es capaz de asumir sus decisiones. Por esta razón, si vemos el gráfico de las canciones que interpreta, vemos que:

- Paroles, paroles : Dalida y Alain Delon
- C'est dégoûtant mais nécessaire : Koval
- Afin de plaire à son papa : Simone Simon
- Résiste : France Gall
- Sous les jupes des filles : Alain Souchon
- Résiste : France Gall

<sup>375</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais.

Con la canción de Koval, nos muestra una persona que debe hacer lo que le marca el corazón, aunque no esté bien, al menos necesita estar bien con su moral. Esto le conducirá a dos problemas principales que marcan el desarrollo de la acción: por una parte, la compra precipitada de un piso y por otra parte, un contrato indebido en la empresa.

La canción de Simone Simon muestra su carácter infantil e irreflexivo que le hace correr a los brazos de su marido cada vez que se da cuenta que no ha actuado como debía.

Estas dos canciones son completamente irónicas con el personaje por dos razones; en primer lugar el tono y la letra de la primera “*on ne peut pas être sincère*”, justamente, Odile es el personaje más sincero, necesita sinceridad para vivir sin remordimientos, por esta misma razón le cuenta todo a su marido o le hace diversos regalos a la pareja del hospital creyendo que se trata del chico que no ha contratado para contratar al hermano de Nicolás. La segunda canción, por su parte, nos muestra la imagen de una *Lolita*<sup>376</sup> caprichosa, hecho que dista de la realidad, en primer lugar porque Odile es demasiado mayor para ser una *Lolita*, además Claude es su marido, por lo que ya no sólo busca la virilidad prohibida o reservada sino el apoyo emocional. Y además, ella misma actúa como una mamá con los demás -Camille o Nicolas-, por lo que es ilógico que sea ella la que adopte esta actitud de desprotegida.

Aún así, estas características de su personalidad hacen de ella una mujer inestable con momentos de gran euforia (Résiste) y momentos de decadencia, marcados por la inseguridad –a su vez, no olvidemos la connotación sexual e irónica de esta canción–, pero ante todo, se nos muestra una mujer que le gusta seducir y sentirse centro de atención de todas las miradas:

*NICOLAS: Oui, oui, huit ans! Et alors, toi, c'est pas croyable, tu n'as pas changé, mais alors, pas du tout ! (Odile fait mine de ne pas le croire et bouge la tête comme un enfant content du discours) Mais, je te dis ça sincèrement, je ne te le dis pas pour te faire plaisir. T'es encore plus belle qu'avant (Il regarde son mari, assis en face de lui et complètement aliène à la conversation) Non, tu ne trouves pas ?*

---

<sup>376</sup> Asociación del nombre con el personaje extraído de la novela de Vladimir Nabokob con nombre homónimo. Novela que ha suscitado varias versiones, la primera por Stanley Kubrik en 1962 y catalogada como “*una película tan erótica, absurda, obsesiva, erudita y bufonesca como el libro*”. *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Steven Jay Schneider. Grijalbo. 2004. P. 409

*ODILE : (Son mari, qui est assis à côté d'elle et qui est ignoré pendant tout le repas) Il ne faut pas écouter, il dit ça à toutes les femmes. C'est une sorte de reflex, tu vois ? Il ne peut pas s'en empêcher. (Elle commence à chanter à duo avec Nicolas)*

*« Tu es comme le vent qui fait chanter les violons, caramels, bombons et chocolats »*

*Duo : Paroles, paroles, paroles*

*NICOLAS : Non, mais c'est vrai, et Claude ? Elle est belle.*

*CLAUDE: Oui, oui, très belle.*<sup>377</sup>

Pero ante todo es una persona tradicional, con un sentido de la pareja clásico, cree en el amor leal, por esto, cuando cree haber descubierto a Nicolás con otra mujer se siente defraudada:

*ODILE: Regarde, regarde, Camille, regarde! Quel horreur, c'est pas sa femme !*

*CAMILLE : Ça m'étonne pas !*

*CAMILLE : Moi non plus, mais il me disait qu'il ne la trompait pas, que c'était loin cette époque et tout ça... « Retines et pupiles, les garçons ont les yeux pour voir sous les jupes des filles... »*<sup>378</sup>

E incluso este desazón que le produce lo que acaba de presenciar le impide ver la realidad: Claude en un coche con otra mujer, por lo que piensa que eso ha sido una fascinación por el miedo que le ha producido la infidelidad de su amigo, es decir, ni tan siquiera piensa que pueda ser cierto que su marido la engañe con otra, confía plenamente en él e incluso cuando se lo cuenta por la noche, insiste sobre cuantos dobles tiene una persona, evidentemente elude que sea él desde este momento:

*ODILE: On a quoi, sept doubles?*

*CLAUDE : (Encore surpris de penser que sa femme l'a vu avec sa maîtresse et qu'elle pense que c'était une hallucination) Je ne sais pas...*

*ODILE : Oui, on a sept éparpillés dans le monde, je crois... tu imagines ?*<sup>379</sup>

Sin duda, la canción que define este personaje es « Résiste, prouve que tu existe, cherche le bonheur par tout et refuse ce monde égoïste », por la fuerza de la música rock y de la letra. Siendo la canción recurrente cada vez que se siente desbordada por las situaciones, por esto, la volvemos a encontrar cuando se entera realmente de la profesión de Nicolás, que evidentemente no es lo que ella esperaba:

<sup>377</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais

<sup>378</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais

<sup>379</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais



*ODILE: Je t'ai vu, Nicolas, l'autre tour, avec une blonde qui n'était pas la tienne.*

*NICOLAS : Ah oui ! Non, mais c'est une cliente ! Je l'amène faire les courses, chez le coiffeur, voir une amie...*

*ODILE : Quoi ? Mais, tes affaires...*

*NICOLAS : Mes affaires c'est ça ! Pourquoi tu crois que je suis habillé comme ça ? Parce que c'est mon travail ! Je suis chauffeur!*

*ODILE: Quelle horreur! C'est affreux ça! ... "Résiste!"<sup>380</sup>*

Y repite la canción de nuevo cuando se entera que su apartamento ya no tendrá las bellas vistas que tiene porque hay un proyecto de construcción enfrente. Incluso el discurso siempre es el mismo:

« Quelle horreur C'est affreux! ...Résiste! »

### CLAUDE:

Hombre de más de cuarenta años. Casado con Odile y sometido a su persona. Es el que hará entrar en razón a su mujer cuando la energía la desborda y el que recoja los pedazos cuando ésta se sienta apenada.

Es un personaje serio, tranquilo, reflexivo, sensible, cariñoso y comprensivo, Odile le describe de esta forma a su amigo Nicolas:

*Sérieux, réfléchi, sache, (...) ça manque de surprise, de folies ... (...) ça va bien, ça va mieux que ça, normalement... mais c'est moi qui décide de tout, si ça me plait c'est le principal, je voudrais que parfois il soit un peu... je ne sais pas... qu'il me surprend... mais il est mignon<sup>381</sup>*

De forma que la persona amada, Odile, pasa por delante de todo, incluso de él mismo. E incluso el carácter de Odile impide que las cosas sean de otra forma, porque aunque ella diga que no quiere que le den siempre la razón, vemos que si no es así se enfada, de alguna forma siempre insinúa que deben darle la razón:

*CLAUDE: Tu le connais le frère de Nicolas ?*

*ODILE : Non, pas du tout, enfin... Je l'ai vu la dernière fois quand il avait douze ans.*

*CLAUDE: Humm*

*ODILE: Pourquoi tu me dis ça? Tu crois que j'ai eu tort?*

*CLAUDE : Je ne sais pas, tu avais déjà engagé quelqu'un, non ?*

---

<sup>380</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais.

<sup>381</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais

*ODILE : Mais non, il n'était pas engagé, il n'avait pas encore signé ! De toutes façons, pour te dire la vérité, il n'avait pas l'impression de tenir plus que ça...*

*(Off d'Odile : C'est dégoûtant mais nécessaire, on ne peut pas être sincère. Il faut tenir un petit peu pour ne pas craquer...)*

*Claude est appuyé sur la table en train de s'endormir.*

*ODILE : Tu me culpabilises et après tu t'endors ! (Off : On a beau à faire, on ne peut contenter tout le monde et puis son père...)<sup>382</sup>*

Esta actitud la vemos también en su persona, es un hombre cuidado pero sin caer en ningún tipo de extravagancias. De pelo canoso, camisas serias y pantalones de pinzas. Si analizamos las canciones que se asocian a su persona y sus momentos:

- Et moi dans mon coin : Charles Aznavour
- Je suis venu te dire que je m'en vais : Serge Gainsbourg
- Mon p'tit loup : Pierre Perret

Podemos apreciar que son canciones que responden a una tristeza interna, el personaje se siente abandonado por la mujer que ama:

*Odile et Nicolas chantent à duo "Paroles, paroles", soudain Odile revient sur la conversation, comme pour essayer de ne pas penser au passé :*

*ODILE : (À Nicolas) Tu veux un café ? (À Claude) Tu ne veux pas nous faire un petit café, Claude ?*

*Regard insistent d'Odile sur Claude qui arrête de manger immédiatement son gâteau et se précipite à aller en cuisine faire le café.*

*(...)*

*Claude depuis la cuisine voit comment Odile se penche sur Nicolas, il n'entend pas la conversation, donc il commence à l'imaginer. Il se retourne :*

*CLAUDE : (Chanson) « Lui, il t'observe du coin de l'œil. Toi, tu t'énerves dans ton fauteuil. Lui, te caresse au fond des yeux. Toi, tu te laisses prendre à son jeu. Et moi, dans mon coin, si je ne dis rien, je remarque toute chose, moi, dans mon coin, je range mon fringue en voyant venir la fin<sup>383</sup>*

<sup>382</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais

<sup>383</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais

Incluso cuando le es infiel a su mujer, no se atreve a dejarla para no hacerle daño; él se repite sin cesar “*Je suis venu te dire que je m’en vais*”, pero su imaginación le muestra lo peor y teme herir a la mujer que ama. Este es el tema que se repite en este personaje, lo que parece lógico dado el trato que le da su esposa, maltratadota y culpabilizadora:

*CLAUDE: Je vais demander une assiette de fromage pour finir mon vin, tu en veux?*

*ODILE : Non, je ne prends pas de fromage. Mais tu peux demander un petit chèvre.*

*CLAUDE: S’il vous plaît!*

*GARÇON: Oui, monsieur?*

*CLAUDE: Je voudrais une assiette de fromage.*

*GARÇON: Tout de suite (il se retourne et regarde Odile) Et Madame?*

*ODILE: Rien, merci, je ne prends pas de fromage!*

*Le garçon arrive avec une sélection de fromages et demande.*

*CLAUDE : Alors je veux un peu de Camembert, un morceau de Master... (Regard d’Odile qui lui rappelle qu’elle veut du chèvre) ah ! Et un petit chèvre.*

*GARÇON : Il n’y a pas de chèvre, monsieur*

*CLAUDE : (Il regarde à sa femme et lui demande) Il n’y a pas de chèvre. Qu’est-ce que tu veux ?*

*ODILE : Je ne veux rien, je ne prends pas de fromage ! (Fâchée)*

*CLAUDE: (au garçon) Ah bon, Ah bah rien, ce n’est pas la peine ! L’adition, c’est tout (À sa femme) Je ne comprends pas.*

*ODILE : Bah non ! Tu ne comprends pas !<sup>384</sup>*

Aunque el aspecto que él valora de su mujer es justamente, el cariño que necesita, como un niño pequeño, por esto *Mon p’tit loup* es el tema que muestra la actitud del marido con la esposa, de protector y consolador en cualquier momento; capaz de sacar el carácter fuerte y viril que lleva dentro para defender a su esposa y su hogar en cualquier situación.

### NICOLÁS:

Hombre de unos cuarenta años, antiguo amigo de Odile, que se casó y desapareció hace 8 años de París y no volvieron a estar en contacto ni a verse. Es un hipocondríaco y esto marca su carácter demasiado centrado en sí mismo y ajeno a todo lo que le rodea.

---

<sup>384</sup> *On connaît la chanson*. A. Resnais.

- Paroles, paroles : Dalida y Alain Delon
- Je suis malade : Serge Lama
- Avec le temps : Léo Ferré
- Je ne suis pas bien portant : Ouvard
- Quoi : Jane Birking
- La dernière séance : Eddy Mitchell

Es un personaje egoísta y egocéntrico por esto, las canciones que le asocian justamente hacen referencia a los males que tiene, siempre poniendo demasiada atención a su persona:

*“Je suis malade, complètement malade, comme quand ma mère sortait le soir et elle me laissait seul avec mon désespoir »*

Incluso esta canción es significativa por la referencia materna, ya que apreciamos que este personaje tiene un problema con la obligación familiar y con su mujer. La imagen que tiene de su pequeña familia es distante y sin afecto. Nunca habla de su mujer ni de sus hijos si no es para mostrar la foto familiar. Es como si esta foto fuera la única prueba que demuestra que tiene una familia o como si tuviera que exhibir que valora a su familia, por esta razón lleva la foto y se la puede enseñar a los demás, como si fuera un catálogo, no una creencia o una realidad. El distanciamiento que se crea es doble cuando vemos que esta foto además, parece sacada de una publicidad televisiva, es decir, se nos reenvía la imagen de la familia perfecta viendo la foto de esta familia feliz, pero en cambio, se trata de lo contrario: su familia es una carga para él y su mujer no le entiende. Por estas razones, es lógico que Nicolás no encuentre el piso perfecto en el puedan vivir mujer e hijos, porque no quiere que vivan con él. Antes de visitar cualquier piso ya sabe que no le va a gustar:

*NICOLAS: Non, non, j'aime pas ça.*

*SIMON : Mais vous n'avez encore rien vu !*

*NICOLAS : Oui, mais... non, c'est pas ça !<sup>385</sup>*

Este dialogo se establece siempre en el momento de abrir la puerta, sin ver nada más que la entrada, por lo que podemos apreciar que él ya llega con el *a priori* de no gustarle lo que va a visitar. Esta situación se repite cada vez que visita un piso. Por la misma

<sup>385</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais. Durante la 1ª visita a un piso.

razón, todos le parecerán caros, grandes o pequeños, y después de haber visitado una decena de pisos grandes decide empezar a ver estudios. Realmente no busca un piso, lo que está buscando es compañía, por una parte, y por otra sentirse bien consigo mismo porque está haciendo lo que debe. Es decir, no puede no visitar pisos, porque de esta forma, moral y emocionalmente se sentiría mal con él, porque se demostraría a sí mismo que no lo quiere hacer. En cambio, haciendo como si se interesara se está purgando de su pecado, el problema pasa a ser que no encuentra lo que busca.

Su mundo se limita a él y sus circunstancias y sólo siente atracción o afinidad por las personas cuando comparten con él algo que pertenece a su mundo interior, como es el caso de la enfermedad.

La única canción de amor que canta es de ruptura y desánimo: “*Quoi*”, siendo además premonitoria, porque es la misma canción que interpreta su mujer cuando se despide de él, es decir, es una muerte anunciada, él siente la llegada del final. Además, esta canción la canta cuando está con Simón, mientras que el otro interpreta “*Avoir un bon copain*”, es decir, lo importante para uno es la amistad que les está uniendo y para el otro el momento emocional que vive. Sólo al final cantarán a dúo este himno a la amistad, justamente cuando se aclara las ideas.

#### SIMÓN:

Hombre de más de cincuenta años. Es un gran sentimental e intelectual, su vida está marcada por la dicotomía existente entre su placer por la historia y la literatura y la necesidad de vivir y pagar un alquiler. Por lo que escribe obras para la radio para sentirse realizado en su mundo soñado pero trabaja como agente inmobiliario para poder subsistir. Vemos que es un personaje en contradicción con la sociedad, porque por una parte, su sueño es vivir de sus obras de la radio, pero por otra parte, se da cuenta que la sociedad es materialista y tiene que tener un trabajo normal para ser considerado por los demás. Por esta razón, dependiendo del interlocutor se presentará como escritor o como agente inmobiliario:

*FEMME: Et, vous faites quoi, dans la vie?*

*SIMON: J'écris des pièces pour la radio.*

*FEMME : (Elle rit sans arrêt jusqu'à se rendre compte que c'est sérieux, alors, elle se calme et demande)*

*Mais, ça se fait encore ?*

*SIMON : Non, au fait, je suis agent immobilier.*

*FEMME : Alors, vous dites des conneries.*

*SIMON : Voilà, tout le temps...<sup>386</sup>*

Pero, cuando habla con gente que considera inteligente, sí que insiste en su obra:

*SIMON: Je lui ai dit que j'écrivais des pièces pour la radio.*

*NICOLAS: Ah, oui ! C'est con!*

*SIMON: Non, mais, c'est vrai*

*NICOLAS: Ah oui? Pardon...<sup>387</sup>*

Aunque, desgraciadamente, la única persona que comprende su pasión y que la comparte es Camille, incluso ella se convierte en una fiel auditora del programa de radio, para después comentar la escritura y su base histórica. Como por ejemplo sucede con la obra de *La Brinvilliers*, personaje de finales del siglo XIX que se convirtió en asesina a consecuencia de su dura infancia.

- Déjà vu : Michel Sardou
- Nathalie : Gilbert Bécaud
- Vertige de l'amour : Alain Bashung
- Avoir un bon copain : Henri Garat
- Je vous dérange : Eddy Mitchell
- Ma gueule : Johnny Hallyday

Este personaje recuerda a Clara de *Le goût des autres*, puesto que ella era actriz de teatro clásico pero debía impartir clases de inglés para asegurar sus pagos, ya que no siempre había obras de teatro en marcha. De la misma forma, Simón trabaja, a su pesar, para Marc. Este paralelismo nos conduce de nuevo a la temática de la intelectualidad, tema reincidente en la obra y del que hablaremos en el capítulo 4 de este estudio.

En general, por el tipo de canciones que se le atribuyen a este personaje, parece una persona con un interior fuerte marcado por el rock de Johnny Hallyday, Alain Bashung

<sup>386</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais

<sup>387</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais

y Eddy Mitchel, de la misma forma que es un gran sentimental, como lo demuestra la canción de Gilbert Bécaud. En todo caso, nos recuerda al *gendarme republicano* que admira en lo alto del caballo y con el que se identifica: orgulloso, fuerte y noble. La ambigüedad del personaje y, continuando con la de las canciones y las situaciones, la canción de Natalie y la imagen del gendarme, hacen el paralelismo entre la relación de amistad íntima de Camille y Simón, ya que al final de la canción, también los protagonistas se olvidan de las revoluciones políticas para adentrarse en el intimismo de su relación.

MARC:

Es un joven de unos treinta años, seguro de sí mismo, engreído, egocéntrico e insensible a lo que le rodea. Físicamente, es un personaje guapo: alto, rubio, con los ojos claros y con un porte muy elegante. Estas características lo convierten en una persona infalible y con demasiada soberbia.

Las canciones que definen a este personaje, ponen justamente de relieve su carácter, por una parte presuntuoso, presumido y orgulloso y por otra, auto-compasivo.

- Je m'donne : Albert Préjean
- J'aime les filles : Jacques Dutronc
- Dans la vie faut pas s'en faire : Maurice Chevalier
- Le mal aimé : Claude François
- Le blues du blanc : Eddy Mitchell

Cuando habla con sus amigos y colegas y saca su lado sincero, vemos su lado cínico, en el que se aprovecha de la gente por sus encantos, sacando partido de su físico y su saber hacer.

No en vano, cuando pasea por las calles de París canta: "*J'aime les filles*", imaginamos desde el principio sus dotes de galán. Pero al final, en la fiesta, su galantería le llevará hasta ponerlo en evidencia cuando, pese a tener a su novia al lado, sigue ligando e intentando seducir a rubias y morenas, jóvenes y maduras. Cualquier tipo de mujer que se mantenga bien físicamente y tenga algún atractivo.

Incluso, cuando habla por teléfono o cualquier situación en la que su interlocutor no pueda verle, vemos sus ademanes y gestos que muestran la ironía y la falta de respeto

por los demás. Pero, ante todo, es un personaje con un vocabulario muy pobre, que repite las mismas estructuras y sus chistes, sin tener más argumentos de seducción que su belleza. Las dos últimas canciones, son de alguna forma, su fracaso: Una mujer no demasiado bella acaba rechazándolo, y no al contrario, quizá es el momento en el que descubre que la belleza exterior no es suficiente para el éxito.

Su chiste: “*Simon, vous n’êtes pas seulement un auteur dramatique, mais aussi un employé dramatique*” le costará su relación con Camille, ya que de alguna forma será el detonante para que ella se dé cuenta que no está al lado de un hombre inteligente y cultivado, sino de un ignorante.

Las canciones que se le atribuyen a este personaje muestran su evolución durante la película, el paso del engreimiento a la decepción, de la grandeza a la decadencia.

## 2. c. 2. 5 INTERRELACIÓN

En esta película vemos que las atracciones físicas no son los detonantes de las relaciones de pareja. Vemos que es mucho más importante la afinidad de caracteres, gustos, proyectos... Encontramos, pues, la relación por afinidad, es decir, aunque Camille esté saliendo con Marc, está mejor cuando habla con Simón, se siente más entendida, apoyada y natural. De la misma forma que Odile aunque flirtee con Nicolás, necesita a Claude a su lado para que le dé estabilidad. Nicolás es un personaje hipocondríaco que no es capaz de escuchar a nadie y Odile es demasiado egocéntrica como para sólo escuchar.

Los personajes están tan sumergidos en ellos mismos que no son capaces de darse cuenta de lo que sucede a su alrededor:

Odile no es capaz de ver que su marido tiene una amante, pero esto se debe ante todo a que realmente no escucha a su marido ni se da cuenta de sus carencias. Claude sólo busca el cariño necesario para subsistir en su vida estable. Necesita un abrazo, una mirada cómplice, porque realmente está enamorado de su mujer pero no soporta su indiferencia.

Nicolás no es capaz de asumir que su vida no es sólo su salud y su estado de ánimo, sino que además tiene una mujer y dos hijos que le necesitan, esto le produce tal agobio que necesita huir de su realidad. Sólo cuando su esposa llegue a París, le



explique sus necesidades y posteriormente coja el tren de regreso, será cuando realmente se dé cuenta que ha puesto en peligro su relación y su familia.

Camille se siente atraída por Simón, pero no es capaz de olvidarse de su edad, por lo que se enamora de un joven atractivo. Ahora bien, la incompatibilidad de caracteres provocará la ruptura y se dejará llevar por su atracción por Simón, pese a la diferencia en todo.

Encontramos un enfrentamiento de poderes entre los personajes: tres personajes dominantes: Odile, Nicolás y Marc y tres personajes sometidos: Claude, Simón y Camille. Haciendo pulsos entre ellos. El más eminente es el enfrentamiento Marc-Simón, debido ante todo a la rivalidad por la bella amada, pero también a la incompatibilidad de caracteres, ya anunciada desde el principio, cuando Marc le recuerda que cuando su padre llevaba la inmobiliaria él tenía libertad de movimiento, pero ahora el jefe es él, y debe aceptarlo y someterse.

Cada canción viene interpretada por un personaje, dándole a cada uno el carácter real que posee y el sentimiento que tiene en el momento, es decir, una canción rockera se une a personas como Odile, o a los enfados de Simón que exteriorizan una persona de sangre caliente a pesar de tener un físico y una presencia afable. Muestran personajes que tienen un fondo vital y vivaz; en cambio, Claude está asociado a canciones tiernas de desamor, en las que la letra suele ser más profunda, como el interior de este personaje caracterizado por su introversión, que sólo al final se revela protector de lo propio y por lo tanto, más violento.

En cambio las canciones que se interpretan a dos voces las podemos asociar a tres aspectos principales: la seducción, la celebración y la aceptación; que de alguna forma, es el hilo conductor de la obra. Juegos de seducción, formación de parejas, celebraciones y llamada a la reflexión provocando la aceptación.

#### CORAL : PASIÓN

- J'ai deux amours. Joséphine Baker

#### **Odile : Nicolas : Seducción**

- Paroles, paroles: Dalida et Alain Delon

#### **Marc-Camille : Séducción**

- Et le reste : Arletty et Aquistapace

Odile-Camille : Celebración

- L'école est finie : Sheila

**Marc-Odile : Aceptación**

- La tête qu'il faut faire : Henri Garat

CORAL : CELEBRACIÓN

- La plus belle pour aller danser : Sylvie Vartan

Nicolas-Simon : Celebración

- Avoir un bon copain : Henri Garat

**Odile-Nicolas : Llamada de atención, reflexión**

- Quand on perd la tête : Dranem

CORAL : ACEPTACIÓN

- Ça c'est vraiment toi : Téléphone

Los momentos corales introducen el principio –incluso estos dos amores pueden ser físicos: entre dos personas. Pero también, emocionales: aceptación del otro yo- y el final de la historia, que de la misma forma que en una obra de teatro, es apoteósico y mueve a dejar las cosas en su sitio, es decir, a la normalidad –paralelismo con la ciudad de París que después de la *Ocupación* volvió a su estado normal sin daños de explosiones-.

Se nos anuncia la celebración y concluye con la aceptación, que es finalmente la interrelación real entre ellos. Desde el momento que se aceptan como son, comunican con los demás y existen las relaciones humanas de afecto y entendimiento.

Esta selección marca un recorrido musical popular desde 1930 hasta la década de los 80. Es significativo desde el punto de vista de la temática de las canciones, ya que estos temas son reincidentes en la historia de la Humanidad, de clase media y estabilidad económica.

Por otra parte, nos detenemos en dos canciones que se interpretan sin ser cantadas:

- Je ne regrette rien : Edith Piaf
- J' veux pas que tu t'en ailles : Michel Jonasz

Estas canciones marcan dos momentos de desánimo cruciales, que muestran la pérdida de la voz por el dolor, impidiendo que los intérpretes no pueden más que recitarlas. La primera es en la escena del restaurante, en la que una mujer cualquiera le cuenta sus penas de amor a su amiga; la segunda, Nicolás intenta reencontrar el amor perdido de su mujer. Los dos momentos mueven a situaciones paralelas, cotidianas y universales, es decir, todo el mundo tiene este sentimiento cuando acaba una relación o intenta que no se acabe. Quizá justamente sea por esta razón de universalidad por la que no se asocia a ninguna voz ni a ningún ritmo musical, porque está dirigida a *Monsieur et Madame Toutlemonde*, por lo que todos pueden recitarla, como una expresión que se repite, como un aviso, como una historia conocida: una especie de *vox populi*.

Vemos con todo esto que los personajes tienen razón de ser no sólo por ellos sino por la proyección en los otros<sup>388</sup>. De esta forma, la unión de los personajes entre ellos y las relaciones establecidas produce la definición individual, por enfrentamiento al otro.

## 2. c. 2. 6 ESTRUCTURA DE LA OBRA

### 2. c. 2. 6. 1 Desarrollo

La película se va encadenando una escena con otra a través del diálogo, es decir, cuando un momento repercute sobre otro, se lanza la pregunta o el comentario, pero se contesta con la escena siguiente, esta forma produce fluidez y también totalidad de conjunto, porque hay interacción entre las historias, unas dependen de otras, no son momentos divididos y aislados:

(...)

*Camille et Nicolas discutent dans la rue depuis quelques minutes, puis la question se pose:*

*CAMILLE : Mais, ça fait combien de temps que tu es parti de Paris ?*

*NICOLAS : Je ne sais pas...*

*Pendant le doute et l'hésitation, il y a le changement de scène, on voit Nicolas assis à table à côté d'Odile, on suppose que celle-ci lui a posé la même question que sa soeur dans la scène précédente et il répond sans hésiter :*

*NICOLAS: Huit ans !*

---

<sup>388</sup> Tema que se desarrolla en su totalidad en la película *Comme une image*, en la que no sólo nadie es lo que parece sino que además el intento de imitación marca sólo el reflejo de algo no deseado finalmente.

*ODILE: C'est pas vrai ! Autant que ça!?*

*NICOLAS: Oui, oui, huit ans! Et alors, toi, c'est pas croyable, tu n'as pas changé, mais alors, pas du tout ! (Odile fait mine de ne pas le croire et bouge la tête comme un enfant content du discours) Mais, je te dis ça sincèrement, je ne te le dis pas pour te faire plaisir. T'es encore plus belle qu'avant (Il regarde son mari, assis en face de lui et complètement aliène à la conversation) Non, tu ne trouves pas ?<sup>389</sup>*

## 2. c. 2. 6. 2. Espacio

En esta obra los espacios están definidos por la individualidad y la universalidad. Mientras que los interiores nos definen a los personajes, con sus miedos y sus mentiras; los exteriores nos dejan libertad de movimiento y de pensamiento. De nuevo lo exterior marca la obertura y la sinceridad, donde casualmente la abundancia de parques y jardines, insiste en recordarnos el regreso a lo natural.

Los espacios los podemos organizar en:

Espacios interiores: pisos de Odile y Claude. Pisos para alquilar. Agencia inmobiliaria. Cafeterías y restaurantes. Universidad y biblioteca. Palacio de Versalles. Empresa de Odile. La sombrerería. Coches. El hospital.

Espacios exteriores: calles de Paris. Monumentos, jardines y calles emblemáticas de Paris. La fuente de la escultura moderna.

Los interiores son los lugares comunes y de apariencia, de alguna forma, los lugares sociales, donde nada es lo que parece. Odile está harta de su piso y quiere uno nuevo más grande y en un barrio más *chic*, recordemos que durante la fiesta le encanta demostrar que ha hecho una buena inversión en un piso precioso bien situado geográficamente y con buenas vistas de Paris. Camille es una persona dedicada a su trabajo e investigación, por lo que está en la biblioteca o en su trabajo de guía turístico, siempre contando las anécdotas históricas que han marcado la evolución de la ciudad y su mentalidad. Versalles será el lugar donde Simón bese a Camille y se descubra la farsa de su trabajo. La sombrerería, con sus ventanales acristalados permite que Odile vea a Nicolás a través de la ventana con una rubia explosiva, y al mismo tiempo es un lugar en el que podemos situar fácilmente a este personaje tan presumido y obsesionado por los complementos. Los pisos que enseña Simón a Nicolás nunca son lo suficientemente

<sup>389</sup> *On connaît la chanson*. A. Resnais.

bonitos, grandes, luminosos o baratos, como a él le gustaría; paralelismo con su salud y su vida en pareja, en la que todo va bien, pero nada funciona.

Es decir, los lugares interiores engloban el carácter y las pasiones de los personajes, haciendo de ellos el escenario para su puesta en sociedad.

Los lugares exteriores son la libertad de expresión de cada uno de ellos, por esto Marc canta sin miedo *J'aime les filles* en medio de los grandes *boulevares* o la escultura de *Arte Moderno* en la plaza situada bajo el piso de Odile permite todo tipo de críticas y finalmente sitúa a cada uno en sus pensamientos reales:

*MARC : (au téléphone avec Odile) On se voit comme toujours, devant la pile d'assiettes à 16 heures ?*

(...)

*MARC : Puis, on voit cette magnifique sculpture d'art.*

*CAMILLE : Oui, c' est vrai, elle est très belle, tu ne penses pas ?*

*MARC : Très*

(...)

*MARC : C'est affreux ! On dirait une pile d'assiettes !*

*CAMILLE : Tu avais dit que tu la trouvais belle, lors de notre premier rendez-vous...*

*MARC : Moi ? Jamais !<sup>390</sup>*

En primer lugar en este ejemplo en particular podemos apreciar cómo el mismo personaje cambia de argumentos dependiendo del interlocutor -en el primer dialogo- pero también cambia el argumento cuando se da cuenta que la relación con Camille no funciona, por lo que ya no le importa decir la verdad sobre lo que piensa. A su vez, el cambio de argumento provoca el cambio en la percepción del espacio y con esto, parece que se opina sobre otra cosa completamente diferente. Es interesante la idea si además la asociamos a la escultura de arte moderno, Arte que parece complicado de comprender y de valorar<sup>391</sup>.

---

<sup>390</sup> On connaît la chanson. A. Resnais. Tres escenas que muestran la variante del mismo personaje: al principio de la película, durante el encuentro con Camille y al final.

<sup>391</sup> Cabría poner de relieve la falta de sensibilidad de este personaje, porque si hacemos un paralelismo de ignorancia de este personaje con Castilla de *Le goût des autres*, podemos ver que al contrario que Marc,

Los lugares muestran que, finalmente, nada es lo que parece ser y muchas veces el espacio utilizado puede marcar simplemente la apariencia y esconder la realidad. De la misma forma que una obra de arte puede ser interpretada de formas diferentes.

### 2. c. 2. 6. 3 Tiempo

La temporalidad de nuevo tiene dos características, el tiempo externo de la obra, que suponemos que es de unos cuantos meses, tres máximo –lo podemos deducir por la defensa de la tesis de Camille y por el tiempo que se necesita para pedir un préstamo y firmar la compra del piso. Y el tiempo interno de los personajes, que es el que necesitan para desarrollar sus sentimientos y ser fieles a ellos mismos.

Por esta razón, los objetos tienen mucha importancia en la película, e incluso pueden llegar a ser marcadores temporales. De la misma forma que van asociados a tres personajes: Nicolás, Simón y Camille, curiosamente los tres personajes que sufren depresión y que están en periodo de transformación.

Así por ejemplo, vemos el tren en el que llega la mujer de Nicolás, no se trata sólo de un medio de transporte sino que también es un factor que marca el tiempo interno de este personaje. Se le agota el tiempo en su relación, su mujer ya no cree en sus mentiras y pone fecha límite para que él tome una decisión y las riendas de la relación. Apenas el tiempo de dos trenes para aclarar la relación y de nuevo, regreso a sus vidas separadas. Pero estos trenes se asocian al llamado “tren de vida”, en el que la vida expone diferentes situaciones y hay que tomar la decisión, sea la correcta o no, y coger uno<sup>392</sup>. Ella decide regresar. Él, posteriormente, decidirá ir en su busca.

Los puentes, por otra parte, muestran la representación del abismo. Camille es el personaje que suele tener más tendencia a acercarse a ellos –incluso cabe recordar la referencia al puente de los suicidados en el Parque *Les Buttes Chaumon* durante la segunda visita guiada- donde descubre a Simón y se siente incómoda por su presencia; justamente en unos momentos de dudas y tensiones, semanas antes de la defensa de su tesis.

---

Castella es un personaje que intenta crecer y se nota sus ganas de cambio ya sólo en la forma de percibir el arte y de entenderlo.

<sup>392</sup> De nuevo el tema de la elección, de la inestabilidad de la vida, que ya aparecía en *Smoking – No Smoking*, película también dirigida por Alain Resnais.

Por otra parte, el puente es también simbólicamente el elemento que permite pasar de una parte a otra del río, el paso de un estado a otro. Entre las diferentes leyendas que envuelven el simbolismo del puente, cabe realzar la angustia que suscita el paso, dificultoso en un lugar peligroso, y refuerza su valor onírico: afrontar un problema y ser capaz de dar el paso. El puente sitúa al hombre frente a una vía estrecha, en la que se encuentra en la obligación de elegir y su elección le salva o le condena<sup>393</sup>. Si encontramos normalmente a Camille en estos puentes es porque es un personaje que sufre una transformación, su vida cambia con un antes y un después marcado por la tesis. Este vacío que deja su investigación no se cubre con la superficialidad de su amado Marc, por lo que ella está en la duda y la indecisión, pese al tierno abrazo que se dan los amantes en este puente de los suicidados.

El elemento temporal de Simón son las llaves de esos pisos, que muy a su pesar, debe hacer visitar a los diferentes clientes, llaves que a menudo olvida en la agencia:

*Le symbolisme de la clef est de toute évidence en relation avec son double rôle d'ouverture et de fermeture. C'est à la fois un rôle d'initiation et de discrimination (...). Ce double aspect de pouvoir, correspond à l'autorité spirituelle et aux fonctions royales, dont le but respectif est, selon Dante, l'accession au Paradis céleste et au Paradis terrestre (...) aux Grands Mystères et aux Petits Mystères (...) La clef est le symbole du mystère à percer, de l'énigme à résoudre, de l'action difficile à entreprendre, bref, des étapes qui conduisent à l'illumination et à la découverte.*<sup>394</sup>

La llave la ponemos de relieve porque se trata de un símbolo fálico y encontramos dos aspectos importantes; en primer lugar, porque el olvido de éstas provoca la ausencia de sexualidad en su vida, aspecto al que el personaje se ha acostumbrado –dado el olvido–, pero que no implica su impotencia, sino su aceptación, marcada por su edad, su precariedad laboral y emocional, entre otros. A su vez, esta misma simbología fálica nos presenta un personaje viril que defiende las causas nobles y la fragilidad de la mujer que ama, siempre atento a sus necesidades –honor y honra de la literatura clásica, paradójicamente, él es escritor–.

La fragilidad de estos tres personajes se ve fortalecida por la amistad que comparten, son tres personajes perdidos en sus interiores, en desacuerdo con lo que les rodea y por

<sup>393</sup> *Dictionnaire des symboles*. J. Chevalier, A. Gheerbrant. Robert Laffont/Jupiter. Paris. Vingtième édition. 1999. Págs. 777-778.

<sup>394</sup> *Dictionnaire des symboles*. J. Chevalier, A. Gheerbrant. Robert Laffont/Jupiter. Paris. Vingtième édition. 1999. Págs. 261-262

lo tanto inestables, por esta razón los tres sufren de la misma enfermedad, tratándose además de una enfermedad que no es física, sino psicológica, que a cada uno le afecta de una forma y cada uno la tiene por un motivo diferente: el miedo a la realidad (Nicolás), la frustración (Simón) y el miedo al presente (Camille)

#### **2. c. 2. 6. 4 Acción**

La acción se centra en la búsqueda de la estabilidad emocional, esta vez no hay una búsqueda de la felicidad, sino más bien un intento de paliar la soledad a través de la amistad o la relación. Es otro tipo de búsqueda de felicidad, finalmente. Claude, Odile y Marc son personajes estables emocionalmente pero con tendencia a la inestabilidad, ya que dependen de los demás para realzar o minimizar sus virtudes y defectos. Claude muestra firmeza en sus argumentos y pensamientos pero la figura de Odile puede ponerle en duda y derrumbar sus creencias. Por su parte, Odile cree tomar siempre las buenas decisiones pero no sabe afrontar el fracaso, por lo que necesita el apoyo de Claude. Marc es un ser que vive por satisfacción, pero esto se lo produce el gustar a los demás, por lo que cuando no lo consigue se hunde en el *blues*.

En cambio, Camille, Simón y Nicolás son inestables pero intentan encontrar soluciones a su desequilibrio, por lo que Camille se unirá a Simón y a sus conversaciones sobre la historia, Simón se deja llevar por el amor hacia Camille y Nicolás visita todos los médicos de París para convencerse que no está gravemente enfermo.

Cada uno encuentra sus remedios para subsistir de la forma más agradable.

#### **2. c. 2. 7 ANÁLISIS TEMÁTICO**

Esta película también está marcada por la temática coral y la idea de conjunto<sup>395</sup>. El tema principal que analiza el film es la sinceridad de sentimientos. Este tema engloba la estabilidad de una pareja, la construcción de una nueva pareja o el nacimiento de la amistad. Porque de alguna forma estos tres subtemas dependen de la sinceridad con uno mismo que provoca la sinceridad con los demás y por lo tanto, la afinidad. La música conduce la acción. Como decíamos en la introducción, la canción francesa es una canción de texto: lo importante es la letra, el juego de palabras y cómo repercute en la mentalidad histórica y del momento y en el carácter de las personas.

---

<sup>395</sup> Temática que se analiza en profundidad en el capítulo 3 b: *Polifonía de los denominadores comunes*.



Al mismo tiempo, el histórico de la ciudad va unido al histórico musical, es decir, los lugares que visitamos con Camille son: El parque de Butte- Chaumon, la calle Rivoli, los exteriores del Louvre y las Tuilleries, la plaza de la Concorde, el cementerio Père Lachaise y el Palacio de Versailles. Estos lugares han marcado la historia y la evolución de la ciudad, cambiante, antigua y moderna al mismo tiempo, mezclada y cosmopolita.

Por esta razón, las canciones remontan a temas tradicionales populares y llegan hasta la actualidad de la década de los noventa. Se trata pues, de canciones conocidas por todo el mundo, fáciles de reconocer y de tararear. De esta forma se crea la complicidad de sentimientos personaje-espectador.

Se tocan géneros variados que han marcado el carácter y la mentalidad de la sociedad francesa: desde el *Comique Troupier* de finales del siglo XIX, pasando por el cambio radical de la sociedad burguesa de principios de siglo XX y la *Belle Époque* inspirado por la musa del Folie-Bergère, que hace aflorar del subconsciente del espectador los semi-desnudos, la provocación y la seducción del baile; pasando por los cantantes cómicos y optimistas de los *Cafés chantants parisiens* del periodo de entreguerras, y la explosión de variedades que produjo el fin de la Segunda Guerra Mundial, sea a través de la voz desgarrada de Edith Piaf, del jazz intelectual de la *Rive Gauche*, del rock emergente de los 50 y las lánguidas bellezas que marcaron la moda de la minifalda en los 60 y los 70.

\*\*\*

La sinceridad de los sentimientos en la pareja se presenta de dos formas, por una parte, la de la pareja estable formada por Claude-Odile, con el respeto que se tienen uno al otro. Las diferentes circunstancias que se dan a lo largo del film harán que estos personajes vuelvan a necesitarse y a confiarse sus respectivos sentimientos.

Por otra parte tenemos el triángulo Nicolás - Odile- mujer de Nicolás, ya que Nicolás y Odile juegan a seducirse sin llegar a nada porque la moralidad de ambos se lo impide. Pero esta relación hace que Odile se preocupe por temas como la infidelidad y le muestre a su marido su amor. Nicolás y su mujer no llegan al entendimiento por las mentiras o las verdades a medias del marido, por lo que la relación que establece con

Odile le hará abrir los ojos y valorar el amor de la pareja. Durante la fiesta irá en busca de un teléfono para decirle todo lo que siente por ella.

Para la construcción de una nueva pareja como la que forman Camille y Marc, -que es estética y social, ante todo- la sinceridad se convierte en un factor imprescindible. Por una parte, él es un apuesto galán con dinero y buena posición y busca en Camille la fragilidad y la inteligencia de una mujer sometida a un hombre interesante y listo. Esta nueva pareja se forma sobre la mentira y el engaño, por lo que no puede producir estabilidad ni entendimiento, porque las verdades afloran y pronto se descubre el juego de Marc. Se convierte pues, en una relación conducida al abismo y la destrucción. En cambio, la pareja de Claude y su amante, pese a que Claude busca en ella el amor y la comprensión que le falta en su pareja estable; no se trata de una relación engañosa, porque su amante sabe en todo momento que él está casado; y lo que sí nos muestra es la integridad de este personaje y el amor que tiene por su mujer, más allá de la atracción física y el placer, ya que en los momentos de dificultad él decide quedarse con Odile.

La tercera relación es de carácter platónico y es la formada por Camille-Simón. Curiosamente es la relación que podría ser más estable, ya que Simón está dentro del mundo intelectual de Camille y de su mundo interior. Los dos tienen gustos e inquietudes similares, de forma que no hay amor al principio por razones múltiples: la diferencia de edad, aspecto físico..., pero a medida que se conocen, Camille descubre en él, no sólo un amigo en quien confiar sino también un hombre cálido y atento en el que apoyarse.

La unión de los subtemas al tema inicial es evidente dada la fina línea que separa el paso de un sentimiento a otro, vemos pues, que en el nacimiento de la amistad, encontramos de nuevo a Camille y Simón. Ellos mantienen una amistad basada en la fascinación de Simón por Camille que pronto se transforma en el intercambio intelectual, los dos disfrutaban hablando de historia y literatura y compartiendo lecturas y anécdotas de los diferentes escritores. Por lo que la amistad está muy cercana del amor.

En cambio, la amistad que se entabla entre Nicolás y Simón, está basada en la cotidianidad y la escucha. Es decir, Simón es un tipo con paciencia y escucha a Nicolás, que es un tipo que necesita hablar y explicar lo que siente en todo momento. Poco a poco se establece una relación de intercambio, en el que escuchan los dos y expresan los dos. Logran dejar de lado las diferencias socio-culturales que les separan y conseguir

una amistad marcada por la comprensión y el intercambio. De forma que los defectos de cada uno se asumen e incluso se disfrutan.

*SIMON: Vous connaissez Camille?*

*NICOLAS: Non, vous ne m'écoutez pas! Je vous ai dit que je connais sa sœur Odile, Odile Lalande !*

*SIMON : Oui, enfin, j'ai bien compris !*

(...)

*NICOLAS : Elle m'emmerde cette fille, Camille.*

*SIMON : Mais vous venez de dire que vous ne la connaissez pas*

*NICOLAS : Si, quand même, un peu. Je ne l'aime pas.*

*SIMON : Ah oui, pourquoi ?*

*NICOLAS : Elle est très sûre d'elle, toujours en train de réussir... puis très sèche.*

(...)

*NICOLAS : Au fait, je m'étais trompé sur Camille, elle est une fille bien, et puis, elle souffre beaucoup*<sup>396</sup>

Nicolás aprecia a Camille cuando ve en ella el mismo sufrimiento que él tiene en su persona y ve su debilidad. Es decir, la afinidad de caracteres y la amistad no sólo dependen de gustos similares, sino sobre todo de lo que puedas compartir con la otra persona y cuando la consideras como un igual. Por lo que Nicolás sólo considera a Camille como un igual o una persona normal cuando ella sufre, es decir, es humana.

\*\*\*

Establecemos una temática que encuentra su punto de partida en la reincidencia de argumentos, introducidos por frases exactas pero enunciadas por y para personajes diferentes:

*« Tu t'écoutes beaucoup »*

*« Pourquoi tu veux faire croire à tout le monde que tu maîtrises tout ? Que tout va bien ? Pourquoi tu ne me dis pas que tu n'arrives pas, que tu ne puisses pas ? »*<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> *On connaît la chanson*. A. Resnais. Dos escenas extraídas de la mitad y del final de la película, donde las impresiones cambian cuando se comparte algo con el interlocutor.

<sup>397</sup> *On connaît la chanson*. A. Resnais.

Son dos frases que van dirigidas a Camille y a Nicolás, a la primera se la dice su hermana Odile y al segundo su mujer. Con esto, vemos que se trata de dos personajes que intentan ser seres perfectos y no son capaces de hacerse cargo de sus imperfecciones. Quizá por esta razón, Nicolás desarrolla la obsesión de la enfermedad y se convierte en un hipocondríaco patológico.

Son dos personajes que se mantienen enfrentados porque para Camille Nicolás es un inculto y sólo su presencia le exaspera, de la misma forma que para él, ella es una pedante insoportable.

De la misma forma, se repite sin cesar el título de la tesis de Camille:

« *Les chevaliers paysans de l'an mille au lac de Paladru* »

Es un tema que desconoce todo el mundo y que ni siquiera mueve a preguntarse el interés que suscita en ella. En cambio ella defiende lo enigmático que resulta ver cómo se mantienen intactas las ruinas de esta civilización situada en la zona del Isère. Cada vez que el espectador escucha el título de la investigación le parece cómico, porque de alguna forma la irrealidad que produce y la sorpresa, impiden ver el interés histórico y social del estudio. Además de introducirnos en un distanciamiento mayor con el personaje, demasiado intelectual y obsesionado.

\*\*\*

Notamos cierta fijación por la fauna animal. Estos animales muestran un momento de cambio en la percepción de las cosas. Así pues, Simón y Camille se citan en un *insectarium* para hablar y Camille invita a Simón a la fiesta de inauguración del piso de su hermana. En este momento la imagen se centra en un insecto hoja – insecto que sus alas le permiten el camuflaje ya que adquiere la tonalidad de la planta en la que se apoya-, de la misma forma que Simón ya no camufla su amor por Camille y le dice que no irá a la fiesta porque no la considera como una amiga. Evidentemente esto no quiere decir que no sea su amiga, sino que él la considera como algo más, aunque no sea compartido. Por lo que deja aflorar sus sentimientos delante de este insecto que camufla los propios.

Por otra parte, las medusas que aparecen incesantemente en la escena de la fiesta nos marcan por una parte, el cambio de ambientes y por otra, la necesidad de ser fiel a uno

mismo, es el momento en el que todos se delatan y sale el verdadero yo. Se elige este animal porque la medusa forma parte del trío de los Gorgones, que son tres hermanas, tres monstruos, que simbolizan el enemigo que hay que combatir:

*Les déformations monstrueuses de la psyché sont dues aux forces perverses des trois pulsions: sociabilité, sexualité, spiritualité. (...) Méduse symboliserait la principale de ces pulsions: la pulsion spirituelle et évolutive, mais perversie en stagnation vaniteuse. On ne peut combattre la culpabilité issue de l'exaltation vaniteuse des désirs qu'en s'efforçant de réaliser la juste mesure, l'harmonie ; c'est ce que symbolise, lorsque les Gorgones poursuivent quelqu'un, l'entrée dans le temple d'Apollon, dieu de l'harmonie, comme dans un refuge.*

*Qui voyait la tête de la Méduse en restait pétrifié. N'est-ce pas parce qu'elle reflétait l'image d'une culpabilité personnelle ? Mais la reconnaissance de la faute, dans une juste connaissance de soi, peut elle-même se pervertir en exaspération malade, en conscience scrupuleuse et paralysante. (...) Méduse symbolise l'image déformée de soi...<sup>398</sup>*

Así pues, los personajes están marcados por la culpa. Odile se siente mal porque cree haber visto a Nicolás con una amante, por lo que necesita decírselo para exorcizar su culpa: Nicolás admite que su mujer no ha ido a la fiesta por su culpa, por lo que la llama para arreglar la relación.

Simón sabe que van a construir frente a la casa recién comprada y necesita decírselo a los dueños, se lo transmite a Nicolás, quien a su vez se lo dice a Odile porque es una buena amiga y no le puede mentir.

Camille descubre que la enfermedad que tiene es una depresión y siente la necesidad de disculparse con Simón por haberle dicho que no lo era.

Claude se siente culpable de engañar a su mujer y pese a quererla con locura está decidido a dejarla para no vivir en el engaño, aunque gracias al enfado de ésta por el piso, todo volverá a la normalidad entre ellos.

En cuanto a Marc, es el único que no quiere reconocer su error y prefiere abandonar el lugar y quedarse solo, es un personaje perverso por la sociedad, que no avala la sinceridad ni la integridad, y ni siquiera acepta su error, por esto se va de la casa cantando *Je suis le mal aimé*, como si fuera un incomprendido, evidentemente es completamente irónico y provoca de esta forma la risa en el espectador que ve la parodia del victimista en la persona de Marc.

<sup>398</sup> *Dictionnaire des symboles*. J. Chevalier, A. Gheerbrant. Robert Laffont/Jupiter. Paris. Vingtième édition. 1999. Pág. 482.

Las medusas, en definitiva, nos conducen hacia la claridad de los sentimientos aceptando las decepciones y llegando al entendimiento.

\*\*\*

También ponemos de relieve la importancia del objeto: lo material como representación de las necesidades impuestas pero no de las necesidades vitales. Cada personaje tiene un objeto que simboliza su existencia. El objeto más reincidente es el ramo de flores de Marc. Este personaje siempre lleva flores para su amada, en cambio no tiene palabras dulces hacia ella ni ningún tipo de comprensión por sus males y sus inquietudes. Es un personaje vacío, no puede ofrecer nada a los demás, tan sólo un ramo de flores, ésta es su valoración personal, su identidad; y paradójicamente, es el ramo de flores lo que busca Odile para tirárselo a la cabeza cuando descubre el fraude.

En cambio, en personajes como Simón, introvertidos y sentimentales, aunque su simbólico sean las llaves, justamente él las olvida en todo momento –por lo que no valora los efectos materiales- y se justifica diciendo: “Je n’ai pas la tête à ça aujourd’hui”, demostrando que sus intereses son completamente anímicos y no económicos.

El objeto que sitúa a Nicolás en su realidad y que le hace ser consciente de sus obligaciones es la foto familiar que lleva en la cartera. Esa foto tan llena de felicidad e irrealidad como la foto de un anuncio de la televisión: *L’achicorée*.

También cabe tener en cuenta la importancia del espacio para este personaje, ya que en el momento que entra en un nuevo piso se ve invadido por la sensación que este lugar le transmite: espacio abierto, sombrío, claustrofóbico, iluminado, pequeño, demasiado grande... Esto lo podemos asociar a dos aspectos: por una parte, el hecho que él se siente en desequilibrio, por lo que no encuentra el lugar idóneo que lo produzca el bienestar, algo lógico debido a su situación actual. Pero también, se podría pensar que tiene miedo a la estabilidad, porque con ello se le impone la vida familiar y las obligaciones. En todo caso, son dos aspectos que se complementan y que muestran el carácter del personaje y cómo el objeto asociado al espacio puede influir en la descripción de éste.

Los personajes que no valoran los efectos materiales coinciden en la patología de la enfermedad, compartida, ya que se trata de la misma. Se impone pues, la necesidad de

conocer la enfermedad como forma de controlar la vida: cuando se sabe que se padece una enfermedad determinada ya se está tranquilo porque se puede tratar. Estos personajes no están atados a nada material, pero necesitan el sentimiento de malestar como acercamiento a los demás, para recibir atenciones y respeto, pero también desean la posición que tiene el enfermo frente a la sociedad. Sentimiento contradictorio en el que uno se siente fuerte por asumir la enfermedad y hacerle frente; a la vez que tiene el consentimiento de los demás para tener momentos de debilidad.

\*\*\*

El último tema que analizamos de esta película –y que nos parece importante puesto que es un tema que se repite en la filmografía de Agnès Jaoui y que se explotará en todos sus aspectos en *Comme une image*- es el tratamiento de la apariencia frente a la realidad. Nada es lo que parece. Lo que vemos es sólo el reflejo de lo que nos gustaría ver, pero no la realidad de las situaciones.

De esta forma, Camille se enamora de un Marc “démuni, sensible et mignon”, sin darse cuenta que lo que tenía era un tremendo resfriado que le provocaba el lloro, no deseado, de los ojos. Y tendrá que descubrir ella sola, con el tiempo, el tipo de hombre del que se ha enamorado. Por esta razón, durante la fiesta, descubre los sentimientos reales que tiene hacia él y se da cuenta que “l’abrouiti” es Marc y no Simón.

Igualmente, la mujer despechada ve en Claude y Odile una pareja de enamorados, mientras que Odile ve en ella y su acompañante un par de amigas que hablan de sus cosas y se apoyan:

*FEMME: Non, rien de rien, non, je ne regrette rien. Enfin, on s’est séparés, on s’est séparés, mais tu te retrouves quand même toute seule. (Silence) Tu es là, en train de tourner en rond dans ton appartement. (Silence) Des fois, ça va, pendant un moment ça va, et puis, il suffit d’un détail de rien, n’importe quoi, (elle regarde autour d’elle, elle voit le couple Odile et Claude) Tiens ! Quand je vois ce couple là-bas, par exemple, ça me fait mal. Je vois des gens qui s’aiment qui sont complices*

*Claude et Odile sont dans une table au fond, la femme croit qu’Odile caresse le visage de Claude, mais en faite, elle est en train de lui nettoyer une tache dans son visage*

*CLAUDE : Ça y est ? C'est parti ?*

*ODILE : Bah, non, C'est du stylo ou quoi ?*

*CLAUDE : Je ne sais pas*

*Ils continuent à parler de Nicolas, de Camille et d'autres choses du genre*

*(...)*

*ODILE: Non, tu ne comprends pas. (Grand soupir, elle regarde les deux femmes dans l'autre table qui se parlent, se prennent les mains, et l'une console l'autre dans son chagrin) Je n'ai pas une bonne copine, moi, avec qui parler.<sup>399</sup>*

## **2. c. 2. 8 CONCLUSIÓN**

*CAMILLE : Bon, on y va ? Ça va ? Tout le monde est là ? Tout le monde m'entend ? Bon, alors, je vous propose de débiter par quelques maisons du quartier, on contournera le parc par la gauche, en empruntant l'escalier fleuri que vous percevez au bout de la rue. Bon, on y va ?<sup>400</sup>*

Este es el comienzo que anuncia la visita guiada que vamos a tener a través de las vidas y los sentimientos de los personajes. De esta forma comienza la cuarta película de Agnès Jaoui, continuando con estos inicios presentativos, teatrales, asociados, en todo caso, al mundo artístico.

De nuevo, una guía para entender el interior humano, esta vez, utilizando la canción como medio de transporte por el subconsciente, marcando la elección y la evasión. Otro estudio del comportamiento humano reincidente en la obra del trío: Resnais+Jaoui-Bacri.

Esta película marca el triunfo del amor y de la verdad, como forma única de vida, en la que el tiempo pone a cada uno en su lugar:

*CAMILLE: Je dois vous faire justice*

Utilizamos esta frase de Camille porque es la única que anuncia este comportamiento aunque todos tengan el mismo. Se siente culpable de no haber tenido más delicadeza

---

<sup>399</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais.

<sup>400</sup> *On connaît la chanson.* A. Resnais



con Simón, una persona que ha estado a su lado para apoyarla y animarla, que la defiende y la protege de su grotesca pareja.

Los personajes tienen perfiles muy diferentes, pero todos ellos funcionan por su oposición o complemento de los otros; es una coralidad actoral conectada, poniendo de relevancia la compenetración.

Como si de un baile se tratase, encontramos personajes que *bailan* solos, momentos de parejas y canciones en grupo.

Este modelo se vuelve a reutilizar en *Comme une image*, aunque la música es clásica y no popular.

De nuevo, estereotipos sociales entre los que están la familia unida y los amigos, reunidos por parejas. Incluso, el padre –que aparece sin pareja– se puede unir con la mujer de Nicolás. Ambos aparecen pocas veces: ella, una y él dos –en la tesis y en la fiesta–. Su presencia marca la reflexión.

El padre, durante la defensa de la tesis, es el espectador ajeno al mundo de la investigación orgulloso de presenciar este momento importante en la vida de la hija. Es el único que se le ocurre llegar al salón de actos de la Sorbona con un plátano por si su hija no ha comido nada antes del ejercicio. Creando una situación de teatro cómico, todos están alrededor de Camille, mientras que ella apenas puede comerse el plátano y acaba haciéndolo la hermana –quien ya anuncia que está mucho más nerviosa que la conferenciante–. Parece una escena sacada de los hermanos Marx, incluso en la disposición física de los personajes<sup>401</sup>.

Este desconocedor del mundo universitario ha hecho seis horas de tren para estar al lado de su hija en este momento profesional tan importante, rompiendo las distancias y las barreras. De la misma forma que lo hace la mujer de Nicolás para poder hablar seriamente con él y no a través del teléfono<sup>402</sup>.

El final nos reenvía al principio y forma un conjunto cerrado de la obra, concluyendo –y con esto reapareciendo– el padre:

---

<sup>401</sup> Ver fotos de anexo 8.g.

<sup>402</sup> Ver anexo 8.g dossier fotográfico en el que justamente aparecen estos dos personajes en la misma viñeta, cada uno rodeado de los “objetos” más deseados. Jane, al lado del teléfono, espera atenta la llamada de Nicolás; el padre, rodeado de sus hijas cuando eran pequeñas –y de alguna forma, como las sigue viendo–.

---

“*Ça me rappelle quelque chose. Il y a quelqu’un qui la connaît, cette chanson ?* »

Este señor bajito, gordo y calvo, es un personaje entrañable, sonriente, cómplice de todo y al mismo tiempo ajeno o al margen de todas las situaciones. La conclusión, de esta forma, mueve al recuerdo de las canciones y de lo visualizado, dejando una sonrisa en los espectadores. Como si hubieran asistido a una obra musical o un vaudeville.

El prefacio de la película nos anuncia que se trata de:

*Un film en hommage à Dennis Potter : 1935-1994*

Es significativo saber que Dennis Potter fue un autor inglés de comedias escritas para la televisión, que marcó la comedia-amarga con una serie en la que la canción era el sueño hecho real, como medio de realización de la idealización. Entre sus muchas obras, cabe realzar *Pennis from Heaven* en la que una pareja más que humilde encuentran su felicidad a partir de la evasión a través de la canción. La escena iluminada de repente, el vestuario y los decorados, les hacen salir de su pobre realidad para pensar que el mundo puede ser mejor.

De la misma forma, esta temática de la evasión, ha sido reutilizada por otros autores contemporáneos que han utilizado esta forma de expresar los pensamientos a través del inconsciente, como por ejemplo Woody Allen en películas como *Todo el mundo dice I love you* o *La rusa púrpura del Cairo* o incluso, *El otro lado de la cama* y *Los dos lados de la cama*<sup>403</sup>, *del español* .... Con esta temática se depuran los pensamientos, se imagina un mundo más agradable dónde se expresen los sentimientos abiertamente y sobre todo, donde la vida sea más llevadera.

Por último, en esta película encontramos múltiples referentes socio-culturales y dado que se utiliza la música como vehículo, es importante tener en cuenta el elenco de cantantes que se sitúan entre los sesenta y los ochenta. Recuerdan la época de la revista *Salut les copains*, en la que Sylvie Vartan o Françoise Hardy, entre otros cantantes del momento toman conciencia de la “*chanson française*” y de la creación propia. Justamente, la parodia se acentúa cuando vemos a estos seis personajes completamente perdidos y que de repente cantan, por ejemplo: *L’école est finie*, después de la defensa

---

<sup>403</sup> Este tema se analiza en profundidad en el capítulo 2.c. iii: *La savia de Alain Resnais*

de una tesis, rompiendo con ella la seriedad del momento, el tono utilizado en el lugar e incluso enfrentan el carácter sobrio de Camille al de una Sheila eternamente joven –al menos mentalmente- y que cantaba esta canción con gran despreocupación y dos coletas con lazos rosas.

## 2. c. 2. 9 LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

*Le scandale, la misère, c'est que l'éclairage qu'apportent les chansons, tout au long du film, suffit à expliquer le comportement des personnages. (...) dans la bouche d'un orateur novice, incapable de les intégrer à son propos. Car, en gardant la voix de leurs interprètes initiaux, les bribes de refrains récusent le contexte. En négligeant les chanteurs, les auteurs évitent tout effet d'anthologie. Les chansons n'appartiennent à la culture que dans l'acception ethnologique du terme. Leur joliesse, le cas échéant, tient seulement à la captation du langage quotidien. (...) Leur inadéquation est variable. (...) Il arrive que les paroles contredisent la situation de façon loufoque. (...) Il arrive que l'une d'entre elles révèle un aspect dissimulé d'un caractère. (...) La voix, les paroles, le ton, l'âge, le sexe offrent autant d'occasions de coïncidence heureuse que de disparate grossière. Une même chanson, tout de suite ou avec un délai, peut passer d'une bouche à l'autre. Certaines servent de transition entre une séquence et la suivante (...)*<sup>404</sup>

Los efectos de canción añadida a la voz, a los pensamientos, en general, a la figura del personaje, ya provocan justamente esta idea de artificialidad, de comedia en tono irónico en la que se mezcla la realidad de los personajes con la fantasía de cómo querrían sus vidas. Pero de la misma forma, esta manera de anexionar la canción a los personajes produce el alejamiento de la concepción que se tiene de la comedia musical, en las que todo desaparece para introducir al espectador en ese lenguaje de la fantasía, con bailes, luces y vestuarios acorde con la canción y el momento. En esta película sólo sucede en dos momentos: cuando Simon se proyecta en el gendarme a caballo y cuando Camille descende literalmente al lago de Paladru. No se busca esa irrealidad cinematográfica de la comedia musical, sino más bien, el encuentro sarcástico de lo que se siente en circunstancias dadas que llegan, a menudo a la mente a través de la canción. Además, normalmente estas canciones suelen ser éxitos de algún momento de nuestras vidas, muchas veces alejadas de nuestros gustos musicales, pero simplemente capaces de transmitir la sensación que se tiene en el momento.

<sup>404</sup> Moi, j'aime le Music-hall. A. Masson. Positif, revue de cinéma : Alain Resnais. Gallimard, Folio. 2002. P. 463, 464

*Ce qui m'intéressait, c'était d'avoir des extraits très courts, coupés quelquefois en plein milieu, ce qui correspond à la démarche de la pensée<sup>405</sup>.*

Y esto es lo que se consigue, el efecto de pensamiento y no de canción.

---

<sup>405</sup> *D'un coquillage à l'autre: entretien avec Alain Resnais*. F. Thomas. *Positif*. Op. Cit. P. 471

## 2 c – iii LA SAVIA DE ALAIN RESNAIS

*Smoking No Smoking* y *On connaît la chanson* reciben un estudio en paralelo y a su vez separado de las otras obras por dos razones, en primer lugar porque en estos casos la escritura del guión es de la pareja Jaoui-Bacri, pero la dirección es del conocido cineasta Alain Resnais. Por otra parte, *Smoking No Smoking* es a su vez una adaptación de *Intimate Exchanges* de Alan Ayckbourn mientras que *On connaît la chanson* es un guión original de la polifacética pareja, a pesar que:

*On connaît la chanson rend néanmoins, un double hommage à Ayckbourn : on aperçoit dans la cuisine du premier appartement des Lalande un torchon imprimé de vues de Scarborough, et la photo encadrée du dramaturge figure sur une table dans la chambre.*<sup>406</sup>

Notamos, también que entre cocinas y hogares anda el juego, así como también en el desgaste que produce lo habitual, temática que no hace más que acentuar la que la pareja comenzó en *Cuisine et dépendances* y *Un air de famille* en las que los personajes son presos de sus vidas y esclavos de sus decisiones sociales:

*Smoking est indissociable de No Smoking (...) le film est une description assez pessimiste de l'érosion des sentiments et de l'érosion de la vie tout court, avec quelques moments lyriques accompagnés d'un mouvement de caméra vers le ciel, mais si rares et si brefs. Ces jeux amers et drôles de l'amour et du hasard sont observés par un chat statufié, donc impassible, dans le jardin des Teasdale, chat du Yorkshire, comme il y a un certain chat du Cheshire.*<sup>407</sup>

Un gato que puede conducirnos a referentes cinematográficos de los años sesenta – como propiamente apunta Jean-Louis Leutrat (op.cit. 404)- pero que también nos procura una mirada externa de un pasante, como pudiera ser el espectador desde su butaca o del lector sumergido en la obra, que observa estupefacto cómo se destroza el ser humano –al mismo tiempo que observa su propio reflejo en estas actitudes-, sea los

<sup>406</sup> *D'un coquillage à l'autre: entretien avec Alain Resnais.* F. Thomas. *Positif, revue de cinéma : Alain Resnais.* Folio. Gallimard. 2002. P. 480

<sup>407</sup> *Hutton Buscel, ou bien... ou bien...*J.L. Leutrat, janvier 1994. Op. cit. P. 404

Teasdale o los Lalande. En todo caso, Resnais y los “Jaba<sup>408</sup>” sienten la misma inquietud de plasmar estos momentos conyugales o simplemente sociales.

El trío que se crea con este trabajo en común intensifica las calidades que tiene cada uno de ellos por separado, al igual que intensifica una temática –la comedia ha sido considerada como género menor en todos los tiempos–, la reelabora y reinventa, al mismo tiempo que pone de relieve una metodología que seguirá usando Agnès Jaoui: la de la mirada y el roce con la cultura anglosajona y la francesa, o incluso, la estrecha frontera que separa las mentalidades occidentales. Se nos introduce en una cotidianidad inglesa, –que puede ser francesa, española o alemana– de la mano de Ayckbourn, también en una dramaturgia contemporánea con remitentes clásicos –guiños, como decíamos, hacia técnicas y temáticas del siglo XIX con las que ya hemos asociado a nuestra autora: *Vaudeville o/y el teatro de Boulevard*– y ante todo, con inquietudes similares.

*El desencanto del matrimonio, la infidelidad como sistema y único modo de perpetuación de la pareja, el conflicto doméstico entre sexos, la sociedad compartida o la ausencia de escrúpulos como método de ascensión social, temas todos ellos presentes en la dramaturgia de Ayckbourn, evidencian la actualización de una serie de inquietudes presentes en la farsa francesa del siglo XIX (...) El objeto de este artículo es reivindicar la profunda modernidad de las fórmulas teatrales de boulevard ejemplificadas en la dramaturgia de Alan Ayckbourn, así como destacar la actualización de las mismas por medio de la directa observación de los modos y costumbres de su época y su experimentación técnica sobre los escenarios. Ayckbourn recupera el boulevard francés, (...) adaptándolo a los conflictos domésticos contemporáneos, proponiendo bajo el prisma cómico una radiografía social en el que la comicidad es el síntoma de la percepción de la tragedia de lo cotidiano.*<sup>409</sup>

Por esta razón, esta temática del *mari cocu/trompeur et la femme cocue/trompeuse* de los vaudevilles, reaparece en los personajes de ambas obras: Rowena y Miles no se separan a pesar de las diferentes aventuras de ella con todos los vecinos del pueblo, ni Miles se siente mal por su relación sexual con Celia ni con Sylvie, ni siquiera Claude Lalande pese a intentar decirle a Odile que se va con otra, y finalmente quedarse con ella. Ninguno de estos personajes se decide por la ruptura matrimonial a pesar del

<sup>408</sup> Apelativo cariñoso de la pareja Jaoui-Bacri que utiliza Alain Resnais así como también el universo mediático: prensa, cine, espectadores; de la sociedad francesa desde los comienzos de éstos.

<sup>409</sup> *Rito y exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn*. I. Ramos Gay. *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. P.3  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/ritoexo.html>

engaño, simplemente el adulterio es una forma de aceptar y sobrevivir a sus vidas cotidianas.

Paradójicamente, es interesante que surja la idea del teatro de boulevard a partir de las obras realizadas en colaboración con Alain Resnais, puesto que parece resultar molesto, hoy en día, asociar un autor de comedia a este género teatral del siglo pasado tan maltratado. En cambio, reincidentos en la idea que Agnès Jaoui utiliza la misma técnica y temática trasladada a la sociedad del siglo XX y a sus propios conflictos sociales.

*En palabras de Brigitte Brunet (2004, 143), “face à un monde privé de sens ou au sens impénétrable, le Boulevard propose de considérer la vie sans illusions, mais en « s’amusant » ». En este sentido, los autores más representativos del Boulevard comique, los vodevilistas Eugène Labiche y Georges Feydeau, citados en no pocas ocasiones como precursores de Wilde, Travers o Ayckbourn, lejos de aparecer como dramaturgos comerciales y vacuos, han sido reivindicados como portadores de un mensaje trascendente al prisma cómico que determina formalmente sus producciones, sintomático del colapso moral de una sociedad burguesa decadente en el que lo irrisorio opera en calidad de exorcismo del ritual social.<sup>410</sup>*

\*\*\*

*« Alain Resnais, qualifié de cérébral, de fantasmagorique, de peintre de l’onirisme ou de réalisateur théorique, n’a jamais rien filmé d’autre. Il filme les idées comme des choses. Il filme les artifices théâtraux comme des artifices, les personnages de ses actions comme des figurines, il ne fait même pas semblant d’être dans un théâtre (les disparitions à l’image sont un pur effet de cinéma), d’ailleurs il ne fait jamais semblant. Chez Resnais, tout est vrai –même la pratique du mensonge, la convention et l’artifice, surtout eux, qui commandent au dispositif spectaculaire, lequel comme on sait n’est pas circonscrit aux salles de spectacle »<sup>411</sup>.*

En este artículo sobre la adaptación de la opereta *Pas sur la bouche*<sup>412</sup>, ya se nos evoca un autor que rompe con la tradición cinematográfica de profundizar en sus mismas temáticas para llegar a construir un universo propio del autor. Él, en cambio, siempre

<sup>410</sup> Op. cit, nota 3

<sup>411</sup> *Pas sur la bouche d’Alain Resnais. Le jeu de la règle* par Michel Frodon. *Cahiers du cinéma*. Décembre 2003. N° 585. P. 21

<sup>412</sup> Opereta de André Barde y Maurice Yvain, llevada al cine en 2003 por Alain Resnais y con un gran éxito de taquilla. En el artículo apuntan los periodistas si con ella quiso profundizar en el género que ya había comenzado con *On connaît la chanson*, a lo que Resnais responde con un *no* rotundo y asegura estar adentrándose en nuevos rumbos cinematográficos y artísticos.

crea, busca la innovación y el desafío a la hora de inventar<sup>413</sup>. Al igual que en la opereta, Resnais nos delega con *Smoking No Smoking* un universo teatral, en el que todo es ficción intencionada y al mismo tiempo nos introduce en un ambiente real conocido por todos los espectadores. Este es un punto en común con la obra de los guionistas -y de los otros referentes utilizados: Dennis Potter y Alain Ayckbourn- el tema de la cotidianidad<sup>414</sup> y la felicidad<sup>415</sup>.

Estos temas conducen a cada uno de los autores hacia diferentes percepciones de una misma idea. Dennis Potter utiliza la canción como medio de evasión de la realidad que viven sus personajes, por esta razón:

*“Chez Potter les chansons sont beaucoup plus longues et sont amenées comme des numéros”.*<sup>416</sup>

Alan Ayckbourn, por su parte, recurre al teatro tradicional:

*Rechaza el radicalismo político reivindicando el papel social del teatro como foro de diversión antes que de instrucción, (...)el retorno a los valores cómicos tradicionales del teatro le valdría el estigma por parte de su generación, de autor ligero y no comprometido con su tiempo. (...) (Presenta) al espectador del tercio final del siglo XX (...) una relectura al tiempo que una reescritura del teatro de boulevard en tanto que radiografía de una época cuyas obsesiones siguen vigentes, tal y como demuestra la permanencia del género sobre los escenarios.”*<sup>417</sup>

Todos ellos continúan métodos tradicionales ampliando el género y haciendo de él comedias cada vez más trágicas. Como la vida misma.

\*\*\*

<sup>413</sup> « *Faire quelque chose, c’est toujours avancer au milieu des doutes et des dangers. (...) Il y a un défi par rapport à moi-même : il s’agit d’essayer de faire quelque chose que je ne savais pas faire (...)* » Op. cit. notas 3, 4. P.23 – « *Para Resnais, una película que no le suponga un riesgo, no tenga un aspecto un tanto experimental, no le interesa, le aburre* » *On connaît la chanson: El simulacro de las apariencias*. M. Ordóñez. *Alain Resnais: viaje al centro de un dramaturgo*. Op. cit. P. 221

<sup>414</sup> “*Après une recherche quasi frénétique, je commençais à désespérer quand j’ai commencé la lecture de la pièce de Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui Cuisine et dépendances, dont l’esprit m’a paru très proche de celui d’Alain Ayckbourn (...) Ils ont accepté cette tâche un peu ingrate que représente une adaptation quand on est soi-même auteur dramatique* » Op. cit. nota 2. P. 411

<sup>415</sup> “*Le thème du bonheur venait de nous*” A. Jaoui. *Écrire pour jouer, jouer pour écrire : entretien avec Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri*, par P. Rouyer et Y. Tobin. Positif. Op. cit. P. 486

<sup>416</sup> *Écrire pour jouer, jouer pour écrire : entretien à Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri*. Op.cit. P. 487

<sup>417</sup> *Rito y exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn*. I. Ramos Gay .Op cit.



Las dos películas comienzan como si de un dibujo animado se tratara, *Smoking / No Smoking* presenta a los personajes en un fondo azulado del cielo inglés, donde vuelan las gaviotas libremente. Parece una foto de familia en la que aparecen los nueve personajes que realizan la acción, cada uno de ellos al lado de su pareja y al medio: la silla de ruedas de Joe Hepplewick, el único sin pareja y a su vez el personaje que sólo aparece en una de las películas, aunque se hagan referencias constantes sobre él. Incluso podríamos hacer el paralelismo de esta foto de presentación con la foto que pasea Nicolas de *On connaît la chanson* de su familia, esa foto que a todos les recuerda la publicidad del *Achicorée*.

Por su parte, el genérico de *On connaît la chanson* se acompaña de la figura caricaturizada de cada personaje, forma de asociar rápidamente el papel al actor y a sus objetos o características más relevantes<sup>418</sup> –acentuadas en la caracterización-, pero ante todo, con las que desde el principio se nos introduce en una farsa o una broma de la realización. Los personajes no son más que marionetas, al igual que las personas lo son del destino.

*“J’aime bien présenter les acteurs avant le film, mais je ne voulais pas montrer d’images extraites du film (...) je n’aime pas tout ce qui déflöre l’action, et je n’aime pas non plus que le générique se déroule sur le film déjà commencé. (...) Nous avons pensé aux bonimenteurs de fête foraine qui, avec des ciseaux et du papier noir, « tiraient le portrait » des badauds, collé ensuite sur une feuille blanche. Cela permettait de montrer chaque acteur isolé, mais sans recourir aux images du film. Il m’a semble que cela lui donnait une légèreté, une désinvolture ».*<sup>419</sup>

Resnais ha utilizado esta técnica en tres de sus películas, es interesante la idea de hacer de los personajes títeres de la acción, en los que sus expresiones y movimientos están marcados e intensificados por esa misma comicidad que ya viene sugerida desde la presentación de la película.

*Smoking / No Smoking* se nota que es una obra de teatro o al menos que no es una “película normal” dentro de los cánones actuales, es una *pièce à thèse*<sup>420</sup> de alguna forma, se hace un estudio teatral, actoral y técnico, entre otros.

<sup>418</sup> Ver los genéricos en el dossier fotográfico con sus explicaciones, en los capítulos anexos: 8.g - i.

<sup>419</sup> Op. Cit nota 3. P. 22

<sup>420</sup> Es un estudio sobre el que se analiza una técnica o una temática, que aunque no pertenezca al registro normal, sirve para hacer un estudio sobre ello.

“J’ai un grand plaisir à sentir que je suis au cinéma, que je regarde des acteurs. Je suis un amateur des conventions du spectacle (...) Et, comme cinéaste, je n’essaie pas de faire croire qu’on est ailleurs qu’au spectacle. Le grand nombre d’apartés face caméra fait partie de cette démarche, en essayant d’établir une connivence joyeuse avec le public, sur le mode de « voulez-vous jouer avec nous » ? »<sup>421</sup>

Pero esto no sólo sucede en la presentación, en las dos películas se reincide en este carácter artificial que marca el tono.

*J’ai demandé à Pattison de se rapprocher d’une espèce de vague à l’âme, d’une espèce d’aspiration utopique à un monde de rêve et de perfection, à un bonheur dont on croit qu’on aurait pu l’atteindre si on s’était donné assez de mal mais dont on n’accepte pas qu’il relève du pur imaginaire. Derrière chaque personnage, il y a une vision du bonheur à la roman-photo.*<sup>422</sup>

Los decorados de *Smoking / No Smoking* con sus praderas en diferentes tonalidades de verdes, los acantilados y las casas con los tejados rojizos son tan adulterados que son convencionales y al mismo tiempo quiméricos.

Hecho que, con otro registro, sucede en *On connaît la chanson*, donde los pensamientos de cada personaje son tan oníricos que producen la sensación de viciado, como las actitudes cotidianas.

El uso del dibujo da un carácter a la vez ingenuo e infantil: como las relaciones humanas en las que siempre cuesta saber cómo aproximar a los demás, tan difíciles e inexpertas como la primera vez –recordemos a Miles, cada vez que quiere ligar con una chica le recita un poema, esto nos parece muy romántico la primera vez que lo oímos cuando se lo recita a Celia, pero Rowena, para saber si la relación con Celia ha sido seria o no le pregunta si ha llegado al momento poético; con lo cual, sigue manteniendo ese lado pueril y torpe cada vez que quiere entablar algún tipo de relación-.

\*\*\*

Por otra parte, las obras responden a la estructura común: presentación, nudo, desenlace; incluso *Smoking / No Smoking* pese a sus diferentes finales, justamente porque aunque tenga diferentes posibilidades, todas ellas mantienen esta forma clásica de evolución.

<sup>421</sup> Op. Cit. Nota 3. P. 24

<sup>422</sup> Le point de vue de la mouette : entretien avec Alain Resnais. F. Thomas. Op. cit. P. 416

*Ayckbourn siempre mostró su deuda con respecto a un esquema compositivo originario del siglo XIX, que evidenciaba rigor y precisión técnica, pero ante todo, la capacidad de entretener al espectador por medio de la creación de una trama bien articulada que combina magistralmente una serie de ingredientes básicos procedentes de la tragedia y de la comedia clásicas. A saber, exposition, quiproquo, peripecia, scène à faire y dénouement.*<sup>423</sup>

*La escena inicial de On connaît la chanson es un gag soberbio y lo que suele llamarse un départ en fausse piste, que marca el tono general, el tema (las falsas apariencias) y la manera de la película.*<sup>424</sup>

Es la única escena que nos reenvía a un momento histórico y decisivo para la evolución de la ciudad de París y sus consecuencias, de la misma forma que esta película nos marca la guía de la ciudad y de la psicología de sus personajes, nos muestra confidencias de ambos y sus refugios.

\*\*\*

La temporalidad se muestra de forma diferente en cada obra a pesar de ser, ambas, juegos de los autores para los espectadores.

*Al director de El año pasado en Marienbad no le asustan, sino que más bien le atraen, los problemas espaciales y temporales más complicados que le puedan plantear las estructuras narrativas, y lo que estimulaba su deseo de convertir en cine la propuesta escrita por Ayckbourn no era otra cosa, por tanto, que el desafío implícito contra la linealidad del tiempo planteado por la obra que le fascinaba.*<sup>425</sup>

*Dans notre société, où que nous allions, dans un train, un avion, un restaurant, n'importe quel lieu public, nous sommes affrontés au dilemme : fumeurs, non fumeurs. Selon le choix que nous ferons, nous serons associés à tel ensemble humain qui, évidemment, différera de celui dans lequel nous serions entrés si nous avions fait l'autre choix. À la suite de quoi, les rencontres aidant, l'occasion, l'herbe tendre, notre vie risque d'en être bouleversée (...). À première vue, on peut distinguer des événements probables (...), d'autres moins probables mais interchangeables (...), et d'autres improbables car leur éventualité n'offre que des sorties narratives (...). La distinction entre plus ou moins probable est fragile (en principe, chaque branche d'une alternative a la même dignité que son pendant) et tend à faire vaciller l'ensemble ; en contrepartie, certains détails sont constants. (...)*<sup>426</sup>

<sup>423</sup> Rito y exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn. I. Ramos Gay. Op. Cit. P. 4

<sup>424</sup> On connaît la chanson: el simulacro de las apariencias. M. Ordóñez. Op. Cit. P. 224

<sup>425</sup> Smoking/No Smoking : juegos virtuales del cine interactivo. C. F. Heredero. Alain Resnais: viaje al centro de un dramaturgo. Antología de artículos sobre la obra de Alain Resnais. Paidós: Barcelona, Buenos Aires, México. Sitges: Festival Internacional de Cinema de Catalunya. 1998. P. 212

<sup>426</sup> Hutton Buscel, ou bien... ou bien... J-L. Leutrat. Positif. Op. Cit. P. 399-401

Hereadero subraya que, las escenas exteriores son a su vez íntegramente de estudio, ya que, por una parte mantienen la unidad de tono, de registros y de interpretación; y por otra, la artificialidad de las imágenes evoca deliberadamente el origen escénico del montaje. Por esto, no se trata en ningún momento de engañar al espectador, y paralelamente, los personajes no tienen exceso de maquillaje y caracterizaciones sino que la diferencia se crea a partir del objeto: pelucas, bigotes, vestuario en general. Como por ejemplo, el personaje de Sylvie que Sabine Azéma asocia a unas zapatillas grandes:

*Justement, les chaussures ont eu une importance primordiale: à l'Opéra Bastille, je n'ai jamais répété Sylvie sans mettre ses grosses chaussures. Cela compte pour la démarche, mais aussi pour la façon de parler. Au doublage, s'il fallait refaire une voix, je mettais les chaussures du personnage !<sup>427</sup>*

Con todo esto vemos que en *Smoking / No Smoking*, la temporalidad y el artificio se unen para desarticular el lenguaje cinematográfico y reinventarlo, ya que es la única realidad manipulable, siendo la real inamovible:

*Resnais voudrait nous faire croire que le discours ou la volonté des personnages (fût-ce indirectement) influe sur leurs destins quand fréquemment le hasard décide à leur place. (...) L'intérêt d'une telle distribution est d'instaurer une complicité ludique avec les spectateurs. (...) le spectateur a un choix : décider de l'ordre des projections. En sachant que, cette fois il n'y aura pas de retour en arrière possible et que découvrir Smoking avant No Smoking (avec tout ce que cela entraîne sur la connaissance des personnages au moment d'aborder le second volet du diptyque) interdira à jamais de savoir ce que l'on peut ressentir en commençant par No Smoking. Et vice versa.<sup>428</sup>*

El autor se permite el capricho de jugar con el tiempo de la obra, de equivocarse y volver a comenzar con los « ou bien... ou bien » pero nos obliga a entrar en el juego sabiendo que nosotros no tendremos esa posibilidad, es una intriga que desde el momento en la que uno se adentra no hay posibilidad de marcha atrás.

*Resnais ha encontrado aquí una fórmula decididamente lúdica de seguir jugando a sus anchas con las trampas del imaginario y con los agujeros negros de la conciencia.<sup>429</sup>*

<sup>427</sup> *Ramener les personnages à soi: entretien avec Sabine Azéma.* O. Khon. *Positif*. Op. Cit. 429

<sup>428</sup> *Smoking/No Smoking: deux films sinon rien.* P. Rouyer. *Positif*. Op. Cit. P. 392-395

<sup>429</sup> *Smoking/No Smoking: juegos virtuales del cine interactivo.* C.F. Hereadero. Op. Cit. P. 219

El paso del tiempo en *On connaît la chanson*, pese a tener un ritmo lineal propiamente dicho, incurre en el artificio del pensamiento, que en cada persona se desarrolla en paralelo con la acción, y en el filme ocupa un tiempo y un lugar precioso, se materializa visualmente la intensidad del pensamiento en un tiempo real (manteniendo las distancias de lo que puede ser real en un tiempo filmado).

*Ce qui m'intéressait, c'était d'avoir des extraits très courts, coupés quelquefois en plein milieu, ce qui correspond à la démarche de la pensée. (...)»<sup>430</sup> Le plus remarquable n'est pas la transition en douceur mais la façon de continuer de chanter sans que rien ne soit modifié. (...) L'invisibilité du passage entre la parole et les extraits de chansons<sup>431</sup>*

\*\*\*

Mientras que *Smoking / No Smoking* es un elogio y celebración del teatro, *On connaît la chanson* es un homenaje a la música.

*« On connaît la chanson (est) la thèse que la chanson populaire (qui) tient beaucoup plus de place dans nos têtes qu'on ne croit, et qu'on pourrait y recourir pour s'exprimer dans la plupart des situations.»<sup>432</sup>*

El paralelismo en el trabajo de estos autores no es casual, seguramente de lo contrario no habrían trabajado juntos, hacemos un pequeño llamamiento hacia las dos últimas películas realizadas por Agnès Jaoui, en la que *Le goût des autres* es un homenaje al teatro, esta vez a autores clásicos, y *Comme une image* a la música, esta vez clásica. Todos ellos, también tienen en común que juegan “a la imitación de la vida, y con ello sin dejar de ofrecer a sus espectadores la conciencia que se trata de eso”<sup>433</sup>

Los autores que actúan como referentes o están a la base de estas creaciones, proceden con la misma idea de reflejo de la vida, así pues, no en vano *On connaît la chanson* es un homenaje a Dennis Potter:

<sup>430</sup> *D'un coquillage à l'autre*. F. Thomas. Op cit. P. 471

<sup>431</sup> *Singing, no singing*. Y. Tobin. Positif. Op. Cit. P. 457

<sup>432</sup> *Voulez-vous jouer avec nous? Entretien avec Alain Resnais*. E. Burdeau/ J.M. Frodon. *Cahiers Cinéma*. Op. cit. P.23

<sup>433</sup> C.F. Herrero. Op. Cit. P. 219

*El mayor revolucionario de la televisión inglesa (y de la televisión tout court), un caballero que eligió el formato popular del guión televisivo para ofrecernos obras maestras del calibre de Pennis from Heaven, The Singing Detective (...) Porque Potter está en el origen mismo de su juego; (...) Con canciones que brotan en mitad de una acción dramática, como contrapunto irónico o vuelo de la imaginación: canciones que funcionan como imágenes mentales de los personajes, como pensamientos o anhelos secretos que expresan lo que jamás dirían en lenguaje ordinario; canciones reveladoras de la verdad bajo la apariencia que se funden en el fluido narrativo de la historia y se esfuman al instante (...)*<sup>434</sup>

Creando, de esta forma, el contraste entre realidad y apariencia, el laberinto de los desórdenes, la alternativa entre lo grave y lo ligero. Remitiendo en todo momento al simbólico de las situaciones: las confidencias se hacen en pisos vacíos, la vista magnífica del apartamento de los Lalande es un “*trompe l’oeil doblemente metafórico*”<sup>435</sup> –de la misma forma que en *Smoking / No Smoking* todo son decorados creados-; y Camille en el descenso a los abismos de la depresión, llega al lago de Paladru –oníricamente- que casualmente es el origen de su depresión: tesis, trabajo, cansancio. Y que a su vez, nada más simbólico que el regreso a una civilización campesina y artesanal en su totalidad que debían luchar por proteger el territorio fronterizo tan codiciado, vistiéndose en cualquier momento con ropajes de guerra. Es una metáfora basada en la realidad histórica que sirve de base a la ruda cotidianidad, en la que las personas están obligadas, pese a su naturaleza, a competir y luchar día a día por su bienestar.

Igualmente, Ayckbourn, añade y afianza la tesis de la naturaleza humana en sociedad:

*Si en las obras de Ayckbourn el individuo no es sino en sociedad y ésta no se expresa más que en la fórmula matrimonial, el leitmotiv que reúne a todas ellas es el automatismo ritual que rige la interacción entre maridos y esposas idénticos.*<sup>436</sup>

Por esta misma razón, Ayckbourn concibió su obra representada solamente por dos actores que se transformaran en los nueve personajes, a lo que Resnais atendió fielmente, y que no es sólo significativo por la *performance* de los actores, sino que sobre todo, porque lleva a cuestionarnos nuestra propia naturaleza. Toda mujer tiene un lado de dejadez como el de Sylvie, una pizca de erotismo y locura como Rowena y la cordura incansable de Celia, todas ellas se transforman dependiendo de la decisión que

<sup>434</sup> M. Ordóñez. Op. Cit. P. 224-226

<sup>435</sup> M. Ordóñez. Op. Cit. P. 226

<sup>436</sup> Ramos Gay. I. Op. Cit. P. 7

tomen y del personaje que esté a su lado; ellas son entre las tres una mujer perfecta: con locura, imaginación, proyectos y seriedad; de la misma forma que cada mujer “real” explota su lado anímico dependiendo del momento de su vida: familiar, pareja, estabilidad o no laboral, y un largo etcétera que condiciona el carácter y las actitudes humanas.

Los cinco autores que se entremezclan en estas dos obras –Ayckbourn, Potter, Resnais, Jaoui y Bacri- reinciden en el deseo de desmitificación y ruptura a través de la comedia

*Se establece el conflicto entre lo público y lo privado, entre la tragedia individual y el rito social, superado por el imperativo de la convención social. Los personajes aparecen así deshumanizados, desbordados por su afán de complacer la norma del decoro, ignorando los sentimientos de quienes les rodean.*<sup>437</sup>

Y concluyendo que “la norma de las convenciones supera al individuo”<sup>438</sup>, que en su necesidad de escape busca otro final a la misma historia o una canción que le haga huir por unos momentos de su realidad.

---

<sup>437</sup> Ramos Gay, I. Op. Cit. P. 13

<sup>438</sup> Ramos Gay, I. Op. Cit. P. 13

### **3. POLIFONÍA DE DENOMINADORES COMUNES**



### 3. POLIFONÍA DE DENOMINADORES COMUNES

El capítulo que se desarrolla a continuación se recrea en las similitudes de las obras para con ellas llegar al cine específico de Agnès Jaoui. Se incluyen la obra teatral, y, desde el punto de vista de la escritura, los guiones cinematográficos originales realizados para Alain Resnais y las dos películas propias. Para ello, se parte de una panorámica de las obras en la que ponemos de relieve los aspectos principales de cada una de ellas. Después, hemos hecho una división de estas características en apartados que trabajan de forma separada cada aspecto y profundizan en la evolución de sus particularidades.

#### a. Temas generales de cada obra:

##### *Cuisine et dépendances:*

- la pareja
- clases sociales y sus diferencias
- binomio éxito-fracaso
- la mujer en el mundo laboral
- **arte de trabajar en medios públicos**

En esta obra los personajes son de la misma edad, entre 35 y 45 años, pertenecen a las clases sociales: baja, media y alta.

##### *Un air de famille:*

- la familia
- la pareja
- binomio éxito-fracaso
- sociedad
- **del arte de la convivencia en familia**

En esta obra todos pertenecen a la misma clase social, clase media: alta y baja. Los personajes oscilan entre 30 y 60 años

##### *Smoking - No smoking:*

- la elección y el azar

- la sociedad
- el hombre y la mujer
- la pareja como motor de conducta y como castración

La característica visual más sorprendente es que dos únicos actores interpretan a 9 personajes de diferentes edades y clases sociales, que a su vez viven una única historia con diferentes finales dependiendo de las elecciones que hubieran hecho en momentos determinados.

*On connaît la chanson:*

- trabajo: intelectual y económico (enfrentamiento de profesiones artísticas y profesiones ordinales)
- punto de vista social sobre trabajo, relaciones y la formación académica
- relaciones de pareja: adulterio, monotonía, cotidianidad según las reglas sociales.
- Lo correcto socialmente
- El dinero y los intereses: visión del dinero
- **La historia y la literatura**

En esta película se muestran diferentes clases sociales medias y altas, así como también diferentes edades que oscilan entre los 30 años y los 60 años.

*Le goût des autres:*

- La *intelectualidad*: el teatro, la pintura: el arte como medio de expresión intelectual y *gueto* social
- La ignorancia: como forma de vida y forma de supervivencia.
- Situaciones sociales
- Relaciones humanas en general y binomios en particular (pareja)
- Forma de vida
- Los hobbies: fumar, salir, teatro, los animales
- **El arte: teatral, artístico y pictórico**

En esta película se nos muestra una clase social media-alta, sea económica o intelectual. Los personajes oscilan entre los 30 y 50 años.

*Comme une image:*

- El éxito y el fracaso
- La sociedad y su opinión: la imagen, la belleza, la juventud
- La atracción: física y emocional
- Los contactos: como medio de ascensión social o “enchufe”
- La valía de las personas (no siempre asociada a su profesionalidad)
- Relaciones humanas y de pareja
- La moral: social y personal
- ¿El cine?
- **La música y la literatura**

En esta película se muestran clases sociales medias-altas. Los personajes oscilan entre los 20 y los 50 años.

## **b. Características generales:**

### **i • Sobre la escritura:**

Se trata de una autora de lo cotidiano, escribe sobre lo que está documentada y puede hablar con conocimiento de causa. Desde un punto de vista crítico y al mismo tiempo de frustración y optimismo hacia la mejoría o la aceptación de las situaciones. Conoce el ámbito artístico, la dureza del medio y la gente que lo forma. Conoce la hipocresía social, y más aún en una clase bien establecida socialmente en el aparente éxito social.

La escritura a cuatro manos, con su colaborador Jean-Pierre Bacri, le otorga objetividad y perspectivas diferentes sobre la pareja, las relaciones hombre-mujer, la posición frente a los problemas y la forma de abordarlos, solucionarlos o escaparse de ellos.

Esta pareja presenta personajes que se van dibujando ellos mismos a partir de un perfil predeterminado y ellos se incluyen como detonantes o catalizadores de un destino variable.

El paso a la madurez, que socialmente se entiende como la estabilidad, el asentamiento y el resultado de los esfuerzos de juventud, es una edad crítica en las personas, bien sea porque no se ha conseguido lo deseado, porque el futuro no siempre es como se espera o porque el destino, a priori, ya venía escrito y sólo queda la aceptación; es difícil asumir el abandono de la fase de juventud y con ella los encantos que ésta produce (emocionales, personales, profesionales) y que de repente se es adulto en un mundo que

seguimos viéndolo con desconocimiento y a su vez, cada vez más, con más respeto y más divergencias.

De esta forma, sus obras muestran personajes de la misma edad y pertenecientes a una misma clase social; sólo algunas variaciones económicas, pero más o menos todos de la misma esfera social. Muestra mundos diferentes dentro de las mismas clases, por lo que vemos una diversidad de inquietudes y de formas de ver la vida y de vivirla. Es un cine social (aunque dirigido), porque abarca siempre problemáticas similares, pero al mismo tiempo es universal, o al menos europeo, ya que cualquier país de esta Comunidad tiene problemáticas similares. No muestran países en guerra, ni inquietudes políticas, ni siquiera demasiados desacuerdos con los dirigentes –a penas pequeñas críticas que siempre acaban bien- no tratan situaciones extremas de supervivencia, sino que al contrario, son obras con personajes bien situados, que querrían estar mejor, pero muchos de sus problemas no son más que pequeñas derrotas emocionales o deseos frustrados que anhelan mejorar la cotidianidad de sus vidas.

En este caso, hablaríamos más bien de un cine emocional, que nos puede ayudar en las elecciones de la vida. En todas las obras hay perfiles psicológicos que engloban los caracteres que forman parte de la sociedad y los prototipos estereotipados.

La violencia, desde el punto de vista emocional, está presente en todas las obras, ya que de alguna forma la autora pone de relieve la agresividad que contienen las diferentes situaciones a las que nos enfrentamos día a día: con amigos, conocidos u otro tipo de personas que frecuentan con nosotros la vida y que parecen formar parte de nuestras realidades, obviando de esta forma la dureza de las situaciones e incluso el daño que pueden provocar.

Hacemos un breve inciso en este tema de la violencia y agresividad, porque a lo largo de la obra se ataca mordazmente a la integridad de las personas a través del lenguaje y de la intelectualidad, dejando desprotegidos los sentimientos y la expresión del amor.

El medio intelectual se considera como una elite sobre el resto de la gente y actúa menospreciando a las personas que no forman parte de él, provocando con ello el desprecio, la degradación y la humillación de dichas personas. La agresividad que produce el lenguaje mal utilizado por cuestiones ya sean idiomáticas, por costumbre o simplemente por la ausencia de reflexión, hace que los personajes encuentren enfrentamientos entre ellos y malestar, normalmente recíproco. Estos dos aspectos provocan miedos a la hora de compartir los sentimientos, miedo a expresar lo íntimo,

barreras interiores y emocionales, que no físicas. De esta forma, la expresión del amor, en cualquiera de sus formas: relaciones de pareja, humanas o sexuales, se encuentra vetada por el miedo que produce abrir el interior y sentirse atacado en los puntos débiles.

La obra, pues, trata conceptos como la amistad desde diferentes perspectivas, como forma de acercamiento y percepción de las relaciones humanas.

Encontramos la amistad inamovible y la amistad de conveniencia. No se puede obviar la diferencia porque dependiendo de la concepción de amistad podemos relacionar lo afectivo con el tiempo, el espacio y la acción; porque dependiendo de quién sea la persona que llegue tarde, esté de más en un lugar o actúe de forma poco conveniente, se aceptará mejor o peor dependiendo de la amistad que les una. Las reacciones humanas van en paralelo con los momentos y con las personas que nos rodean, por este motivo, la autora utiliza una escritura de contrastes: para mostrar justamente estas relaciones que pueden ser nocivas o calmantes.

Lo que para uno puede ser bueno para otro puede ser perjudicial, aquí vemos dónde se haya el éxito y dónde el fracaso, porque realmente la línea divisoria es sensiblemente desapercibida, los éxitos-fracasos, que pueden ser emocionales o profesionales, seguramente en primer lugar dependen de la concepción propia y en segundo lugar, de la ajena: el éxito profesional de Pierre es el fracaso emocional de la pareja Pierre-Sylvia<sup>439</sup>, por ejemplo.

La autora utiliza de forma recurrente en su escritura el tema de la imagen, aunque sólo en su última obra le dedica incluso el título. La imagen es el reflejo de algo. Las personas se ven reflejadas en otras, por esto se crean amigos, parejas, relaciones; pero también encontramos el reflejo anímicamente, a veces lo que vemos fuera no es lo que tenemos dentro y acabamos odiando nuestro interior u odiando el exterior. De forma física vemos la relación de Lolita con su cuerpo y su entorno, pero de forma emocional encontramos el carácter de Cassard y lo que proyecta en los demás, sobre todo en Sylvia que pasa de la adoración al odio en unos cuantos meses.

---

<sup>439</sup> Referencia a la pareja de *Comme une image*.

Se nos muestra la manipulación a la que las personas están sometidas sólo por formar parte de una sociedad, este manejo de las normas define a las personas sin valorar su propia valía y las engloba en diferentes estamentos profesionales que funcionan a parte de los ya existentes, propiamente sociales.

II • Temáticas:

Las temáticas no varían demasiado, sólo profundizan y analizan con otras perspectivas. En todas las obras se cuestiona las parejas, las relaciones sociales, las normas sociales y/o los deseos.

Son todas ellas obras abiertas, sin final feliz propiamente dicho. El camino hacia la felicidad es muy sutil, porque la felicidad se encuentra en lo que hacemos por gusto y encontrar el equilibrio entre los pequeños placeres personales y emocionales y las obligaciones cotidianas: es el arte de vivir bien y ser feliz con uno mismo y con lo que nos rodea. Este es un aspecto puramente social, la aceptación de la vida y la felicidad en la cotidianidad que conlleva.

La aportación –no me atrevería a decir única- pero sí la más importante es la temática artística que incluyen sus dos últimas películas. Podríamos decir que de forma colateral, y dando gracias a las nuevas innovaciones de nuestros tiempos: la imagen, la intelectualidad, el capitalismo en todas sus formas -entre otros temas de interés mundial en los países desarrollados- se convierte en temática nueva que, unidas a las anteriores, nos muestran nuevas inquietudes y desconciertos de esta sociedad desahogada.

Gracias a esto, los autores nos muestran el mundo del teatro, el de las artes plásticas y el de la música, universos completamente separados de aquellos que no tengan por norma frecuentarlos (y, teniendo en cuenta que, esto es un hecho de educación y formación, es una razón de peso para que haya mucha gente que los desconozca). Estos cosmos son fácilmente catalogados y parece que todo es tan fácil como estudiar o trabajar con rigor; nos narran aquellos factores externos al ímpetu personal que dificultan el ascenso en estas profesiones que *a priori* son elitistas.

Hemos intentado asociar los diferentes denominadores comunes en grandes temáticas para de esta forma asimilarlos como si de muñecas rusas se tratasen. Las áreas en las que hemos dividido estos temas son: ausencia de futuro; la sociedad y sus normas; las relaciones profesionales; racismo, homofobia y otros males sociales; las drogas como medio de evasión; coralidad y polifonía; la reivindicación del arte y los medios; el triunfo y el fracaso.

Para tratar las reincidencias en la obra de Jaoui empezaremos por la **ausencia de futuro**, ya que el futuro no se busca ni se encuentra en ninguna de sus formas: ni para concluir con un *Happy End*, ni para mostrar que todo se soluciona o empeora con los años, ni tan sólo como proyección de la vida. Todas las obras parten del presente y más aún, de un presente marcado por un pasado, como nuestras vidas, nuestra educación y nuestras ambiciones de futuro. Por ello, parte de la crítica la ha comparado con el escepticismo o el pesimismo subyacente de Woody Allen.

Nuestro pasado nos educa en unas normas sociales, que nos gustan más o menos e intentamos a lo largo de la vida obviarlas, ignorarlas, mejorarlas o cambiarlas, pero siempre partiendo de esa base ya impuesta que nos ha sido otorgada: por la familia a la que pertenecemos (*Un air de famille*), por las metas que nos establecemos (*Cuisine et dépendances*), por el medio al que pertenecemos (*Le goût des autres*) y por lo que nos gustaría conseguir en la vida (*Comme une image*). Este pasado es el que nos influye, pero no el que nos predestina, por esta razón el empresario podrá ser sensible al arte aunque no haya recibido desde su más dulce infancia la sensibilidad artística (*Le goût des autres*), Martine podría tener la opción de retomar el mundo laboral para sentirse una mujer activa y útil (*Cuisine et dépendances*) o la hija pequeña de los Ménard, Betty, podrá decidir, a sus más de treinta años, si quiere una vida en pareja o solitaria (*Un air de famille*). Porque el mundo cambia, las mentalidades y las normas también, y aunque el ser humano sea el que más tarda en adaptarse a estas nuevas formas de vida, tiene la capacidad de adaptación y de elección sobre un mundo que, a pesar de los horóscopos, no influyen para nada en nuestras decisiones personales, emocionales o profesionales. El problema que se plantea cuando se toma una decisión de cambio de vida radical es, ante todo, si el cambio va a ser beneficiario o no, esto implica ciertos temores que pueden incluso evitar que se intenten estos cambios; las personas que deciden seguir adelante a pesar de los miedos, consiguen un éxito, no social, sino emocional.

La idea actual fundada en que el futuro no existe y que hay que vivir el presente (*carpe diem* latino) se plasma a lo largo de todas las obras, ya que de alguna forma, la sociedad del siglo XX (y XXI actual) nos vende la imagen que debemos vivir al día y que nuestro mundo y nuestra existencia son completamente efímeras, por lo que desarrollar esta concepción de tiempo presente en nuestras vidas actuales no es más que otro aspecto de este cine europeo, no sabemos qué hubiera pasado si hubiésemos elegido otro camino,

sólo lo sabríamos si el destino nos diera varias oportunidades (como sucede en *Smoking - No smoking*, pero esto sólo es una ficción o una ilusión, otro aspecto que diferencia esta obra de encargo del teatro y filmografía de Jaoui, ya que ella tiende a trabajar sobre una realidad y no sobre una hipótesis o ficción).

Parece como si nuestra sociedad actual nos quisiera mostrar personas en activo como modelos de triunfo emocional o profesional. Por una parte, el humano se da cuenta de su realidad presente cuando hace actividades de todo tipo, cuando amuebla su vida con muchas cosas que le dan la sensación de estar vivo. Pero lo que también se nos muestra es que, no por hacer más cosas se aprovecha mejor el momento o se es más feliz. Quizá por esta razón, se contrasten en todo momento personajes activos e implicados con personajes pasivos y sedentarios, como Moreno y Deschamps (*Le goût des autres*). No se nos da la clave de la felicidad con ello, pero se intenta mostrar diferentes realidades que todas ellas no hacen más que satisfacer la existencia de cada uno.

Puesto que las obras son asuntos que parten del presente y están apoyadas en el pasado de las personas, nos parece pertinente continuar con la temática de **la sociedad y sus normas**. Si clasificamos este tema de esta forma es porque consideramos que las personas desde que viven en sociedad están sujetas a sus normas y esto no siempre es el factor que más placer puede producir.

Podemos constatar que los personajes se encuentran ceñidos a unas normas que no siempre las entienden y que les molestan a menudo, por esta razón se nos presentan diferentes caras de la misma moneda y con ello se nos muestra que no hay una única forma de vida sino muchas y que debemos elegir la que se adapte más a nuestras necesidades, inquietudes o exigencias.

Por ejemplo, si empezamos esta observación desde la posición de la mujer en la sociedad, pensaríamos que no es mejor la mujer profesional que la mujer ama de casa, o la soltera de la casada, el problema central de todas ellas es que actúan en contra de sus deseos y normalmente responden a un estereotipo social que tienen los demás sobre ellas, responden a unas expectativas creadas de antemano y a unos principios éticos, sociales o morales que no siempre les produce felicidad, sino más bien obligación. Podemos pensar en el enfrentamiento de papeles de Charlotte y Martine en *Cuisine et dépendances* o en las cuñadas de *Un air de famille*, en cualquiera de los casos que escogiéramos veríamos que no se trata de sufrimiento por su condición de jefa en un periódico o de ama de casa, sino que el problema está en la consideración que tiene la



sociedad para con ellas. Si tuviéramos que hablar de cine femenino, esta temática que reincide a lo largo de la filmografía responde a estas inquietudes sobre el papel de la mujer en la sociedad de finales del siglo XX, pero el problema principal está en saber qué es lo que la sociedad espera de la mujer del siglo XXI, qué es lo que quiere cada mujer y si debe realmente adoptar sólo un papel o si pueden aceptarlos todos, sin con ello tener que someterse a una crítica social o a una etiqueta por cada decisión que tome sobre cómo debe vivir su vida.

Porque la mujer, ¿acaso debe vivir en pareja para sentirse realizada?, ¿acaso debe tener hijos para demostrar y afirmar su feminidad y su género?, ¿acaso el ser seductora y sexy responde a la connotación de ser una *cualquiera*? Parece ser que, cuestionando la educación y las normas sociales, Agnès Jaoui intenta desmontar la tradición latente que es demasiado pesada, pero no cayendo en la crítica o los juicios de valores, sino dando la libertad de pensamiento a cada uno de los espectadores, y también a sus personajes. Muestra que la vida ha cambiado y la forma de vivirla, y con todo intenta crear un entendimiento entre personas. Podemos pensar que la finalidad de su obra, desde esta temática en particular, y en muchas en general, es el libre albedrío y la libertad para ejecutarlo, mostrando diferentes posiciones y caminos; vemos que todas tienen cosas buenas y aspectos negativos o simplemente menos agradables; pero, son formas de vida y decisiones que debe adoptar cada persona sin por ello cuestionarse si lo que hace está bien o mal, evitando en todo momento el maniqueísmo social en todas las situaciones que se nos presentan, porque todos somos libres de nuestros actos y a nadie le gusta que otros le veten.

El hombre, por su parte, también está condicionado socialmente, aunque mucho menos. Desde la antigüedad el hombre es quien ha sacado a la familia adelante, el que trabaja, el que sabe ser autónomo, por lo que parece que aún en nuestra época, el reconocimiento social de la soledad del hombre o de su vida en pareja no se cuestiona. Encontramos a hombres como Moreno o Deschamps que están solos pero que no molestan a nadie y nadie se molesta en juzgarlos, en cambio, encontramos mujeres como Manie y Clara, que el hecho de que estén solas implica un modo de vida que no siempre es el más idóneo para los demás. Ellas mismas se cuestionan y se deprimen por no encontrar el hombre de sus vidas, no formar una familia y estar en casa para mantenerla; pero muchas veces este “auto-interrogatorio” responde a lo que la sociedad espera de ellas.

Hay establecido una especie de miedo a la soledad que más que una realidad emocional se trata de un hecho social. Existen personas que disfrutan de la vida en su soledad más que en compañía, y actualmente es algo que estamos acostumbrados a ver y empieza a aceptarse poco a poco, pero no sin ello preguntarse siempre si hay algo detrás de estas personas que les impida compartir sus vidas con otras. En cambio, no siempre se considera que realmente, por carácter o convicción, las personas pueden ser más o menos sociales y esto no las convierte en seres detestables, por ejemplo Georges (*Cuisine et dépendances*), es un personajes con tendencia a la soledad porque no está de acuerdo con la realidad social, por lo que será más difícil para él que encuentre a alguien que comparta sus opiniones, pero no imposible, en cambio por ahora, prefiere esperar solo.

En cualquier caso, hay que aceptar que si encontramos una mujer madre es porque hay un hombre que necesita este tipo de mujer, no es más que un tipo de personas viriles que buscan féminas que se ocupen de ellos, cual madre con su hijo, rechazando la independencia y la determinación propia, este es el caso de Martine y Jacques (*Cuisine et dépendances*), Sylvia y Pierre (*Comme une image*), Odile y Claude (*On connaît la chanson*), Yolande y Philippe (*Un air de famille*). Si encontramos mujeres amantes es porque hay hombres que necesitan de ellas para sentirse seducidos, como Manie y Deschamps (*Le goût des autres*); sin olvidar la mujer objeto, tan mal vista y criticada – por hombres y por mujeres (quienes seguramente encuentran en ellas rivalidad femenina)- no es más que la respuesta del sueño erótico y sexual de los hombre en cuanto a la concepción que tienen de la perfección femenina, en este listado incluimos a Marilyn (*Cuisine et dépendances*) y a Karine (*Comme une image*); y así podríamos llegar a un listado de *personas tipo* innumerable, porque dependiendo de las carencias o necesidades de cada persona se tiende a buscar en el otro la complementariedad. La pareja se convierte, de esta forma, en un rito social que mueve a la aceptación, pero que ante todo, la aceptación empieza en la propia persona, que es la que elige en primer momento.

El sexo es un factor importante en la obra de Jaoui. Hay sexo implícito y muy poco explícito. En ningún momento asociamos su ausencia al tabú, sino más bien a la escasez de su valor explicativo: el sexo está como algo cotidiano y necesario. Se habla de sexo y se practica sin miedos, forma parte de la naturaleza de las personas. Esto es muy interesante porque en otras sociedades europeas todavía hablar de sexo puede provocar el rubor de los presentes, en cambio, Jaoui muestra con la mayor naturalidad el acto en

sí, sin necesidad de mostrar estas escenas para rendirnos cuentas que las relaciones son pasionales o no. Los personajes deciden sobre su sexualidad sin caer en condenas morales y sin exigir relaciones emocionales. El sexo se presenta como muestra de amor (Betty y Denis), de pasión (Marylin y el marido de Charlotte), de necesidad carnal (Manie y Deschamps), de comprensión y entendimiento –aunque también como remedio a la soledad- (Manie y Moreno), de deseo (Lolita y Sébastien). Los personajes deciden por ellos mismos cuándo lo desean y con quién. El sexo es otra forma de comunicar y este hecho está completamente aceptado en la mentalidad, por esta razón pensamos que es importante, porque con él se derrumban otros problemas morales basados en la religión y la tradición ético-social.

La ausencia de sexo como *modus vivendi* de una relación nos mueve a hablar de los tipos de relaciones y de amor. Hemos visto relaciones estables de convivencia (Odile y Claude de *On connaît la chanson*), de admiración (Camille y Simón de *On connaît la chanson* o Castella y Clara en *Le goût des autres*), pasionales (Manie y Moreno de *Le goût des autres*) o de conveniencia (Mathieu y Lolita en *Comme une image*).

El amor surge por diferentes aspectos que atraen de la otra persona, aunque también es cierto que, a pesar de que haya amor no siempre hay relación, pero sí que pueden existir relaciones sin amor (como es el caso de Marc y Camille en *On connaît la chanson*, ya que para Marc esta relación es más bien un triunfo que un amor). Se nos muestran personas felices en momentos puntuales gracias a la atracción, pero esto no exige que haya una relación. De nuevo volvemos a la felicidad como algo efímero, sobre todo cuando se trata de unir dos caracteres, fusionarlos y que a continuación funcionen.

Se pone en tela de juicio las relaciones estables, marcadas por la falta de pasión y de frescura, pero al mismo tiempo se valoran porque en ellas hay un conocimiento y un entendimiento que mueven a la tranquilidad y al bienestar. Claude (*On connaît la chanson*), pese a haberse enamorado de una joven no dejará a Odile, porque no la puede abandonar en la tristeza. Tampoco Yolande (*Un air de famille*) dejará a Philippe, aunque éste no la respete. No es que sean unos cobardes, sino que en general, el humano tiene tendencia a la calma más que a la pasión. No es una cuestión de edad, veamos por ejemplo Simón (*On connaît la chanson*), está solo, esperando el amor (que lo encuentra en Camille) y en ningún momento se ve mayor para aproximarse a ella, veinte años más joven que él.

Lo que sí se muestra en general es la necesidad de sentir: amor, pasión, cariño, entendimiento... como forma de supervivencia y búsqueda de la felicidad, y de alguna forma, este sentimiento es el motor que genera la fuerza para continuar. Después, el tipo de amor que se escoja dependerá de las vivencias de cada uno y de su concepción del amor, por lo que habrá personas idealistas, otras que idealizan y otras que prefieren la realidad y la materializan, y a continuación vemos esto reflejado en sus relaciones.

El hecho que se nos presenten diferentes tipos de amor y de relaciones muestra la gran panorámica de posibilidades que existen, sin poner a ninguna de ellas en cabeza, todas las formas son buenas porque seguramente le funcione a alguien. Con esto, volvemos a la coralidad y polifonía de todas las películas, que llegan a su apogeo en la última realizada, *Comme une image*.

Cabe poner de relieve las relaciones homosexuales que también se presentarán aunque sólo en una de las películas, *Le goût des autres*, en la que como ya nos dice su título, muestra todos los gustos, por supuesto, también las relaciones entre las personas del mismo sexo. Es raro, dada la actualidad mediática de este tipo de relaciones y dado el gran número de personas homosexuales que hay en el mundo (y sobre todo en el occidental y en cualquier clase social, pero mucho más respondido y exteriorizado en las clases medias y altas), que sólo aparezca la pareja Antoine y Benoît, y que además son artistas. Parece demasiado estereotipado el gay-artista, quizá justamente ésta sea la razón por la que cuenta con esta pareja diferente en esta película en particular; aunque justamente, también se podría trabajar otros perfiles de estas parejas y romper con los cánones estereotipados.

Para terminar con la normalización social, creemos importante concluir con el tema del bien y el mal. Lo interesante en la obra de Jaoui, es que se nos presenta a personas que son buenas y malas, es decir, personas humanas. Esta psicología del personaje ya se desarrolló en las obras de teatro de Shakespeare<sup>440</sup> y desde Freud es sabido que la psique de las personas contiene ambas ambivalencias, aunque parece que nuestra sociedad sigue siendo hipócrita con este razonamiento y continuamos viendo películas que nos muestran personajes malvadísimos y personajes demasiado inocentes. Gracias a esta ambigüedad del carácter humano, Jaoui consigue transportarnos a la gran pantalla la gente de la calle, aquellas personas que encontramos en un bar o en el trabajo, con sus

---

<sup>440</sup> Pensemos en obras como *El mercader de Venecia* o *El rey Lear*.

inquietudes y sus penas, que nos caen bien o mal simplemente por la afinidad de caracteres y no porque sean seres planos.

Las relaciones personales es uno de los temas más importantes de toda la filmografía y dentro de estas relaciones consideramos que la amistad es uno de los envoltorios predilectos. Los amigos se presentan como un mal necesario para no sentir soledad.

Denis, el camarero de *Un air de famille* es un amigo para el hijo menor de la familia Ménard, pero éste no sabe escucharlo ni valora sus impresiones porque no es más que una persona que trabaja para él, un simple camarero que lee demasiado y tiene la cabeza llena de pájaros. En *Cuisine et dépendances*, Georges ha dejado de ser valorado como amigo, porque ha saturado la paciencia de Martine y se ha aprovechado demasiado de la amistad que la pareja le ha brindado. En *Comme une image*, los editores “pobres” dejan de parecerles interesantes, incluso como amigos, a la pareja recientemente triunfadora, quizá el éxito no permita que sigan relacionándose. La amistad de los dos guardaespaldas de *Le goût des autres* no impide que uno de ellos le quite la amante al otro.

La amistad, teóricamente, no tiene en cuenta la clase social, ni el bienestar económico, ni la felicidad; un amigo es una persona afín que no se impone, sino que se comparte con ella unos gustos y unas inquietudes; pero quizá con los años, las personas cambian y ya no se comparte nada, todo se convierte en una cotidianidad, seres conocidos a los que poder acudir en caso de problemas, sobre todo.

En cambio, vemos a los personajes intelectuales de *Le goût des autres* extrañados porque dos de ellos simpatizan con el empresario, que es un inculto. Ese rechazo intelectual por parte de unos y la apreciación por parte de los otros, no nos deja indiferentes. La actriz piensa de inmediato que se quieren aprovechar de él. ¿Por qué? Quizá no sea posible tener amigos que no pertenezcan a la misma clase social o intelectual, porque no conciben el mundo exactamente igual que nosotros.

El joven escritor ya no considera interesantes a su editora y a su amigo Félix de *Comme une image* porque no son famosos, la amistad ya no aporta nada para él. ¿Por qué?

En *Cuisine et dépendances* es más importante la amistad con el marido -famosa estrella de la pequeña pantalla- de Charlotte que con ella, cuando parece ser que la amiga inicialmente era ella. ¿Por qué?

Parece que la autora quiere manifestar hasta qué punto valoramos una amistad, si por la persona ella misma o por lo que posee o por lo que representa dentro de una sociedad;

ya sea una imagen, el dinero o las inquietudes de triunfo. Esta idea está muy generalizada en nuestras sociedades capitalistas. Antiguamente se tenían pocos amigos y se les consideraba y valoraba por lo que eran, sin tener en cuenta actitudes políticas o cualquier tipo de aptitud; simplemente porque se comprendían entre ellos, existía ese entendimiento. En cambio, actualmente, parece que si se tienen más amigos se es mejor persona o al menos una persona que se sabe relacionar con los demás. Parece que todo el mundo está lleno de amigos a los que se les permite todo porque al mismo tiempo tampoco se confía demasiado en ellos. La televisión nos bombardea con publicidades llenas de fiestas, encuentros, momentos compartidos a tropel, y todo aquel que no entre en esta concepción es un bicho raro de la sociedad. Incluso anuncios que regalan abrazos, y nadie se pregunta si acaso es lo mismo darle un abrazo a una persona querida que a una persona simplemente conocida o prácticamente desconocida.

Continuamos con las **relaciones profesionales**. Normalmente establecemos relaciones con el medio que nos rodea, por la simple inercia, ya que es el lugar en el que pasamos más tiempo. Esto no quiere decir que el Hombre se limite a conocer sólo gente de su medio profesional, porque de alguna forma, el ser humano es un animal social que necesita de los demás para existir. Por lo que es normal que se frecuente más gente que propiamente la del medio profesional, hecho que se nos muestra a lo largo de las películas. Por ejemplo en *Un air de famille*, cuando Betty dice tener un novio, Denis (hasta esa noche su pareja) busca entre todas las personas que le rodean el ficticio novio de su amada: sea el chico de la autoescuela, el del trabajo, el vecino, etc.

Ahora bien, si parece algo normal que se conozca a gente de diferentes medios y que incluso se frecuenten, lo paradójico es que se creen clases de personas dependiendo del medio profesional al que pertenecen. Vemos por una parte la jerarquía que establece la profesión, *Un air de famille* nos muestra que para Philippe no es lo mismo que cualquier compañero le de su opinión sobre el programa, porque valdrá más la opinión de aquel que tiene la posición más elevada en la empresa. En *Comme une image*, cuenta más para Pierre la opinión que tiene Cassard sobre su obra que la que tiene Sylvia o Edith.

Vemos, por otra parte, el elitismo que supone tener una u otra profesión. Es decir, las personas se valoran por lo que tienen y no por lo que son. Así pues, notamos que para los intelectuales de *Le goût des autres*, Castilla no es más que un inculto con dinero, por lo que no merece la pena tenerlo de amigo, realmente la relación con esta persona

parece limitada desde el principio a causa de sus escasos conocimientos culturales. Cassard, en *Comme une image*, es una persona odiada por su mal carácter y su cinismo pero al mismo tiempo es una persona valorada porque tiene un reconocimiento social que puede resultar interesante. Se crean, de esta forma, elites económicas e intelectuales que no permiten el acceso a otros medios fácilmente.

Por otra parte, consideramos que el **racismo cotidiano, la homofobia y otros males**, es un tema capital de la sociedad actual, tan desarrollada en algunos aspectos, es todavía muy pueril en otros que han escrito la historia y deberían, por lo tanto, estar completamente asumidos. Así pues, sigue existiendo la desigualdad no sólo entre las razas y las clases, sino la desigualdad entre iguales dependiendo del medio al que pertenezcan.

La relación con las personas que sienten atracción por el mismo sexo sólo se trata en una de las obras: *Le goût des autres*, este hecho parece lógico e ilógico al mismo tiempo. Al tratarse de la película que habla de arte, medio artístico, artistas, parece “lógico” encontrarse a “gays” en esta historia, sobre todo si se concibe desde un punto de vista completamente estereotipado, ahora bien, si lo que pretende la autora es integridad no lo logra completamente. ¿Cómo es posible, en una sociedad donde más de un tercio de ciudadanos es homosexual, sólo una película muestre esta realidad y además respondiendo a un estereotipo? Como bien se muestra en esta película, nuestra sociedad todavía tiene miedo a la diferencia, sea racial, cultural, religiosa, y cómo no, sexual; por esta razón, no sólo el lenguaje está lleno de atrocidades como “comportarse como maricones”, “trabajar como un negro”, “ser un moro”, etcétera, completamente asumidas en el lenguaje y de las que ya no se analiza su sentido real, sino que además, las personas ni siquiera conciben que haya gente diferente a ellos. Es decir, cuando Castella dice que los profesionales de la prensa “*ce sont des pédés*”, no sólo no piensa en el concepto propiamente dicho de la palabra, sino que además, ni se había imaginado que un hombre tan viril como Antoine pudiera ser homosexual. Es decir, no sólo está estereotipado el lenguaje si no también la imagen que se tiene de las personas. Como decíamos anteriormente, existe una violencia del lenguaje y también una agresión recíproca, en este momento está más afrontado Castella de pensar que son homosexuales (incluso concebir que este tipo de personas están en la sociedad y que los frecuentamos a diario sin darnos cuenta que lo son) y que además cuando se cruza con ellos no los reconoce. Como si llevásemos una etiqueta con nuestra sexualidad,

tendencia política y gustos. Desde este punto de vista, la autora consigue denunciar no sólo los malos vicios del lenguaje sino también los estereotipos que forman parte de nuestro bagaje cultural, consiguiendo con ellos, quizá, un poco más de reflexión en el momento de pronunciar cualquier enunciado y un poco más de obertura en la mentalidad del espectador.

Otro ejemplo, no menos irrisorio, es el racismo que existe en Francia todavía hacia la población magrebí. Más de tres generaciones conviviendo, jóvenes árabes que no sólo desconocen su lengua sino también los países de origen de sus padres, y aún se enfrentan a diario a los estereotipos sociales que les vienen impuestos por razones ajenas a ellos: color de piel, rasgos físicos, nombres propios y apellidos. Cuando visionamos *Comme une image* no somos indiferentes a Sébastien después de anunciarle a Lolita que su nombre verdadero es Rachid, pero que su vida es más fácil si se llama Sébastien.

Así llegamos al tema de **las drogas como medio de evasión**, ya que de alguna forma, las personas necesitan exorcizar o canalizar estos temas que hemos analizado anteriormente, que les rodean y que, a menudo, les molestan. En todo momento se nos muestran las llamadas drogas blandas o legales: tabaco y alcohol.

Para comenzar a analizar esta temática nos apoyaremos en el diálogo que mantienen Manie y Moreno después de que les interrumpa la velada un cliente de ella a avanzadas horas de la noche:

*MORENO: Je suis pas content, non...*

*MANIE : (après un temps) Écoute, ça va... Tu gagnes pas ta vie, toi ?*

*MORENO : Je fais un métier normal, moi.*

*MANIE : Moi aussi.*

*MORENO : Ne me fais pas rire.*

*MANIE : Un bureau de tabac, ça te choque moins ?*

*MORENO : Oui ça me choque moins, oui...*

*MANIE : Ou un bistrot, par exemple ?*

*MORENO : (s'énervant) Ça veut dire quoi, ça, l'alcool c'est autorisé ! Les cigarettes aussi, c'est quoi ces conneries, là ?*

*MANIE : (Elle lâche les épaules de Moreno, contrariée et avance de quelques pas face caméra, dans le cadre à gauche) Bon ben, tu n'es pas obligé de me parler comme ça.*

*MORENO : Attends, l'alcool et les cigarettes, c'est autorisé ou c'est pas autorisé ?*



*MANIE : (Elle se tourne vers lui, très énervée) L'alcool et les cigarettes, ça fait du mal, ou ça fait pas du mal ??? Ça fait dix fois plus de mal ! Mais tu t'en fous, de ça, c'est pas ton problème, ton problème, toi, c'est que c'est pas autorisé ???*

*MORENO : Quand tu te retrouveras dix huit mois en prison t'auras l'air fine, avec tes beaux discours !!!!*

*MANIE : Pourquoi ? Tu vas me dénoncer ?<sup>441</sup>*

A partir de esta conversación podemos trabajar diferentes aspectos que se denuncian en la película sobre la sociedad. En primer lugar, se denuncia que no estén prohibidas las drogas legales porque producen más daños que las que no lo son, por lo que encontramos un guiño a la legalización de drogas blandas como costo, cannabis o marihuana. En segundo lugar, nos introduce la idea de libertad de actuación.

Por otra parte, también se nos presenta cualquier tipo de estas drogas como forma de evasión, puesto que todos los personajes recurren a un cigarrillo o un vaso de cualquier bebida alcohólica para calmarse después de momentos de tensión. Sin por ello importar la clase social, económica o cultural. Betty afirma en *Un air de famille*: “*je ne dois pas hésiter à boire les vendredis soirs*” como desahogo a la tensión que le produce cenar todos los viernes con su familia. Martine y Jacques de *Cuisine et dépendances* no paran de encenderse un cigarro tras otro a medida que avanza la noche interminable; al igual que Georges pide: “*tu n'as pas quelque chose de fort?*” a Jacques y juntos beben vasos de licor de pera para olvidar la noche y enfatizar el pasado.

Cada personaje tiene un vicio que le ayuda a canalizar los malos momentos, siempre es más fácil verlo asociado a cualquier tipo de drogas autorizadas, como se hace en todas las películas. *Comme une image* introduce una pequeña modificación al discurso, ya no se trata las diversas versiones de drogas como elementos catalizadores, sino que se profundiza en la idea de vicio y el maniqueísmo social. De esta forma, se nos muestra a Lolita como una gran devoradora de toda clase de dulces y chocolates –además de ser un tópico en cuanto a la dieta alta en grasas; paradójicamente y teniendo en cuenta el personaje- el dulce, y sobre todo el chocolate, es utilizado como remedio para combatir la depresión y también (a tener en cuenta dado su físico y sus complejos) es un *calmante* en la ausencia de sexo. Este aspecto es muy interesante para analizarlo en este apartado de drogas, porque de alguna forma todos canalizan sus penas a través de algún elemento que les sacie. Lolita tiene un problema de obesidad, por lo que es lógico que

<sup>441</sup> *Le goût des autres*. J.P. Bacri-A. Jaoui. Été 2000. N° 493. L'avant-scène cinéma. P. 38, 39

coma dulce –insistimos en la idea de tópico, porque ante todo lo que tiene es gula-, pero también tiene una moralidad muy marcada hacia las drogas, por lo que, además de mostrar un problema dietético se nos plantea un problema moral. La comida no es perjudicial para la salud y las drogas sí. De alguna manera esto reincide en el diálogo que hemos utilizado para encabezar este discurso. Cualquier vicio supone una fragilidad de carácter o una debilidad humana, es algo que no se puede controlar y de alguna forma lo que se nos muestra es que cualquier vicio está condenado. Karine no quiere que su hija coma entre horas para evitar la obesidad, por lo que está ejecutando un juicio de valores –sobre la estética- en cuanto a cómo debe ser su hija, de la misma forma que Moreno juzga el consumo de drogas no legalizadas (como la marihuana) pese a que sea menos perjudicial para la salud que fumarse un paquete de cigarrillos al día.

Podríamos caer en un juicio de valores, aunque ahora ya no sobre la autorización-legalización o no de las drogas, sino más allá, sobre la libertad de actuación de las personas, las vetas sociales-emocionales-culturales que vienen impuestas. Lo que está bien y lo que está mal. Haciendo del vicio un denominador común a todas las personas pertenecientes a cualquier medio y, al mismo tiempo, haciendo de todas las personas seres comunes y mortales. Por así decirlo, es a través de sus debilidades que se encuentra la esencia de las personas, fuera de toda atadura social.

Analizados estos aspectos que definen a las personas en sus medios, llegamos a la temática de **polifonía** que caracteriza la obra de Agnès Jaoui.

Para cualquier diccionario, *polifonía es el conjunto de partes musicales distintas, sobre todo en contrapunto y preferentemente cuando se trata casi exclusivamente de partes vocales*<sup>442</sup>. Utilizamos este término para definir la estructura de las obras de Jaoui porque, en primer lugar, los personajes se muestran siempre en contrapunto, gracias a la representación del opuesto podemos observar más fácilmente la diversidad de personas que existen en nuestra sociedad y que cada una de estas personas, pese a sus diferencias, tiene voz y opinión. Es creando coros humanos que vemos esta diversidad, la entendemos y la aceptamos. A su vez, estas partes corales forman parte de un todo y este conjunto produce belleza y equilibrio, al igual que nuestro entorno. Si bien, todas las obras aspiran a la unión de todas las partes que forman una sociedad, es con *Le goût des autres* y *Comme une image* donde se logra mostrar esta coralidad y la armonía en la

---

<sup>442</sup> *Diccionario Enciclopédico Planeta Agostini*. 1992. Barcelona. P. 898

cohabitación. Todos los personajes son importantes, todos tienen una razón de ser y de existir en la obra, porque cada uno de ellos aporta una ambigüedad y un perfil que puede hacer que varíe un destino. No hay nada determinado e inamovible, su expansión depende de lo que le rodea. Gracias a la ausencia de personajes protagonistas apreciamos más la semejanza con la realidad, porque en la vida nadie es protagonista único de nada, sino cada uno de su propia realidad. He aquí, también, uno de los aspectos principales del éxito de la obra de la autora, porque el público se siente identificado con los personajes, en primer lugar –la empatía es necesaria para valorar una película u obra de teatro–, y al mismo tiempo, reconoce el escenario en el que se desarrolla la acción sin ficciones –no se siente ni engañado ni caricaturizado en esta cotidianidad–.

Otro aspecto importante de la polifonía es que abarca más ámbitos y profundidad en los perfiles de los personajes que lo que en un principio se podría trabajar en una obra tradicional con personajes protagonistas y secundarios. Con todo esto marca la pluralidad que define la sociedad actual.

Nuestro entorno está marcado por los medios de comunicación entre los cuales la televisión es la liturgia que venera las tendencias y el ejemplo a seguir. Por esta razón, la imagen se ha convertido en la tarjeta de presentación en todos los lugares en los que queremos acceder. No en vano, la película *Comme une image* comienza con una fiesta privada, a la que se accede con invitación, pero en la que además, la imagen es la clave del éxito: Lolita no podrá entrar porque al despistarse por unos instantes de su padre, ya nadie se imagina que pueda ser la hija de Cassard, dado su aspecto físico.

Ahora bien, nuestra reflexión se centra en el valor que le da la autora a reivindicar el arte y los medios de comunicación. Si partimos de la televisión es porque, de alguna forma, es la antítesis de la comunicación, se penaliza como medio de transmisión por su característica de dictaminar la norma. La televisión aparece como algo corrompido y que corrompe. Así pues, en *Le goût des autres*, Castella y su mujer ven culebrones que les recuerdan el amor ideal y pasional y les hacen olvidar su relación personal; en *Un air de famille*, Philippe hace el ridículo en el programa de televisión –casi no habla y no para de sonreír<sup>443</sup>– aunque lo que se pretenda sea el contrario: gustar y dar publicidad a su empresa. Cuando Pierre, de *Comme une image*, acude al programa televisivo para

---

<sup>443</sup> Ver imagen en el anexo 8.g, dossier fotográfico.

hablar de su libro se nos presenta como un espectáculo circense más que como una tertulia intelectual. Este antagonismo acentúa la idea que la prensa es el medio de comunicación culto y parcial de todas las formas de emisión existentes. Es con la prensa que Sylvia ve el triunfo de su marido como escritor. Charlotte, la mujer moderna, libre e intelectual es la editora de un periódico; sentimos como si la objetividad se diera a través de la prensa escrita, porque de alguna forma la escritura lleva a la reflexión y en ella subyace una formación del escritor, y un análisis del lector –a diferencia de la televisión que muestra imágenes y discursos dirigidos a una recepción específica-.

Todo aquello que lleva un esfuerzo, un trabajo, una reflexión es valorado: el arte en todas sus formas: la escritura, la música, el teatro, el cine, la pintura. Para expresar de esta forma no hay que tener dinero ni nacer en un medio social determinado, hay que tener sensibilidad y ganas de trabajar.

Para finalizar con la temática hemos escogido el tema del **triunfo y el fracaso**, porque actúa como conclusión ya que es lo que se espera de nosotros en la sociedad. En un principio, se considera que una persona ha triunfado cuando ha conseguido poder, sea auge económico o profesional, pero nunca se valora como un triunfo el auge emocional, el equilibrio sentimental y la felicidad. Esto último es la reflexión principal que nos quiere transmitir la autora. El fracaso no se sitúa en no conseguir una buena situación social, sino en ser infeliz con lo que se tiene y con lo que se hace, sentirse vacío. Esa es la frustración real de cualquier persona, sentir con el paso del tiempo que: no ha encontrado a nadie con quien compartir sus penas, que es un ser solitario e incomprendido, que no tiene motivos para estar satisfecho, o simplemente, sentir que no ha hecho en la vida lo que quería, que sólo ha seguido un camino marcado y acotado. El dinero produce sensación de felicidad cuando se obtiene, como Sylvia y Pierre cuando finalmente, después de mucho luchar se convierte en un escritor reconocido, pero no produce la felicidad esperada, de hecho el matrimonio se deshace debido a la reciente incompreensión entre ellos<sup>444</sup>.

A lo largo de todas las obras se insiste en todo momento en la aceptación de la complejidad de la persona y en la capacidad de adaptación para poder convivir con los demás sin sacrificar su propia persona ni la de los demás. Sea a nivel de pareja, de familia, de entorno profesional o social.

---

<sup>444</sup> El matrimonio fracasa con el éxito del escritor.

La autora parte de los conceptos fracaso-éxito concebidos de forma material, porque es la primera idea que se tiene cuando se enuncian estos dos términos, para al final caer en la banalidad del materialismo y con ello demostrar que realmente la riqueza o la pobreza siempre se encuentran en las personas y no en las cosas. He aquí una de las principales características de este cine social, reflejo de la cotidianidad occidental. Desde este punto de vista, las a priori “comedias” de Jaoui se convierten en tragedias en las que sólo unos cuantos personajes consiguen el éxito: *Un air de famille*: Betty, Denis y Georges; *Cuisine et dépendances*: Charlotte y Georges; *Le goût des autres*: Castella y Clara, Deschamps y Béatrice, Fred y Valérie; *Comme une image*: Sylvia, Lolita y Sébastien. Estos personajes han entendido la filosofía de la vida y han sabido renunciar a las normas exigidas por la sociedad e impuestas para vivir; de esta forma, han conseguido marcar sus propias normas y triunfar con ellos mismos y sus decisiones.

### iii • La puesta en escena: Del teatro al cine

Las dos primera obras fueron creadas para el teatro, por lo que hay pocos personajes y espacios únicos, incluso cuando fueron llevadas al cine se mantuvieron estas características.

Las dos siguientes fueron directamente previstas para el cine, entre los dos guiones, que fueron escritos por la pareja, hay una clara diferencia: *Smoking - No smoking* son obras intencionadamente teatrales, quizá se deba a que la idea surgió de la obra del autor inglés Alan Ayckbourn, también dramaturgo<sup>445</sup>. En cambio, *On connaît la chanson*, es una película-musical al más puro estilo de la comedia de Brooklyn, o a lo Woody Allen. Por eso, esta película nos recuerda mucho a obras del citado autor como *Balas sobre Broadway*<sup>446</sup> o *Todos dicen I love you*<sup>447</sup>. Estas dos películas se puede decir que son un paréntesis en su obra, ya que por una parte fueron un encargo del director y amigo Alain Resnais (y más bien responden al estilo de este cineasta, sin olvidar los diálogos punzantes de la pareja) y por otra parte, incluso aunque traten temas que ellos ya han tocado y que posteriormente vuelvan a abordarlos, no poseen la profundidad emocional y psicológica características de sus guiones, que tendríamos que definir las en el equilibrio entre comedias desgarradoras o dramas felices.

---

<sup>445</sup> Para conocer sus datos reenviamos al capítulo 2.c. iii *La savia de Resnais*, en el que se explica con detenimiento la obra y la psicología de este dramaturgo inglés contemporáneo.

<sup>446</sup> Woody Allen. 1994. Sweetland Films

<sup>447</sup> Woody Allen. 1996. Sweetland Films

En cuanto a las dos últimas, *Le goût des autres* y *Comme une image*, son guiones escritos directamente para ser cine, dos grandes producciones (la segunda más que la primera) con un reparto exquisito, la mayor parte de los actores reincidentes en toda su filmografía y biografía teatral.

Por lo tanto, podemos pensar que la evolución principal de su obra es ante todo de carácter económico, puesto que: dos actores con ganas de crear algo diferente, de escribir y de actuar en lo que hacen hay pocos, pero que su obra se mantenga en la cartelera del teatro parisino durante varias temporadas, hay menos; que otros realizadores decidan llevar al cine su teatro y que grandes directores les encarguen guiones de sus nuevas obras, hay excepciones; estos factores ayudan a que ellos consoliden una fama, un tipo de escritura, un punto de vista social que responde a las expectativas del público y por lo tanto, los afianza para lanzarse a producciones con un presupuesto más elevado y con grandes aspiraciones. Es decir, de alguna forma, consiguen realizar sus sueños de ser autores intelectuales, que hacen un cine de minorías, que pronto alcanza la fama entre las mayorías, existe por lo tanto el reconocimiento social, y con ello el económico.

Sus obras, ya desde un principio corales, ponen de manifiesto esta diversidad actoral a medida que hay más presupuesto para dedicarle a las nuevas películas. Por lo que los coros serán más amplios, más profundos y a su vez la temática será más variada.

Quizá el presupuesto ha influido también en la decisión de hacer cine en lugar de teatro, un medio más visto y reconocido, que también produce más ganancias y llega a más público que el que incluye por día y sesión una obra de teatro.

En cualquier caso, cabe realzar la labor de Jaoui-Bacri en diferentes aspectos. Pero ante todo, en este apartado queremos poner de relieve el lenguaje verbal y no verbal, factor muy importante tanto en el cine como en el teatro.

Si partimos de la comunicación verbal, vemos en su obra aspectos de la tradición teatral: acumulación de frases repetitivas y rápidas, esto se hereda del teatro del siglo XIX, sobre todo *Cuisine et dépendances* nos recuerda el teatro de vaudeville en un principio por los equívocos, la rapidez de acción y la acumulación, llegando siempre a un final feliz. También nos recuerda al teatro del absurdo, donde Ionesco desarma el lenguaje y en lugar de comunicar se llega a la total incomunicación. Encontramos un vocabulario familiar y familiaridad en la actuación, esta forma de escritura es del siglo XX, con ella se crea el acercamiento de los personajes (de la obra) al público, quien se siente identificado y se implica en el juego. La comicidad la encontramos a través de la

ironía, la burla o la seriedad, esto es un recurso tradicional del teatro cómico para enganchar al público, hacerle placentera la representación e implicarlo a través de la risa, siempre y cuando, por supuesto, sea una risa inteligente. El hecho de retomar palabras de los demás para estructurar las frases y los diálogos de apariencia espontánea, forma parte de los recursos actuales teatrales, porque de esta forma vemos en escena todo aquello que sucede fuera de ella, hacemos de la realidad un teatro y del teatro una realidad.

En cuanto a la comunicación no verbal: miradas, gestos, actos, heredados del teatro y del cine de todos los tiempos y también de la realidad. Los personajes transmiten con su expresión, no les hace falta añadir nada: recordemos a Yolande de *Un air de famille* cuando recibe sus regalos, se queda sin palabras, pero no hace falta decir nada gracias a su expresión, atónita, perpleja y decepcionada<sup>448</sup>; o el momento festivo, después del concierto en la iglesia en *Comme une image*, cuando Lolita y Sylvia miran a través del espejo la fiesta que se desarrolla fuera, es un diálogo de miradas, de comprensión y complicidad, profesora y alumna están satisfechas del trabajo pero también decepcionadas de ver que la cinta de música que Lolita le había pasado a Cassard sigue sin abrir en el mismo sobre, no hay nada mejor que la expresión facial para mostrar ese paso de la felicidad a la tristeza y la mirada de apoyo que le brinda Sylvia, recordándole que es buena, aunque su padre no siempre lo reconozca o le interese<sup>449</sup>.

La mayoría de actores son inicialmente de teatro, esto les da maestría en sus movimientos y los tonos de voz, así como también más amplios registros. La película que no sólo demuestra que hay actores de teatro sino que insiste en su valía es *Le goût des autres*. Es la capacidad e intensidad interpretativa de Clara lo que hace que Cassard descubra su gusto por el teatro<sup>450</sup>. Y a su vez, Anne Alvaro, la actriz que interpreta a Clara, es una conocida actriz de teatro nunca vista en el cine hasta el momento –por lo que se afianza la separación de actores dependiendo de su dedicación profesional–.

Lo que consiguen mostrar de forma brillante a través del lenguaje, sea verbal o no verbal, es el peso de la incomunicación; los personajes no se comprenden porque no son

---

<sup>448</sup> Remitimos al dossier fotográfico, capítulo 8.g, anexos. En él podemos ver la cara de Yolande cuando su esposo le está poniendo el collar que le ha regalado por su cumpleaños. Rápidamente, el collar nos recuerda al de los perros por su forma, pero más aún cuando vemos cómo cierra los ojos –como si tuviera miedo a que la toquen o le hagan daño, lo mismo que hacen los animales– y se siente incómoda –parece que en cualquier momento va a empezar a rascarse con las patas traseras para quitárselo–.

<sup>449</sup> Remitimos de nuevo al dossier fotográfico, capítulo 8.g, anexos, para comprobar este cambio de expresiones e impresiones entre las protagonistas.

<sup>450</sup> En el dossier fotográfico (8.g), podemos ver la escena de Bérénice que hace a Castilla estallar en lágrimas.

capaces de abstraerse de sus vidas para comprender la de los demás, y esto es un hecho que desde el teatro vanguardista desde sus comienzos, pasando por el surrealismo y el absurdo, se ha hecho a lo largo del siglo XX con éxito, pero realizamos la labor de la autora porque pone esta actuación en la cotidianidad total, se trata de personajes que pueden ser nuestro vecino, nuestro amigo o la propia pareja, no hay más metáfora que los deseos en sus inconscientes.

#### Iv • Evolución hacia el cine específico Jaoui-Bacri

Hay tres factores principales que caracterizan la evolución del cine Jaoui-Bacri. En primer lugar, las obras ya no se centran en un solo tema inicial: la familia, la pareja y sus relaciones, como sucedía ante todo en *Un air de famille* y *Cuisine et dépendances*; estas relaciones dejan de ser centro de atención, se trabajan de forma paralela con temas de ámbito más general a la convivencia y la cohabitación en una sociedad. La polifonía de personajes sirve para abrir la investigación a otros ámbitos como puede ser el profesional o el cultural, de forma que se tocan otros temas que se dan en ellos.

Por otra parte, la familia se concibe con mucha más flexibilidad, de forma que si hay desmembramiento familiar puede darse por otras razones que no sólo sea la conveniencia: puede existir la separación por diferencias de ambiciones e inquietudes, como es el caso de Castilla en *Le goût des autres*, no se trata de un alejamiento por enfrentamiento, sino por cambio de perspectivas, Castilla se siente vacío en su relación con Angélique porque ha descubierto otras cosas que le satisfacen más, si a posteriori encuentra el amor con Clara, es sólo una opción, pero no la única. En el caso de Sylvia de *Comme une image*, se trata de una percepción de la vida y del acercamiento a los demás, al final de la obra, la pareja ya no tiene la misma concepción de acercamiento con sus realidades, por lo que buscan su felicidad por separado.

En tercer lugar, y el más representativo, es el análisis que se hace de la cultura en la sociedad actual. Bajo un toque cínico y cómico se trata la aproximación que tiene la gente a lo, por llamarlo de alguna forma, *artístico*. Ya en *On connaît la chanson*, la protagonista hace una tesis sobre “*los caballeros campesinos del lago de Paladru en el año mil*”, un tema que no le interesa ni siquiera a los propios historiadores, se caricaturiza la investigación intelectual en sí misma. ¿Cómo alguien puede dedicar tantos años a investigar sobre algo que no le interesa a nadie? Quizá porque de alguna



forma, lo que muestra es que hay gente que desea transmitir y dejar constancia de la historia, de la literatura, de la humanidad, aunque sólo haya unas cuantas personas a quienes les pueda interesar el tema. Partiendo de esta película, analizar la temática cultural en las siguientes no es más que demostrar que aquello que muchos piensan que es banal tiene una importancia, al menos emocional y de transmisión, en nuestra historia. La pintura, el teatro, la música no requiere sabiduría ni conocimiento, sólo requiere atención y sensibilidad, ganas de descubrir y de ensanchar el repertorio emocional.

Evidentemente, cuando se trata de aspectos tan sensoriales y tan poco materiales, nuestro entorno capitalista duda de la valía, no sólo de la obra de arte, sino también de los artistas. Por esta razón, la propia autora se expone al juicio antes de que la recriminen, y nos presenta a una Clara que duda de la concepción y la sensibilidad de un empresario inculto hacia la pintura moderna; también nos presenta a una decoradora (Angelique) que sólo concibe la decoración desde el punto de vista de las tendencias *rococós*. O al escritor intelectual donde los haya, Cassard, que justamente le viene la inspiración en un concierto de música de cámara, porque seguramente, debe de odiarla.

Con estos tres aspectos nuevos (o evolucionados) es lógico que se trabaje con más énfasis el tema del éxito, porque, cada vez, el contraste entre lo que produce éxito o fracaso es más abismal. Cada vez se valora más lo que es material y menos lo que es sensitivo, por lo que nos alejamos de la esencia de la persona y nos acercamos a la sociedad mediatizada y robotizada que nos rodea.

#### V • ¿Cine de autor, cine femenino o simplemente cine europeo?

Englobar a Agnès Jaoui en la corriente que se identifica como un cine femenino<sup>451</sup> sería limitar su trayectoria y sus ambiciones, quizá por esta razón escriba en colaboración con Jean-Pierre Bacri, para evitar esta técnica contemporánea de encasillar las tendencias dentro de corrientes o movimientos completamente cerrados.

No podemos decir simplemente que se trata de cine femenino porque no analiza sólo los sufrimientos o placeres en diferentes situaciones que tiene una mujer por su condición; la amplitud de la obra de Jaoui es justamente el saber mostrar, sin juicios, las dificultades de la vida del ser humano, sea hombre o mujer, heterosexual u homosexual.

---

<sup>451</sup> Si es que se puede decir que el cine se puede dividir en masculino o femenino.

La búsqueda de la felicidad y la comunicación total con su entorno es una de las claves de su obra. Nuestra sociedad actual, tan llena de todo y tan vacía en otros aspectos. Por esto se centra en personajes de edad similar, de entornos similares, con amistades similares, porque es la imagen de la sociedad media occidental, que tiene unos problemas específicos, diferentes de otras condiciones, pero que son complicados de llevar en el día a día.

Sí es cine de autor desde el punto de vista que tiene una técnica y una temática reincidentes y una perspectiva personal; ahora bien, si como cine de autor entendemos innovación en todas sus formas, podemos decir que no se trata de este tipo de cine, ya que Jaoui-Bacri hacen un tipo de cine que responde a unas necesidades europeas-universales, por lo que este tipo de trabajos lo podemos encontrar en las fronteras italianas, inglesas o americanas, entre otras.

Es un cine de implicación y de presentación, en el que nadie es juez, ni siquiera los propios autores, ya que ellos sólo dan voz a unos sentimientos que surgen dentro de un panorama específico. Podemos pensar en películas como *Just a Kiss* de Ken Loach<sup>452</sup>, *Manuale d'amore*<sup>453</sup> de Giovanni Veronesi, *La Boda del Monzón* de Mira Nair<sup>454</sup>, *The squid and the whale* de Noah Baumbach<sup>455</sup> o *En la ciudad sin límites*<sup>456</sup> de Antonio Hernández; y tantas otras que hablan del ciudadano medio contemporáneo, que tienen diferentes explotaciones y sabores, pero que dan voz a una situación social frente a la vida.

#### vi • Comentario fílmico:

Agnès Jaoui bebe de los grandes referentes del cine para explotar con éxito su temática y su filmación. Existen autores como Irgman Bergman o Woody Allen que ya utilizan los espacios abiertos campestres para mostrar la comunión del hombre con la naturaleza y a su vez, sitúan lugares de interiorización en estos ámbitos, como puede ser el cobertizo –podemos pensar en obras como *Sonrisas de una noche de verano*<sup>457</sup> o *Comedia sexual de una noche de verano*<sup>458</sup>-. Si a esto, le unimos la temática amorosa incluyendo el chassé-croisé (utilizado en baile) y el rondó (género musical), vemos que

<sup>452</sup> 2004. Prod: Rebecca I'Brien

<sup>453</sup> 2005. Prod: Aurelio de Laurentiis

<sup>454</sup> 2001. Prod: Mira Nair y Caroline Baron

<sup>455</sup> 2005.

<sup>456</sup> 2001. España-Argentina. Zebra producciones, Icónica y Patagonik Films Group.

<sup>457</sup> Bergman. 1955

<sup>458</sup> Allen. 1982

son recursos no sólo cinematográficos: en Allen (*Hannah y sus hermanas*<sup>459</sup>) o Eric Rohmer (*L'amie de mon ami*), sino que provienen desde los orígenes del teatro y han sido retomados a lo largo de la historia teatral hasta nuestros días: Marivaux o Ayckbourn.

Este hecho implica una coralidad de personajes y acción, trabajada y expuesta en el cine en títulos significativos como: *El último Show*<sup>460</sup> de Robert Altman, *Vidas cruzadas*<sup>461</sup>, *The Player*<sup>462</sup>, *Prêt-à-porter*<sup>463</sup> o *Volver*<sup>464</sup> de Almodóvar. En los que el teatro y el cine son utilizados como escuela de vida, tema –de nuevo- utilizado desde el Renacimiento: de *La chercheuse d'esprit* a *L'école de femmes*; con obras en las que se muestra cómo el sentimiento amoroso puede despertar a la inteligencia. Con lo que unimos los dos aspectos citados anteriormente.

Evidentemente, hay una diferencia fílmica e histórica de base –o principal- entre las obras que han sido dirigidas por Resnais y las de Jaoui –dirigidas o no por ella, en todo caso escritas-, ya que Jaoui se centra en todo momento en la realidad: texto, personajes y puesta en escena; en cambio Resnais –al menos en las dos obras en las que los guiones están firmados por Jaou-Bacri- tiene tendencia a la ficción, buscando no sólo en la historia –que es el caso de *Smoking / No Smoking*- o en la musicalidad de la vida –*On connaît la chanson*-, o bien en los decorados o en la caracterización exagerada de los personajes, y proponiendo de esta forma películas, que a pesar de su base real, se convierten en caricaturas de la vida.

Otro aspecto que se consigue con la filmación es que los personajes se sienten sucios y somos capaces de verlo a través de la imagen.

Martine (*Cuisine et dépendances*), que comienza la velada queriéndose cambiar la ropa porque dice que se ha ensuciado, continúa pensando que no está bien –o limpia-; recordando, por ejemplo, la escena del cuarto de baño con Charlotte, ella, se queda abobada mirándose en el espejo, no encuentra en su imagen nada que le guste, pero sobre todo, el asombro viene dado porque se descubre –podemos pensar incluso que es

<sup>459</sup> Allen. 1991

<sup>460</sup> 2006. Prod: Robert Altman, Wren Arthur, Joshua Astrachan, David Levy y Tony Judge

<sup>461</sup> Robert Altman, 1993.

<sup>462</sup> Robert Altman, 1992

<sup>463</sup> Robert Altman, 1994

<sup>464</sup> Pedro Almodóvar. 2006. Prod: El deseo

---

la primera vez que se observa detenidamente desde hacía tiempo<sup>465</sup>-. Aún, haciendo de nuevo alusión a la novela de Nabokov y, remitiendo al mismo tiempo, a la canción de Simone Simon “*Afin de plaire à son papa*” que la canta Odile en *On connaît la chanson*, en la que se evoca la imagen de la mujer “Lolita”; posteriormente aparece este personaje en *Comme une image* y justamente Lolita es el contrario de la percepción del personaje tanto de la novela como de la canción, puesto que es fea y gorda, contrariamente a la Lolita bella y seductora, que es símbolo de la niña *puta* y falsa ingenua. Esta suciedad psicológica, asociada al malestar personal, es relevante en un estudio fílmico, puesto que la forma de actuación de estos personajes, su soltura con los demás o simplemente su forma de vestir o de comportarse, se plasman con un simple movimiento de cámara, sin ni siquiera una frase.

El tipo de películas que realiza nuestra directora lo asociamos a la comedia costumbrista contemporánea, porque responde con las inquietudes sociales y reflejan llanamente –sin recurrir a artificios- los valores imperantes.

---

<sup>465</sup> Podemos ver esta foto en el dossier fotográfico, en el capítulo 8.g, anexos.

## **4. AGNÈS JAOUÏ: PANORAMA TEATRAL CONTEMPORÁNEO A SU PRODUCCIÓN**

## 4. AGNÈS JAOUÏ:

# PANORAMA TEATRAL CONTEMPORÁNEO A SU PRODUCCIÓN

### a. LOS DRAMATURGOS Y SU TEATRO

*Les auteurs des années 90 sont souvent des personnalités du monde du théâtre : acteurs, metteurs en scène, directeurs de troupes, ..., exposés au théâtre tel qu'il se fait, compagnons de route de diverses aventures. (...) Ce ne sont plus tout à fait des « auteurs littéraires » pas pour autant des « écrivains publics » qui mettraient leur plume au service de causes communes, mais de plus en plus souvent des hommes et des femmes qui s'assument écrivains.<sup>466</sup>*

En efecto, esta es una de las características principales en el teatro de fin de siglo del que Agnès Jaoui es partícipe. Una de las razones principales, posiblemente es, la dificultad de los actores de obtener un papel interesante. Jaoui siempre dice en sus entrevistas que ella comenzó a escribir porque nadie le ofrecía nada para interpretar<sup>467</sup>. Autores como Noëlle Renaude<sup>468</sup> con sus “Divertissements touristiques” en 1989 o Jean-Marie Besset<sup>469</sup> que estrena su “Fête Foreign” en 1991, al igual que Jaoui, son “gente” del teatro.

Tampoco es de extrañar porque estos nombres están a pie de escenario y por otros motivos que exponemos a continuación, la trayectoria teatral de finales de siglo y la competencia que ejerce el cine y la televisión sobre este Arte, provocan una renovación y la necesidad de crear nuevas perspectivas sobre los escenarios.

La tradición teatral y las reglas marcadas durante la historia del teatro empiezan a desquebrajarse en el siglo XX con la invención de la puesta en escena moderna de Antoine et Ligné-Poë, entre otros. El esquema de comedias sentimentales fracasadas,

---

<sup>466</sup> *Lire le théâtre contemporain*. Jean-Pierre Ryngaert. Dunod. Paris. 1993

<sup>467</sup> Remito al dossier de prensa: capítulo 8. *a. paradojas de la información* (artículos sobre la autora) y a la entrevista que le realizamos 8. *b. entrevista a la autora*.

<sup>468</sup> Nacida en 1949, escribe desde 1980 comedias agri-dulces publicadas en *Théatrales*.

<sup>469</sup> Autor atraído por « el juego entre el poder y la palabra ». Editado en *Actes Sud-Papiers*

las recetas ya estériles y los personajes englutidos en las convenciones morales de un universo que necesita renovación<sup>470</sup>; marcan las tendencias confusas de este arte, en el que Jarry y Claudel son aves raras del paraíso. Las catástrofes que atañen el siglo –como la 1ª y la 2ª Guerra Mundial- provocan la inquietud moral y filosófica de los autores y los moverán a posicionarse en la realidad que les rodea, como pueden ser con movimientos como: el absurdo, el existencialismo o el *Théâtre Nouveau*. Sin embargo, la concepción de la escena como lugar de investigación, hace que el teatro moderno pierda interés por parte del público y entre en crisis durante algunos años, exceptuando los amantes acérrimos y las representaciones de los clásicos –que siempre funcionan-.

\*\*\*

*Cuisine et dépendances* se estrena el 6 de septiembre de 1991 en el *Théâtre La Bruyère* de París, bajo la dirección de Stephan Meldegg, obteniendo un éxito rotundo. Desde entonces, la obra no ha dejado de representarse a lo largo del tiempo que ha transcurrido<sup>471</sup> y, dos años después de su estreno, Cédric Klapisch la llevó a la gran pantalla con el mismo reparto y una adaptación fidedigna a la idea inicial, ganándose el gran aplauso de la crítica.

¿Cuál es el secreto de este éxito?

Quizá se centra en su temática sobre lo cotidiano, el tratar temas de actualidad e interés colectivo en los que el público se identifica y se ríe de la catarsis que produce ver sus propios problemas en escena.

Quizá sea que lo que ve en escena le es familiar y no necesita conocimientos previos para disfrutar una obra de teatro.

O quizá, el público está harto de tendencias demasiado modernas o de clásicos ya obsoletos.

No tenemos la respuesta exacta, pero es cierto que otros contemporáneos a Jaoui, como Yasmina Reza<sup>472</sup>, Josiane Balasko<sup>473</sup> o Eric-Emmanuel Schmitt –entre

---

<sup>470</sup> *Le théâtre français du XXè siècle*. Franck Evrard. Ellipses. 1995. P 12

<sup>471</sup> Remitimos al dossier de prensa y en particular al capítulo 8. d. en el que analizamos las puestas en escena que se han hecho en Francia y en España en estos últimos años.

<sup>472</sup> Tiene siete obras de teatro y la primera data de 1987: *Conversations après un enterrement*; de gran éxito, por cierto, y que se sigue representando en Francia a día de hoy –según *Pariscope*-.

<sup>473</sup> Quien tiene 5 puestas en escena y seis obras teatrales, además de una larga carrera como actriz de cine y de teatro.

otros- basan sus obras en los pequeños quehaceres cotidianos; y *Art*<sup>474</sup> de Reza ha sido traducida a varios idiomas y representada a ambos lados del océano obteniendo el mismo éxito que en el momento de su creación.

De alguna forma este es el secreto desde los noventa hasta nuestros días: la forma de saber hablar de la cotidianidad bajo un tono serio o desenfadado, no importa, pero mostrando las inquietudes de la sociedad. Sin con ello exigir compromiso o cambio, a penas una denuncia o una exposición de realidades, mostrando temáticas varias:

- el arte
- la sexualidad y el género<sup>475</sup>
- la pareja y las relaciones humanas
- los complejos
- las paradojas de la vida
- reposiciones, adaptaciones o actualizaciones de mitos, cuentos y/o clásicos.

Es una manera de responder las dudas forjadas en esta generación que lo tiene todo y lo sabe todo y en cambio, tiene problemas de comunicación y de aproximación. De esta forma, el amor sigue siendo uno de los grandes misterios y se sigue cuestionando si éste puede existir, por ejemplo, entre un joven y una señora mayor, ya que teóricamente puede llevar a la destrucción: *L'amour furieux*, 2002, de Claude Bourgeyx<sup>476</sup>. También, a través de la reescritura de clásicos como forma de demostrar la vida cíclica: *Poucet*, que como dice el autor:

*“Poucet s’inspire très librement du conte de Perrault, Le Petit Poucet. C’est une fable contemporaine, un conte de fées divers. Si j’en garde la situation initiale (la maison dans la forêt, l’abandon), l’action se passe néanmoins de nos jours. C’est une pièce sur la trahison et la « résilience », ou comment un enfant apprend à se développer positivement, en dépit d’une situation d’adversité grave. Autrement dit : comment un homme, n’osant assumer son destin de père, n’assume pas, par là même, on*

<sup>474</sup> Creada el 28 de octubre de 1994 en la *Comédie des Champs-Élysées* de París, con la puesta en escena de Patrice Kerbrat.

<sup>475</sup> Mostrado indistintamente por hombres o mujeres, tratando temas como la sexualidad femenina: *Cut* de Emmanuelle Marie, 2002; la homosexualidad o el hombre enfrenado a la mujer.

<sup>476</sup> Estrenada en el Festival Off de Avignon en 2002. Temática del amor, reincidente en el autor.



*destin d'homme. Et comment un enfant malheureux, amené à subir une suite d'épreuves comme une initiation forcée, se forgera une identité »<sup>477</sup>*

Donde el autor expresa su realidad a través del cuento y consigue a través de éste, como dijo la crítica sobre la obra, mostrar complejos actuales:

*“Au détour de suaves diatribes, on chope ça et là quelques réflexions bonnes à entendre sur la société de consommation, l'école, la mal-bouffe, la télé poubelle. Par une acide distorsion de nos références communes et de quelques poncifs universels, le comique surgit à chaque coin de phrase »<sup>478</sup>*

Porque incluso, en la recuperación de cuentos tradicionales, está la necesidad de buscar el acercamiento con la realidad actual: la educación, la formación o la nutrición de los adolescentes, en este caso.

Estas temáticas variadas, junto a la mezcla de tendencias existentes en la actualidad teatral, se ven reflejas en la diversidad de salas de teatro y de estilos. El público de fin de siglo y, ya comienzos del XXI, va al teatro a reírse y a evadirse con una comedia de boulevard, con un vaudeville, con sketches o humoristas<sup>479</sup>. También los hay que buscan clásicos afín de reinterpretarlos o reinventarlos<sup>480</sup> y, finalmente, los hay seguidores del llamado teatro social, lugar en el que englobamos a Agnès Jaoui.

Este tipo de teatro “social” de Jaoui, responde a las formas tradicionales en cuanto a la estructura de unidades de espacio-tiempo-acción. De esta forma se trata de un teatro clásico en forma, así como también en temática, ya que recurre a temas cotidianos en la realidad de la clase media francesa –y europea-, como ya se hizo en el teatro de Boulevard donde se mostraba la burguesía del momento.

\*\*\*

<sup>477</sup> ACTES du Théâtre. SACD. Entr/Actes. Belgique. 2002. P. 80 Alain Gauté

<sup>478</sup> Cécile Brochard, *Flash*, 29 mai-4 juin 2002. Op. cit *ACTES du Théâtre*. P. 80

<sup>479</sup> Desde Molière, Arniches o Genet hasta Xavi Castillo, necesidad de la risa como purificación, sin necesidad de cuestionarse la profundidad de la obra o incluso, cuando se cuestiona, sin darle importancia fuera de las tablas teatrales.

<sup>480</sup> Pensemos y veamos las carteleras teatrales que no paran de representar a *Edipo*, *Antígona* o *Fedra* en cualquiera de sus versiones.

Cuando al principio de capítulo citábamos que los autores actuales vienen del mundo del teatro, suponemos que quizá el paso a la escritura se deba a su acercamiento a la escena. Es decir, estos autores conocen la realidad teatral en cuanto al público, ven a diario con qué obras se les llenan las salas y qué es lo que el espectador actual busca en la escena. Quizá esta necesidad de tener expectación haya provocado un acercamiento a temas cotidianos para, de esta forma, atraer a más público a los teatros.

Cuando Agnès Jaoui pone en boca de Clara (Anne Alvaro) en *Le goût des autres*: “être actrice de quarante ans au chômage est un pléonasme”<sup>481</sup>, no es más que afianzar, de nuevo, la dificultad de encontrar trabajo de los actores, el hecho de tener que gustar al público – a nivel físico, interpretativo o de afinidad, entre otras características-, estar a su merced y también, la necesidad de encontrar el equilibrio entre las obras que se quieren interpretar y los deseos de los espectadores. Por ejemplo, Clara, de nuevo, dice a propósito de la última representación de *Bérénice*:

“Il y avait plus d'épingles dans mon chignon que de spectateurs dans la salle”<sup>482</sup>

Los clásicos trágicos suelen tener una dificultad añadida a la hora de ir a verlos: el lenguaje –o el contexto histórico, o conocimientos previos...-, por este motivo posiblemente, Agnès Jaoui hace un elogio de este Arte en su primera película como realizadora: *Le goût des autres*; en la que, ella misma, es crítica con la gente del teatro – aunque también vemos su empatía- y expone las dudas, los rencores y los miedos desde diferentes perspectivas: ya sea desde el punto de vista del espectador inculto –o incluso del espectador que busca en el teatro el divertimento fácil- o desde el punto de vista de los intelectuales que buscan la *performance* de la puesta en escena: los actores y del director escénico, siendo de esta forma demasiado elitistas y exigentes<sup>483</sup>.

Incluso, de forma optimista, la autora valora en Castilla (Jean-Pierre Bacri) la ilusión por aprender que le despierta la puesta en escena de este clásico, es decir, demuestra al espectador que la escritura en verso no es una barrera para comprender el mensaje y enamorarse de la obra y de la representación.

<sup>481</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. Pág. 23

<sup>482</sup> *Le goût des autres*. L'Avant-Scène Cinéma. 2000. N° 493. P. 26

<sup>483</sup> Aunque aquí cabría preguntarse si son *demasiado* exigentes, ya que es normal que cualquier profesional busque la perfección en su trabajo, los actores igual, supuestamente. Diferencia de interpretaciones y opiniones, por lo cual, respetar *Le goût des autres*.

Si Agnès Jaoui comienza creando obras de teatro con toques intimistas que se reducen a la familia, las relaciones de pareja o la amistad, es porque el tiempo requerido en una función teatral y la escenografía necesaria para la obra, no le podían permitir abarcar una temática más amplia, por esta razón, *Le goût des autres*, se convierte en un homenaje al Teatro, porque el cine hace posible la exposición coral y por lo tanto, la diversidad de opiniones.

De alguna forma, el teatro se convierte en el lugar inicial de denuncia partiendo del intimismo y acotando la temática, y el cine le releva ampliando las perspectivas, sin con ello, crearse competencias con el público.

\*\*\*

#### b. AUTORAS CONTEMPORÁNEAS REPRESENTATIVAS

*En nuestro empeño de efectuar un panorama alrededor del vasto plantel de autoras teatrales contemporáneas en lengua francesa, la elección ha resultado frecuentemente ardua dada la variedad y, sobre todo, la calidad de las propuestas en una cultura en la que, si no llevas muerta más de 80 años no existes.*<sup>484</sup>

Por la recepción crítica o por la repercusión escénica en Francia o en el extranjero, con temática reincidente; a partir de la década de los 80, vemos que hay una explosión de escritoras que hoy en día no sólo son importantes sino que sus obras ya se consideran clásicos, no obstante, es todavía difícil encontrar bibliografía y profundizar en las obras:

*Esta nueva dramaturgia reflejará la actualidad desde una óptica nueva y calidoscópica, donde las escritoras pasan de ser objeto a ser sujeto con toda variedad de intenciones ampliando los límites del teatro francés. (...) Las grandes líneas que definen a estas autoras van desde la comedia cotidiana hasta la renovación del teatro de boulevard, pasando por la comedia feminista o por la lectura psicoanalista que nos*

---

<sup>484</sup> *Del mal nacer al bien morir. Un teatro al contraste: Stéphanie Marchais. (Dans ma cuisine je t'attends, 2004; C'est mon jour d'indépendance, 2006). Artículo del Dr. Juli Leal para el Congreso Internacional Ob/Scéna 2007, que se realizó en Valencia en Mayo 2007, en la Facultat de Filologia, en el Departament de Filologia Francesa i Italiana, y las actas están en edición.*

*llevaría a un análisis que resultaría exhaustivo, por lo que nos limitamos a citar los nombres más representativos a partir de los éxitos más representativos o del impacto crítico:*

***Yasmina Reza**, Denise Bonal, Arlette Namian, Moni Grego, Martine Drai, Noëlle Renaude, Christine Ango, Marie Redonnet, **Coline Serreau**, Michelle Sigal, **Fatima Gallaire**, Louise Dautreligne, Natacha de Pontcharra, Agnès Jaoui, **Josiane Balasko**, **Stéphanie Marchais**, **Muriel Robin**, **Charlotte de Turkheim**. (Entre otras y poniendo en negrita las más relevantes)*

*La mirada sobre nuestra sociedad aparece tamizada a través de todos los géneros y matices críticos.*<sup>485</sup>

No es que se hable en género femenino, pero ciertamente, el gran número de autoras refleja una nueva realidad en la que la mujer forma parte de este mundo que, hasta hace poco, estaba reducido al género masculino<sup>486</sup>.

Por lo tanto, en ningún momento tratamos la obra de estas autoras –incluida Agnès Jaoui–, como estandartes del género femenino, sino que ponemos de relieve la existencia de autoras y autores, que todavía están por descubrir, pese a sus numerosas producciones; y con ello, demuestran la vitalidad del teatro actual, olvidando las diferencias sexuales y luchando por la continuidad del *Arte* en sí mismo.

<sup>485</sup> *Teatro de Autoría Femenina: 1980-2006*. Dentro del programa de Investigación acordado por el Ministerio de Educación y Ciencia: HUM 2006/08785 de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT) del Ministerio Español; en el que la investigadora principal es la Dra. Elena Real Ramos en la *Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana*.

<sup>486</sup> Las autoras citadas anteriormente en negrita tienen una producción de mínimo seis obras de teatro, que se representan en las salas de teatro europeas continuamente y del cual hemos hecho un anexo 8.h.

## **5. PANORAMA CINEMATOGRAFICO CONTEMPORANEO DE AGNÈS JAQUI**

## 5. PANORAMA CINEMATOGRAFICO CONTEMPORANEO DE AGNÈS JAOUÏ

### 5. a EVOLUCIÓN DESDE LOS COMIENZOS DEL “NUEVO CINE FRANCÉS”

*Un cineasta y una filmografía no nacen de la nada, de la inspiración momentánea, del simple deseo de ser cineasta y contar historias; toman su perfil de obras y autores precedentes con los que, por razones más difícilmente explicables, se sienten en continuidad; y a partir de tales referencias o, si se quiere, de tales modales, se configura un nuevo lenguaje.*<sup>487</sup>

Partimos pues, de esta cita, y reducimos nuestra investigación al cine que se realiza después de la exitosa e histórica *Nouvelle Vague* hasta nuestros días, haciendo hincapié en el cine de los noventa, siendo éste el momento en que Agnès Jaoui comienza su carrera meteórica hacia la fama.

\*\*\*

Si tuviéramos que definir el periodo *Nouvelle Vague* en unas cuantas líneas, seguramente partiríamos de la idea que se trató de un estandarte liberador, un grito de los jóvenes cineastas para hacerse escuchar por una burguesía acomodada en un cine caduco:

*“Unos burgueses haciendo cine burgués para burgueses”*<sup>488</sup>

Aquellos jóvenes llamados: Resnais, Godard, Truffaut o Chabrol, entre otros; liberaron al cine francés de sus cadenas rodando en las calles o en decorados naturales; lo liberaron de las censuras morales, sexuales y sociales a través de la provocación, el descaro o el desprecio; y sobre todo se mostraron apolíticos en un momento histórico en

---

<sup>487</sup> *Relámpago sobre el cine*. M. Vidal Estévez. *Contracampo*: Revista de cine. N° 21, febrero 1981. A propósito de Wim Wenders y las filtraciones de Jean-Luc Godard en su filmografía.

<sup>488</sup> François Truffaut. *Cahiers du cinéma*. 1954

el que Francia luchaba por afianzar el concepto de nación<sup>489</sup>. En todo caso, fue un cine rebelde que duró apenas cuatro años -1958-1962- y que ha dejado una extensa lista de títulos que han marcado la historia del cine europeo e internacional.

Una de sus peticiones y la más relevante posiblemente –viendo la evolución del cine francés actual-, fue exigir que abrieran paso los viejos maestros a los nóveles, no sólo porque hacían un cine diferente sino porque a pesar de su juventud tenían mucho que decir y que experimentar.

De alguna forma, esto es lo que ha sucedido con el cine de los noventa, también llamado “*Nouvelle Nouvelle Vague*”<sup>490</sup> y con esto obtenemos una generación perdida que busca su identidad.

\*\*\*

Después de la fiebre *Nouvelle Vague*, en las décadas de los 60 y 70, el público francés reclama un cine comprometido con toques de reflexión social y/o política<sup>491</sup>, un cine de ilusiones perdidas. Dentro y fuera de las fronteras galas encontramos temáticas que varían en diferentes géneros y propuestas. Aparecen futuros grandes nombres del cine como Roman Polanski o Milos Forman, entre muchos otros; o incluso la ruptura con el *starsystem* de Hollywood que impone Andy Warhol aplicando al cine las teorías del *Pop Art*, y reinventando lo que se llamaría “cine independiente”.

En general, la década de los setenta es disparatada y abundante, en la que cohabitan películas como *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1974), *Manhattan* (Woody Allen, 1979), *La Guerra de las Galaxias* (Georges Lucas, 1977) o *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972).

<sup>489</sup> Recordemos que durante la *Nouvelle Vague* transcurrió la guerra de Argelia y el establecimiento de la V República.

<sup>490</sup> « *Quelques jeunes cinéastes parviennent à s’installer dans le cinéma français. (...) Le film d’auteur devient alors l’équivalent du film de commande par lequel les cinéastes des générations précédentes commençaient leur carrière et ces cinéastes ont des parcours proches, de ce point de vue, de ceux de Truffaut ou de Chabrol: André Téchiné, Alain Corneau ou Luc Besson en sont des exemples que montrent la diversité des cinémas à l’intérieur d’un même parcours, le type de production et de budget n’indiquant pas un type de cinéma. D’autres, surtout à partir des années quatre-vingt, vont fonder un cinéma auquel on adresse les mêmes reproches qu’à la Nouvelle Vague: ne représenter qu’un petit milieu, le leur. (...) Ce sont des cinéastes passés par l’IDHEC puis la FEMIS et ont eu comme professeurs des critiques des Cahiers du cinéma* ». Yan Darré. *Histoire sociale du cinéma français*. Repères. La Découverte. Paris 2000. P. 99

<sup>491</sup> Dato comprensible si pensamos que fue la época de la guerra de Vietnam, Mayo del 68 y rebeldía estudiantil, entre otros cambios políticos que suceden en el mundo.

Filmes cómicos, de aventuras, de ficción o interioristas que muestran a las personas como son. Momento de héroes y de anti-héroes que se codean y dibujan tanto las ansias de fantasía –sea a través de la ficción o de la risa- como las ganas de conocer el funcionamiento de la mente humana y del hombre en su realidad. Pero sobre todo, para el cine francés, es un momento de desarrollo.

*A mediados de los años setenta, el cine francés se convierte en una nebulosa en expansión. Aparecen nuevos cineastas: primero quince, luego veinte, después treinta cada año. Hay registradas 39 operas primas en 1992 y otras 39 en 1993. El estatuto social del cine ha cambiado: de un oficio aprendido durante años en el tajo pasa a ser ahora un acto de creación o de expresión para gentes que se consideran capaces de dominar una cámara o una mesa de montaje.*<sup>492</sup>

Se prepara el terreno, pues, para lo que será la gran expansión del cine de los 90, en diversidad de géneros, expectativas y denuncia social. Por esto, la confusión, en lugar de apaciguar los ánimos y calmar la creación, se convierte en los 80 en una variada fuente de títulos y autores completamente diferentes entre ellos, por una parte sienten la nostalgia del gran cine de los clásicos pero a su vez quieren mirar a su alrededor; por otra parte, descubren el cine histórico como comprensión de la propia Historia. Por esto encontramos títulos tan dispares como pueden ser: *Carros de fuego* (1981, Hugh Hudson) -poco valorada en su estreno y reconocida después de ganar el Oscar a la mejor película-, *Fanny y Alexander* (1982, Ingmar Bergman), *El sur* (1983, Víctor Erice), *Una habitación con vistas* (1985, James Ivory), *El festín de Babette* (1987, Gabriel Axel) o *Cinema Paradiso* (1989, Giuseppe Tornatore), entre muchos títulos europeos. Así como también, se afianzan nombres ya reconocidos en territorio americano desde los 70: Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Woody Allen, Brian De Palma, Sydney Pollack o Georges Lucas, que triunfan con producciones y temáticas varias, no sólo dentro de sus fronteras sino también fuera de ellas marcando la *hegemonía de la cultura americana*<sup>493</sup> y afirmando que:

---

<sup>492</sup> *Historia del cine francés*. Jean-Pierre Jeancolas. ACENTO Editorial. 1997. Madrid. Nathan. 1995. P. 73

<sup>493</sup> Datos extraídos de *Le cinéma en France depuis les années 30*. F. Montebello. Armand Colin CINÉMA. Paris. 2005. P. 186



*El cine de los años ochenta, que puede estirarse a los últimos años de la década precedente y a los primeros de la siguiente, está formado por una masa de películas, cada una de su padre y de su madre. El abanico de presupuesto es amplísimo.*<sup>494</sup>

La década de los 90 en Francia, muestra la expansión de su cine gracias a diferentes causas. Por una parte, debemos poner de relieve las ayudas que el gobierno francés concede a los “jóvenes realizadores”<sup>495</sup>, ayudas que propulsarán a muchos y finalmente los establecerán como realizadores reconocidos actualmente, así como también, otros que sólo servirán para crear nuevos filmes sin llegar a un segundo (pero que de ellos nos queda el ímpetu de creación e innovación). Así como también, esta lucha por tener público en proyecciones de carácter nacional, mueve a los autores a realizar el llamado cine de “masas” o de gran público –asociado hasta el momento al cine americano-, sin con ello pensar que van en contra de sus principios, pese a las críticas recibidas. Creando producciones –llámense de aventuras, de ficción o divertidas- que son pedidas por los espectadores y que, hasta entonces, el país no se había atrevido a llevar a cabo.

*Cherchant à pénétrer le marché américain en tentant d'imiter le prestigieux modèle hollywoodien, les films de Luc Besson font des émules parmi les jeunes réalisateurs. Mathieu Kassowitz s'essaie au thriller (Les rivières pourpres), Christophe Gans –ancien élève de l'IDHEC, fondateur des revues Starfix et Hk, passionné de films de karaté- s'inscrit volontairement dans la tradition de cinéma de genres avec Le pacte des loups. La société de Luc Besson produit également des « films d'action » (la série des Taxis 1, 2 et 3, ou Yamakasi, les samouraïs des temps modernes). Mais l'ambivalence de ces produits est aussi ce qui en fait paradoxalement leur limite. Rejetés en France par la critique intellectuelle –qui les trouve trop « américains »- les films de Luc Besson sont perçus aux Etats-Unis comme étant très « français »*<sup>496</sup>

Filmes que cohabitan con el cine de temática tradicional, que se centra en el cine de autor con fondo social e introspectivo, como puede ser *Les rendez-vous de Paris* (1994) o la obra<sup>497</sup> del veterano Éric Rohmer, o aún *Les enfants du marais* (1999) de Jean Becker. Asimismo, coexistiendo los nuevos cineastas con los ya reconocidos, sin por ello crear rivalidades.

<sup>494</sup> Jeancolas, J-P. Op. Cit. P. 74

<sup>495</sup> *S'il y a un tel foisonnement dans son jeune cinéma, si tant de jeunes cinéastes sont apparus depuis dix ans, c'est en partie grâce à ce système de financement unique auquel il faut tout de même rendre hommage. Chaque année, depuis la fin des années 80, nous pouvons voir de plus en plus de premiers films ; tous ont des styles et des propos différents (...)* Isabelle Giordano. Artículo sobre « *Les années JDC* » en *Le jeune cinéma français*. Nathan Université. Paris. 1998. P.5

<sup>496</sup> Fabrice Montebello. Op. Cit. P. 190

<sup>497</sup> Clasificada en : *Six contes moraux, Comédies et proverbes, Contes des quatre saisons*, y el resto como incursiones históricas.

## 5. b EL CINE ACTUAL

### 5. b. i EN EL CINE EUROPEO

Ahora bien, si:

*Griffith y Méliès –compiladores por excelencia de efectos retóricos- buscan la identificación y el asentimiento del público. En otras palabras: el espectador, bien se reconoce especularmente en la pantalla o bien asiente –aunque no se reconozca- a los efectos dramáticos que el relato vehicula.<sup>498</sup>*

¿Cómo no va a suceder lo mismo después de casi un siglo de evolución en un medio que caduca tan rápido como los años? Nos encontramos en un final de siglo frente a dos problemas a superar, por una parte, la necesidad de crear un cine europeo capaz de reducir la cantidad de cine americano que se proyecta en nuestras salas y por otra parte, la necesidad de crear respondiendo también a unas expectativas de cine específico a los ideales e inquietudes que responden no sólo al cine francés sino al europeo en general.

*¿Estamos, pues, frente a un nuevo cine europeo? Pienso que sí. La defensa de los diversos países de Europa, unidos –a pesar de los graves problemas nacionalistas- contra el poderoso Imperio estadounidense, hace que la UE se mantenga también firme en el mercado cinematográfico. Y cada día son más las películas que, bajo el anagrama Europa Cinémas –el famoso Programa Media de la Unión Europea-, se coproducen con el ánimo de reflejar la idiosincrasia de las distintas latitudes que componen el Viejo Continente.<sup>499</sup>*

La estética del cine europeo responde a una estética y una temática de introspección y análisis, sea en temáticas sociales actuales o en temáticas históricas, tiende a apoyarse más en el texto (guión) que en la imagen (montaje, efectos especiales o *split-screen* (pantalla cortada en diferentes imágenes)). Es decir, tienden al lado real del cine, por esto, autores como Ken Loach o Julio Medem, tienen éxito dentro de nuestras fronteras europeas y son difícilmente exportables a las americanas.

---

<sup>498</sup> *El espacio de la representación: La pérfida inocencia de los primitivos.* Juan M. Company. *Contracampo*: Revista de cine. Nº 9, febrero 1980

<sup>499</sup> *Historia del cine europeo: De Lumière à Lars Von Trier.* José M<sup>a</sup>. Caparrós Lera. Libros de Cine: RIALP. Madrid. 2003. P. 226, 227

## ¿Qué directores pertenecen a esta denominación?

Sólo cerrándonos en el ámbito español, francés, inglés e italiano, y obviando el cine norte-europeo: Lars von Trier (por ejemplo), ya lograríamos hacer una lista interminable de autores y películas que siguen estos criterios a pesar de que su cine no se parezca estéticamente, porque, evidentemente, debemos salvar las distancias fronterizas que marcan una idiosincrasia personal de cada país, a pesar del acercamiento entre ellos. No se concibe de la misma forma el problema de la pareja y la inmigración en España (*Flores de otro mundo*<sup>500</sup>, Icíar Bollain) –que es completamente novel en este ámbito– que en Francia (*L'esquive*<sup>501</sup>, de Abdellatif Kechiche) o Inglaterra (*Just a Kiss*<sup>502</sup>, de Ken Loach o incluso *Quiero ser como Beckham*<sup>503</sup> de Gurinder Chadha), por ejemplo.

## ¿Joven cine francés?

*Une "génération 70" se lève, pas forcément contre la Nouvelle Vague mais frayant en tous cas d'autres voies, par exemple politiques ou psychosociales, ou acidulées ou acides, ne négligeant pas les genres traditionnels du cinéma français : le polar ou la comédie. Ces auteurs des années soixante-dix sont moins nombreux que ceux Nouvelle Vague. Ils n'ont pas tous la force novatrice des propositions artistiques de leurs prédécesseurs. Mais ils se joignent à eux pour garantir la valeur du cinéma de la décennie suivante (les années 1980) touché par la perte du public et modifié par l'influence croissante de la télévision. Aussi est un cinéma pluriel, éclaté où la permanence des « anciens » côtoie la maturité des cinéastes des années précédentes avec ses solitaires, son cinéma de recherche, ses néo-classiques, l'apparition, aussi, du film « beur », de la création en régions, et du cinéma féministe...*<sup>504</sup>

Cualquier manual de cine actual que escojamos al azar para ver el panorama desde los noventa en el cine francés partirá de esta idea, desde una llorada y acabada *Nouvelle Vague*, los cineastas que la siguieron tuvieron que luchar por demostrar su valía, y a continuación, los siguientes de los ochenta también, por supuesto; los jóvenes de los noventa pasan por las mismas trampas y los mismos juicios – o incluso prejuicios– que se acometen en cualquier ámbito o profesión y es el preguntarse por la valía de un individuo dada su juventud. Se trate de una juventud real (edad) o una juventud profesional (poco tiempo en la profesión), en ambos: poco experimentados. En todo

<sup>500</sup> 1999. Prod: La Iguana – AltaFilms S.A. Española

<sup>501</sup> 2005. Francia

<sup>502</sup> 2004. Rebecca O'Brien.

<sup>503</sup> 2002. Reino Unido. Manga Films

<sup>504</sup> *Le jeune cinéma français*. René Prédal. Nathan. Paris. 2002. P. 7, 8

caso, y este dato lo afirmamos con entereza, la generación de cineastas de los noventa, llamada “*jeune cinéma français*”, son un grupo completamente heterogéneo de hombres y mujeres que tienen ganas de transmitir a través de la escritura filmada. Que no se identifica con diferencias de género ni sexual ni de cualquier otro tipo, y tampoco luchan contra ellos mismos. Es un grupo de autores que con diferentes códigos muestran la realidad que les rodea.

El cine de esta década es de renovación, no unitario en su forma *a priori*, pero sí en una mentalidad y en la búsqueda estética-social-cultural e incluso política: “*La dépolitisation du cinéma français depuis une quinzaine d’années n’est donc qu’apparente*<sup>505</sup>”.

No podemos estar más de acuerdo con esta rotunda afirmación, porque el hecho de que no se paseen con estandartes erguidos que muestren su posición política, no quiere decir que estos cineastas actuales no tengan inquietudes o afinidades marcadas, quizá no políticas propiamente dicho, pero sí necesidad de cambios sociales y de posición frente a la vida, y las muestran –y con ello las denuncian-, sin por tanto exigir un credo:

*Tout un « jeune cinéma » s’attache à décrire les nouvelles générations désenchantées, qu’elles vivent dans les quartiers pluriethniques de Mathieu Kassowitz, le Paris d’Olivier Assayas ou Benoît Jacquot, le Nord de Bruno Dumont, les brumes de Boulogne-sur-mer ou la Marseille de Robert Guédiguian, la liste n’est pas close.*<sup>506</sup>

De la misma forma, que estos jóvenes autores tocan otros temas que tienen que ver con sus realidades.

*C’est un cinéma davantage réaliste et intimiste qu’épique. (...) Le jeune cinéma abonde de personnages perturbés, marginaux, imprévisibles dans un monde désespérément conforme à la grisaille sèche du quotidienne.*<sup>507</sup>

---

<sup>505</sup> *Mythologies politiques du cinéma français: 1960-2000*. Yannick Dehée. PUF : La politique éclatée. Paris 2000. P. 283

<sup>506</sup> Yannick Dehée. Op. cit. P. 282

<sup>507</sup> René Prédal. Op. Cit. P. 97

## 5. b. ii PASEO DE ESTILOS EN EL CINE FRANCÉS CONTEMPORÁNEO A AGNÈS JAOUÏ

El final de la década de los noventa y el principio de siglo viene marcado por la implicación social de los autores. Esta implicación se puede dar desde diferentes perspectivas que tratan temas, ante todo, de posición ante la vida. No lo llamaremos cine político, sino de denuncia. Podríamos asociarlos a una serie de temáticas recurrentes<sup>508</sup>:

- Cómicas: comedia amarga (intelectual y parisina), comedia de boulevard y comedia a la “française”
- Cine social: universo rural, de provincias, “*banlieues*” y mundo obrero
- El “*Narcisse*”<sup>509</sup>: películas que testifican el fenómeno de desunión social: de identidad, familiares, inestabilidad profesional, exclusión o dificultades de integración, entre otros.
- Temática de memoria y herencia

Por ejemplo, *Marius et Jeannette* (Robert Guédiguian, 1999), hace un análisis regional de las mentalidades francesas, en este caso de los habitantes del barrio marsellés de *l'estaque*; por su parte Bertrand Tavernier con *Ça commence aujourd'hui* (1999) muestra el panorama educativo de las zonas con menor desarrollo económico, en las que se mezcla la incultura, la ignorancia y la violencia. *La vie rêvée des anges* (1998) de Eric Zonca muestra la vida de dos jóvenes contra el sistema y pérdidas en sus vidas.

Estos directores, contemporáneos a Agnès Jaoui, sea bajo el tono de tragedia o de comedia hablan de lo que conocen, por esto cuando tratamos la obra de Jaoui, insistimos en su pluma, que lejos de inculcar una moralidad, nos mueve a la reflexión de nuestra cotidianidad. Al igual que sus contemporáneos.

---

<sup>508</sup> Esta clasificación la sacamos de la que hace René Prédal en su estudio sobre el cine francés. Op. Cit.

<sup>509</sup> Es el joven que no se mira al espejo satisfactoriamente, sufre con lo que ve, porque en el espejo ve las « cités » y sus problemas espirituales y/o existenciales, que no son sólo especulaciones psicológicas o metafísicas. René Prédal. Op. Cit. P. 123

### 5. b. iii MOMENTO DE AUTORES Y CINE QUE INSPIRA UNA ESCRITURA

Indudablemente, como cualquier cineasta, nuestra autora refleja en su obra la pasión por algunos clásicos que seguramente le han servido de inspiración y de reflejo a la hora de concebir las propias. Hemos elegido tres autores, con quienes la identificamos, aunque seguramente, no sean los únicos.

En primer lugar, vemos semejanzas con Jean Renoir y su cine de realismo poético, quien más a finales de los años treinta y también en las dos décadas siguientes –aunque su obra continúe hasta los 70, pero es mucho menos relevante para los críticos- se dedicó, sin clasificarse puramente en esta escuela –ya que mantuvo sus distancias-, a reflejar la historia natural y social de la Francia de los años treinta, apoyándose en las relaciones que se establecen -o se deshacen- entre los seres humanos. El gusto por la experimentación, de este gran autor, unido a la voluntad de expresión humanista queda

*Évidente dans la philosophie de la vie à l'œuvre dans Le Fleuve et Le Déjeuner sur l'herbe (1959), transcendée dans La Carrosse d'or et French-Cancan, la sagesse de la maturité englobe dorénavant tout le genre humain.*<sup>510</sup>

No sólo comparten la temática del hombre y la búsqueda de la felicidad o la sociedad y sus reglas, sino que además, los dos mantienen técnicas teatrales en sus filmes: pocos personajes, reducción de lugares y diálogos abundantes.

Incluso de Renoir se dijo, cuando entraron nuevas maquinarias más sofisticadas en los plató, que:

*Quant à Renoir, il n'arrête plus, du Carrosse d'Or (1953) au Petit théâtre de Jean Renoir (1970), de manier ces effets où réel, studio et théâtre se combinent ou s'opposent selon les péripéties de l'intrigue et l'état d'esprit des protagonistes*<sup>511</sup>

A Jaoui le gusta introducimos en el mundo del Arte, y nos muestra la escena teatral de súplica del amor que tiene *Bérénice* por *Titus* o el final de *Hedda Gabler*, mezclando la escena, con los decorados y los espacios exteriores<sup>512</sup>.

<sup>510</sup> *50 ans de cinéma français*. René Prédal. Op. Cit. P. 87

<sup>511</sup> René Prédal. Op. Cit. P. 99

<sup>512</sup> Remitimos al estudio que se hace de la obra: *Le goût des autres* en el capítulo 2. c. 1

Otro aspecto a retener de Renoir es la modernización del lenguaje; con su película *Toni* (1934) muestra el clima del mediterráneo y la campiña francesa, en ella hizo un agudo estudio de las mentalidades populares de la época, manteniendo los acentos y las peculiaridades de sus regiones, todo ello con un reparto coral; Jaoui tiende, por su parte, a obras corales (remitimos a sus últimas películas) y también, a través del lenguaje y de las expresiones, mantiene a cada personaje en su estamento socio-cultural. Por otra parte, no queremos obviar que Renoir es uno de los referentes principales del cine “clásico” francés, de quien algunas críticas dijeron que sesenta años después se podía admirar su huella en discípulos como Robert Guédiguian y su obra *Marius et Jeannette* (1997)<sup>513</sup>

*La vanguardia del realismo poético, por tanto, fue también un paso más, e importante, en el cine como medio de comunicación social; pues estos cineastas y filmes se anticiparon de algún modo al tiempo actual.*<sup>514</sup>

Por lo que, si Jean Renoir renueva el concepto de cine poniendo en tela de juicio el realismo de los seres normales, de las gentes de la calle. Agnès Jaoui muestra también este gusto de hablar de lo cotidiano, sólo que ella, en lugar de impregnar sus obras con tono ácido tiende a la comedia, y vemos el reflejo de la dura realidad con tintes cómicos, de la misma forma que ya hizo Billy Wilder en su obra en clave de comedia, con títulos como *El apartamento* (1960) y *Avanti* (1972).

*El apartamento* es considerada “la última película auténticamente “realista” que hizo su director.(...) A pesar de su humor, es una severa crítica social, y un examen de la vida y las costumbres sexuales de Estados Unidos”<sup>515</sup>

Jaoui, al igual que Wilder es capaz de pasar en una misma obra de la comedia satírica a la comedia dramática con un poderoso drama temático; e incluso las descripciones que muestran las críticas del filme *Con faldas y a lo loco* (1959) nos recuerdan mucho al ritmo trepidante de *Cuisine et dépendances*, salvando las distancias, por supuesto:

*Esta legendaria comedia de gags es tremendamente divertida y chispeante de principio a fin, con situaciones geniales, gags inteligentes, ritmo vertiginoso y unas actuaciones sensacionales.*<sup>516</sup>

<sup>513</sup> *Historia del cine europeo: de Lumière a Lars von Trier*. José M<sup>a</sup>. Caparrós Op. Cit. P. 97

<sup>514</sup> José M<sup>a</sup>. Caparrós. Op. Cit. P. 98

<sup>515</sup> *1001 películas que hay que ver antes de morir*. Steven Jay Schneider. Grijalbo. Barcelona. 2004. P. 390

\*\*\*

Evidentemente el cine como reflejo de lo cotidiano y lo social es una temática que continuamente trabajada en la historia del cine francés, por tanto no olvidamos mencionar autores como Rohmer y Truffaut, quienes seguramente habrán marcado sino sus películas si su base cultural.

Pero esta forma de tratar el interior y el exterior de las personas y sus relaciones entre ellas, sin duda nos recuerda al universo de Woody Allen, muy admirado por nuestra autora, viendo los guiños que tiene hacia su obra.

En un estudio sobre Woody Allen leíamos sobre los directores americanos actuales fascinados por su escritura fílmica y los rasgos que marcan la influencia de éste sobre ellos:

*Sobre todo por el hecho que sus películas son básicamente dialogadas y sus temas giran principalmente en torno a las relaciones de pareja. Además son autores que dirigen y escriben sus propios guiones, y se guardan para sí uno de los papeles principales. Sin embargo, todos ellos están muy lejos de la profundidad psicológica y temática tan típica de Allen.*<sup>517</sup>

Sin duda, no han visto la obra de nuestra autora, porque es posiblemente uno de los rasgos que la caracterizan: el fondo emocional de sus personajes, *a priori* con perfiles simples que, de repente, se abren en aspectos y profundidades inesperados.

Cuando se han visto películas como *Manhattan* (1979), *Interiores* (1978) o *Maridos y Mujeres* (1992), y visionamos las obras de Jaoui, no podemos evitar cierto paralelismo en la forma de narrar sin entrometerse en la vida de sus personajes.

Y ya, sin lugar a dudas, con *On connaît la chanson* no podemos dejar de recordar las ya míticas *La rosa púrpura de El Cairo* (1985) o *Todos dicen I Love You* (1996); o incluso un cierto tono entre *Smoking / No Smoking* y la vida vista de diferente forma

---

<sup>516</sup> Steven Jay Schneider. Op, Cit. P. 362

<sup>517</sup> *Woody Allen*. Jorge Fonte. Cátedra. Madrid. 2007



dependiendo del narrador de *Melinda y Melinda* (2004), sólo que ésta es posterior...  
¿Acaso no será Allen el que haya visto la obra firmada por Resnais?<sup>518</sup>

#### 5. b. iv EL CINE DE ELLAS

Si hemos excluido de la clasificación anterior el cine de ellas es por varias razones que justificamos a continuación y en las que nos apoyamos para, desde aquí, no clasificar a nuestra autora dentro del llamado “cine femenino”

*En 1985, il est rare qu'une femme cinéaste se revendique féministe, on pensait alors que le faisait, elle hypothéquerait ses chances d'accès à la création*<sup>519</sup>

*Nous ne saurions réserver une place spécifique au cinéma de femmes, pas plus que nous ne l'avons pas fait pour le cinéma de beurs ou des homosexuels. Ce n'est pas une approche de « gender studies », avant tout parce que nous voulons étudier les films sans nous préoccuper du sexe ou de la couleur de la peau de leurs auteurs. Qu'il y ait aujourd'hui autant de femmes cinéastes que de femmes écrivains ou peintres confère évidemment une nouveauté non négligeable à la génération quatre-vingt-dix par rapport au cinéma très (trop ?) masculin des décennies précédentes, mais c'est un phénomène irréversible et l'originalité va par conséquent s'estomper rapidement. De plus, les jeunes femmes qui réalisent leur premier long métrage depuis une dizaine d'années arrivent après la bataille du féminisme. (...) Peut-être, (nous trouvons) un intérêt particulier porté aux émois de l'adolescence ou du désir féminin. Mais ce ne sont pas pour autant des « films de femme » car nous récusons l'existence de ce genre cinématographique. Ce sont par contre des études de femmes conçues par des femmes dont le regard donne des œuvres personnelles au ton parfois éloigné de celui des cinéastes masculins. Il n'y a pas une spécificité générique (et moins encore génétique) des cinéastes femmes, mais des auteurs femmes à l'individualité très forte comme Claire Simon, Laëtitia Masson, Pascale Ferran, Claire Denis, Noémi Lvovsky...*<sup>520</sup>

Poco más queda añadir a las palabras de René Prédal, quien considero que sabe plasmar en estas líneas una realidad subyacente, en la que nos esforzamos en clasificar todo en géneros y genéticas que no aportan nada más que discusiones vacías. Agnès Jaoui hace un cine que habla de hombres y mujeres, es una mujer polivalente: actriz, guionista, directora, cantante; pero esto no hace de ella una feminista en lucha por defender sus derechos como mujer, posiblemente nada más alejado de la realidad, ya que

<sup>518</sup> Es sabido que Allen ha declarado que siempre hace una película de Fellini y otra de Bergman. Leer: *El estilo cinematográfico de Woody Allen*, en la obra: *Woody Allen* de Jorge Fonte. Op. Cit. P. 49

<sup>519</sup> *Femmes ou féministes*. P. 28, 29

<sup>520</sup> René Prédal. Op. Cit. P. 140, 141

consideramos que es una autora que canta por la libertad, el equilibrio y la felicidad de la persona, de forma general y reflejada en ambos sexos.

\*\*\*

A forma de conclusión, simplemente hacemos una observación que nos parece anecdótica en la historia del cine francés y es que, según Prédal, su historia evoluciona con rupturas cada treinta años, marcada desde el paso del cine mudo al hablado en los años 1928-1930, la siguiente ruptura hacia los 50 que culmina con la *Nouvelle Vague* en 1958, que continuará por un terreno árido hasta el nacimiento del Jeune cinéma français de los noventa. Aún nos quedan diez años para ver qué nos depara el futuro cine francés<sup>521</sup>.

---

<sup>521</sup> René Prédal. Op. Cit. P. 91

## **6. AGNÈS JAOUÏ Y LA REPERCUSIÓN DE SU OBRA**

## 6. Agnès Jaoui y la repercusión de su obra

« Naïf, pataud, il (Castella) demande ensuite à la comédienne, qu'est-ce qu'il y a de plus difficile pour les acteurs ? Retenir le texte ? Elle (Clara) lui répond : c'est de dépendre du désir des autres... Eh bien, c'est exactement ça ! Je suis reconnaissante à Jaoui et Bacri d'avoir rendu notre travail la vertu de l'éblouissement.<sup>522</sup>

Isabelle Adjani retuvo esta frase de *Le Goût des autres*, ¡cada uno se identifica con un aspecto! Pero, lo cierto es que esta primera película realizada en su totalidad por Agnès Jaoui fue la que le supuso el éxito y el reconocimiento a gran escala. En ella hay muchos aspectos que hacen que el espectador se identifique y de alguna forma, esto es la que la autora pretende, que nadie sea indiferente a la realidad que le rodea. Y al mismo tiempo :

*Un scénario solidement travaillé; des dialogues brillants; des personnages à l'image de la vie, dans une ambiance à contre-courant du « politiquement correct » qui rend assommants tant de films français : ici, ni « lamentation sociale, ni désespérance molle »<sup>523</sup>*

Nadie se siente acusado y en cambio todos se identifican en estas obras que hablan de algo tan cotidiano como es la vida misma.

*Par le climat nostalgique qu'il crée, le film met en place une contradiction intéressante : de même que la seule famille désirable est celle qui est reconstruite par la mémoire, la seule organisation sociale humaine est fondamentalement celle de la petite entreprise « familiale » (l'entreprise « moderne » de Philippe se révèle peu à peu comme une jungle impitoyable).*

*(...) Une synthèse entre la tradition du boulevard et celle du réalisme poétique.*

*(...) Au-delà de cette nostalgie sans doute en partie fantasmagorique réussie de dépasser la dichotomie entre « cinéma d'auteur » et cinéma commercial et un défi culturellement fort face au bulldozer hollywoodien.<sup>524</sup>*

<sup>522</sup> *Le Monde*, 23 décembre 2000. Entrevistada por Annick Cojean.

<sup>523</sup> Claude Baignères dans *Le Figaro* du 1er mars 2000.

<sup>524</sup> *Un aire de famille : Un film d'auteur populaire*. Geneviève Séliier. *Le jeune cinéma français*. Michel Marie. Nathan Université. Paris. 1998. P. 123

Lo interesante es que desde el principio los guiones de Jaoui no han sido indiferentes al público, y obra tras obra, ha marcado un estilo propio:

*Ce que l'on pourrait appeler la « comédie de Boulevard » creuse d'autres sujets, ses personnages sont plus complexes et les situations comiques remplacent les gags verbaux. On est dans le domaine de la comédie des mœurs élaborée et il serait malvenu de boudier notre plaisir devant le succès colossal d'un Goût des autres.*

*(...) Comment ne pas apprécier un produit commercial d'un tel niveau, un cinéma de pur divertissement si intelligent et provoquant un rire sans facilités ni bassesses ...? Mais ne nous emballons pas : d'une part le tout venant de la comédie est rarement de cette tenue et, d'autre part, le cinéma à l'œuvre dans Le goût des autres n'a qu'une vocation uniquement spectaculaire ; l'art, c'est quand même autre chose !<sup>525</sup>*

Aunque con un comienzo pausado, poco a poco esta mujer ha ido situándose entre las cineastas actuales más reconocidas. Incluso nos ha sorprendido no verla catalogada entre las listas de realizadores de los noventa ni en la de los jóvenes cineastas. Parece ser que, por ahora, queda descatalogada en cuanto a su función de creadora, y basta con asociarla a un “género” de cine.

En cambio, es relevante porque la comedia contemporánea encuentra su dificultad cuando habla de lo cotidiano, y ella ha sido capaz de superar estas dificultades al más puro estilo de los clásicos americanos, como Billy Wilder, quien presentaba cócteles de pura dinamita camuflados con la risa –pensemos en *Avanti*, 1972 o *El apartamento*, 1960-. Jaoui logra, con esto, escapar de los prototipos del cine francés porque no es excesivamente cómica, sino humana y utiliza lo cotidiano sin estereotipos, como hace la comedia francesa al uso.

No hay más que ver la repercusión social que ha obtenido convirtiéndose en un fenómeno mediático y cultural dentro y fuera de Francia.

\*\*\*

Agnès Jaoui en la sociedad europea está muy bien considerada -casi mejor que en la de su país, según las críticas consultadas -. No es que nadie sea profeta en su tierra, pero si es cierto que los franceses tienen una tendencia a la clasificación que muchas veces impide ver más allá de la realidad que ofrecen con la prensa. Por ejemplo, cuando hablan de las obras adaptadas al cine por Klapisch o Muyl, no ven que la comedia de

<sup>525</sup> René Prédal. Op. Cit. P. 108, 109

base, el texto, es de nuestra autora. Alaban el trabajo de la dirección –que es muy importante, no lo infravaloramos- pero no valoran la creación ella misma (que además, cabe decir, mantiene prácticamente la misma estructura que la obra de teatro). O incluso, cuando hablan de las que llevó al cine Resnais: *On connaît la chanson*, *Smoking / No Smoking*, sólo ven un veterano que sabe lo que se hace:

*L'intrigue polyphonique croise et tisse autour d'une recherche d'appartements les destins de six personnages. (...) Selon les conventions du Boulevard, tous se retrouveront finalement dans la longue scène de la pendaison de la crémaillère où les masques tomberont pour laisser les dépressions de chacun éclater au grand jour. Mais, comme avec Smoking/No Smoking, la comédie brillante pleine de mouvements, de rebondissements, rencontres, mensonges et sentiments est littéralement transcendée par l'idée structurale au départ du projet qui donne au film non seulement sa forma mais aussi son sens. (...) Secoué dès les premières secondes, le public se laisse ensuite embarquer dans cette pochade éblouissante qui témoigne chez l'auteur (A. Resnais) d'une belle fidélité à lui-même en même temps que d'un goût toujours plus vif pour la recherche des formes.*<sup>526</sup>

Olvidando que estas obras fueron creadas por Jaoui-Bacri y la mayor parte de veces, encasillándola en una autora novel porque sólo ha realizado *Le goût des autres*, que además, la valoran como una comedia en el puro sentido de comedia tradicional francesa –en el sentido peyorativo<sup>527</sup>-:

*Le goût des autres (Agnès Jaoui, 2000) plutôt réussi qui nous sauve d'un probable Visiteurs 3 ou d'Astérix le retour. Certes, le tandem Jaoui-Bacri se retrouve à la (double) case départ (Cuisine et dépendances, Philippe Muyl, 1992 ; Un air de famille, Cédric Klapisch, 1996) alors que le bout de chemin fait avec Alain Resnais (notamment On connaît la chanson, 1997) semblait devoir les tirer du théâtre filmé pour accéder aux finesses de l'écriture cinématographique*<sup>528</sup>

Hay que ser mordaz para comparar la película de Jaoui con los *Visitantes* o *Asterix*, o incluso pensar que gracias a los que les han dado trabajo como guionistas son los que han favorecido su fama, sobre todo si tenemos en cuenta que *Cuisine et dépendances* y *Un air de famille*, desde su estreno en las tablas -1990-, siguen en cartelera en los teatros parisinos año tras año.

<sup>526</sup> *Le jeune cinéma français*. René Prédal. Nathan Cinéma. Paris. 2002. P. 23, 24

<sup>527</sup> Como ya comentamos en el capítulo de cine –*Panorama cinematográfico*, 5-, la comedia es un género infravalorado en la sociedad francesa, y pese a que actualmente está recobrando brío, es aún un término despreciativo hacia sus autores que realizan un género considerado “menor”.

<sup>528</sup> René Prédal. Op. cit. P. 109

En todo caso, es cierto que fuera de las fronteras francesas, Jaoui es conocida por un público mucho menor que en Francia, posiblemente se deba a que su obra no suele ser un cine que llega directamente traducido a los países europeos, sino más bien, se trata de un cine que se proyecta en salas de ensayo, en versión original, en las que se disfruta de cine poco comercial, con un público reducido, pero normalmente interesado por lo que ve –sin palomitas ni coca-colas-. Aunque, cabe decir, el éxito de esta película fue tan rotundo que acabó proyectándose en las salas de cine comercial en versión traducida y pudimos leer críticas de este orden:

*Agudo retrato de ciertas mentalidades pequeño-burguesas del mundo galo y europeo contemporáneo. Co-escrito, dirigido e interpretado por Agnès Jaoui, esta joven autora está considerada la “chica de oro” del actual cine francés, y forma tándem con el actor y dramaturgo Jaen-Pierre Bacri, gran protagonista de una película que entronca con la mejor tradición del teatro y el cine clásico francés.*<sup>529</sup>

Fue ya, gracias a *Comme une image*, que logró posicionarse en tierras galas y europeas como una gran cineasta de lo íntimo y social, sobre todo de lo cotidiano.

---

<sup>529</sup> *Historia del cine europeo: De Lumière à Lars von Trier*. José M<sup>a</sup>. Caparrós Lera. Libros de cine RIALP. 2007. P. 266.

## **7. CONCLUSIONES**



## 7. CONCLUSIONES

*Admettons que nos films soient des pièges à symboles.*<sup>530</sup>

Sea o no cierta la advertencia que nos hace Resnais sobre este tipo de cine, lo cierto es que se disfruta con los cinco sentidos, aunque sólo las dos últimas películas de Agnès Jaoui nos introduzcan en este mundo de la sinestesia ya desde el título.

En el comienzo de esta investigación citábamos que nuestra sociedad actual ha invertido los valores y lo que antes era tabú actualmente ya no lo es; en cambio, lo que antes era bello y se expresaba sin temor, ahora da miedo pronunciarlo. Después de analizar con detenimiento cada una de las películas y conocer los textos al detalle, concluimos que, ciertamente, estamos ante un cine que, sin intención de reeducarnos, nos recuerda la importancia de los valores, los sentimientos y la sensibilidad.

Sin ánimo de ser didáctico ni moralista, este cine nos envuelve en una atmósfera en la que el amor está presente en cada una de las miradas hacia los paisajes humanos, campestres y urbanos, pero no aparece en los mensajes orales de los personajes; como si les diera miedo abrirse a los demás. Moreno es incapaz de decirle a Manie que está enamorado de ella, sólo de broma y anunciando inmediatamente que se trata de un juego entre ellos, para que no haya equívocos<sup>531</sup>. Nicolás sólo a través del teléfono le confiesa a su mujer que la ama y que no quiere vivir sin ella<sup>532</sup>. Charlotte reconoce que no es una buena forma de vida tener un amante para olvidar que su matrimonio no funciona<sup>533</sup>. Henri no ve la forma de pedirle a Arlette que regrese<sup>534</sup>, o incluso Cassard, que necesita el apoyo de Karine<sup>535</sup> –y aún siendo reconocido por su talento literario- no encuentra las razones emotivas para conquistar plenamente el corazón de su mujer. Sólo los personajes calificados de ignorantes, inferiores o simplemente diferentes en cuanto a

<sup>530</sup> *Positif, revue de cinéma: Alain Resnais*. FOLIO-GALLIMARD. Paris. 2002. P. 476

<sup>531</sup> Personajes de *Le goût des autres*.

<sup>532</sup> Personaje obsesionado de *On connaît la chanson*

<sup>533</sup> Personaje de *Cuisine et dépendances*.

<sup>534</sup> *Un air de famille*.

<sup>535</sup> Pareja modélica de *Comme une image*

los demás, se atreven a hablar del amor abiertamente: Georges<sup>536</sup>, porque es el hombre insatisfecho y solitario, su descripción ya lo aleja de la cotidianidad y de la norma, por lo que es lógico que esté en desacuerdo incluso de cómo está establecido que se viva el amor en la vida diaria y reclama “la pointe d’amour”. El segundo personaje que se atreve a hacerlo es Castilla<sup>537</sup>, y justamente es el personaje tradicional que se ruboriza viendo a una pareja besarse en un culebrón televisivo. Es decir, sólo aquéllos que no forman parte de las actitudes normativas actuales son los que pueden permitirse actuar como lo sienten, los que son libres con sus sentimientos y coherentes con sus actos.

Apreciamos la presencia del sentimiento y la falta de comunicación a través de los diálogos, que son más densos que los silencios; de las miradas, que son más duras que las frases inapropiadas. Finalmente, la obtención de cariño es más difícil que la de los bienes materiales.

El medio de transmisión utilizado es la sensación; los sentidos se activan y se asocian al despertar de las nuevas sensaciones para con ello crear la unión de lo que se percibe, alejándonos de nuestra realidad social en la que lo deseado se posee materialmente.

Desde el momento que activamos la vista para leer o visualizar cualquiera de los textos o las películas, entramos en un universo sensorial completo, en el que los olores están a flor de piel, los sabores flotan en el aire, los colores se palpan, las texturas se saborean... todo es importante para nuestra sensibilidad activada. Y es entonces, cuando ya hemos caído en esta trampa, que se nos introduce en un mundo de contradicciones y de contrastes, como el mismo ser humano.

Si bien, sólo *Smoking / No Smoking* parece ser la única que nos envuelva en la contradicción y en la diversidad de elección, las otras películas nos presentan la alternativa que se habría podido tomar. El mismo contraste de animalidad e intelectualidad en el que nos introduce esta película, se mantiene en *Le goût des autres* enfrentando el instruido con el pasional, el racional con el insensato. Los interiores frente a los exteriores, la intimidad con la imagen. Incluso los pasatiempos pueden ser ordinarios o selectos.

---

<sup>536</sup> *Cuisine et dépendances*

<sup>537</sup> *Le goût des autres*

Afortunadamente, tienen en común la necesidad de huir. El escape suele ser similar en cualquiera de los personajes: el engaño, el abandono o la rutina –se da en las parejas-; el alcohol, el tabaco o la interiorización –es común a casi todos-. Mostrando, a fin de cuentas, que el ser humano es una máquina de contrastes y de contradicciones que no se puede clasificar en nada inamovible.

\*\*\*

Desde el principio de cada película ya vemos la tendencia y el tono que van a tomar éstas. Así pues, las dirigidas por Resnais son irónicas desde la concepción y la presentación, porque los genéricos muestran un ambiente relajado y cándido. El haber utilizado el dibujo y la letra de caligrafía para hacer los genéricos, muestra una inocencia irónica y un lado, *a priori*, infantil que nos introduce en la película con otros ojos. Cuando se nos presentan los nueve personajes de *Smoking / No Smoking*, uno a uno, con los pocos datos que les definen, tenemos la impresión de abrir un libro de texto y ver a los personajes que conducirán la historia a lo largo de sus páginas. De forma que ya esperamos verlos vestidos con los mismos colores y el mismo tipo de ropa, la misma forma de actuar y de hablar. Justamente esta tipografía del personaje es utilizada, más tarde, como herramienta de ruptura, porque los personajes no son lo que parecen: el profesor-intelectual, Miles Combes, puede ser un pasional e irracional amante de Sylvie (personaje más alocado) o de Celia (mucho más formal), indistintamente, y a su vez, se pueden ir formando parejas y situaciones completamente dispares, sin tener que responder a una actitud calificada de antemano por su tipología.

Con *On connaît la chanson*, sucede algo similar con los genéricos –en la presentación de su forma-, sólo que además, la ironía crece con las canciones elegidas para las diferentes situaciones.

Así pues, la realización de Resnais sigue la línea de cotidianidad y dudas que se plantea, en general, en las películas del corpus, sólo que insistiendo en el sarcasmo y la risa como forma de superar y exorcizar los problemas diarios. De esta forma, por ejemplo, la situación de incomodidad que le produce a Odile haber contratado al hermano de Nicolás y no al joven que ya había sido seleccionado, el equívoco que conlleva la situación a causa de sus remordimientos, se agranda con las canciones y su comportamiento –flores, dinero...-, convirtiéndolas, al final, en situaciones completamente incoherentes.

Esta teoría del contraste también se muestra en las películas de Jaoui, sólo que ella se apoya en la sutilidad del “non-dit”, y no tanto en la comicidad como forma de evasión o ruptura. De esta forma, aún habiendo la misma ironía, son más trágicas en su fondo las de Jaoui que las de Resnais. El cuestionamiento que plantea Jaoui sobre el éxito y el fracaso de los personajes, sitúa al espectador ante situaciones que son incómodas y difíciles de manejar; de esta forma, presenta personajes que no responden a estereotipos –son “reales”- y provocan el reflejo en el espectador.

A pesar de todo, las obras denotan la herencia del teatro cómico tradicional y de las obras de boulevard, al menos, en el regreso a lo establecido, por lo que encontramos finales –aunque siempre abiertos- en los que la misma aceptación conduce a la felicidad. Por ejemplo, Lolita<sup>538</sup> no rompe las relaciones con su padre, pero descubre que su opinión no es lo más importante. No sabemos si Clara y Castella<sup>539</sup> empezarán una relación, pero Clara asume cómo es Castella y empieza a aceptarlo así, sin cambios.

\*\*\*

El aspecto principal que ponemos de relieve en la obra de Agnès Jaoui es el canto a la libertad. Se nos han expuesto diferentes personajes que sólo piden respeto en sus decisiones y sus gustos, por lo que el libre albedrío social y emocional envuelve el ambiente. El medio que se utiliza para expresar la libertad es la temática artística porque, de alguna forma, el Arte, en cualquiera de sus formas, es el medio que puede asociarse a la libertad de expresión plena. Un pintor dibuja la realidad como la concibe anímicamente: en cuanto a sus tonalidades, su trazo o su forma; para un actor, el teatro es la simbiosis entre la enajenación de su personaje y su yo, el ego y el alter-ego. Para un músico, el canto es el llamamiento de su alma y su estado emocional:

*L'opéra est la tentative de recréer le sens, le mythe et le conte dans un monde désenchanté. Il a été la réponse à ce désenchantement*<sup>540</sup>

---

<sup>538</sup> *Comme une image*

<sup>539</sup> Protagonistas de *Le goût des autres*

<sup>540</sup> *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Youssef Ishaghpour. ELA La Différence. Paris. 1995. P. 31

Recurriendo al Arte, las expresiones de sensibilidad se ensalzan, porque se pone de relieve la concepción primera, dejando a un lado los conocimientos y lo establecido. El contraste de sensibilidades es mayor y se consigue el acercamiento pleno hacia el concepto que la autora quiere poner de relieve.

*Sans doute, la parole, l'affect et l'image sont-ils, à des degrés divers, communs au cinéma, au théâtre et à l'opéra. Mais dans chaque art, l'un des termes domine et détermine les deux autres : la parole au théâtre, l'affect à l'opéra, l'image au cinéma*<sup>541</sup>.

Finalmente, esto es lo que consigue Agnès Jaoui en *Comme une image*, llegar al triángulo formado por la palabra, el afecto y la imagen. Con la excusa de la imagen (título del libro de Pierre Miller), las clases de canto que da Sylvia y el teatro de la vida, se reúnen en la última película, convirtiéndola en la obra global y la más artística de todas. Donde la misma música cuenta, comenta y amplía a través del canto, y da la dimensión verbal necesaria sin recurrir en todo momento al diálogo. Por esta razón, en el análisis específico de esta película, comentábamos que era el film con menos diálogo y la máxima expresividad: la música es la que expresa el sentimiento interior de los personajes y la que conduce la historia de los sentidos, al mismo tiempo que le hace descubrir al auditor su realidad afectiva.

Por esta razón también, las obras de teatro elegidas para *Le goût des autres* muestran el estado anímico de Clara: *Bérénice*, un personaje apenado por su condición, enamorada de sus propios sueños de perfección, encerrada en su mundo e incapaz de salir y romper con las cadenas que la ahogan. En cambio, *Hedda Gabler* es la evolución del mismo personaje, la ruptura, la insumisión llevada al límite con la muerte. Clara decide amar sin tapujos ni concepciones prefijadas. Decide acabar con su mentalidad separatista y dar la oportunidad a aquellos que le demuestran amor –completamente inconcebible al principio de la película-; de alguna forma aprende a querer a los demás por lo que son y no por lo que ella querría que fueran. Consiguiendo algo parecido al estado de felicidad, apreciamos que es el único momento en toda la película en el que sonrío abiertamente y realmente<sup>542</sup>. De esta forma, también rompe con su imagen.

<sup>541</sup> *Opéra et Théâtre*. Op. Cit. P. 36

<sup>542</sup> Ver el dossier de fotos en el *anexo 8.g*, en el que se contrasta las dos caras del mismo personaje: Clara buscando a Castilla entre el público y Clara después de encontrarlo.

Llegando a la conclusión, que la ruptura de lo que se espera de nosotros, es la forma de conseguir la satisfacción personal.

Esto se hace completamente evidente en *Comme une image*, donde la ilusión que produce la imagen se va desquebrajando poco a poco: Cassard no es lo que parecía, Pierre tampoco, de la misma forma que tampoco lo es el mundo mediático que envuelve a los Cassard y los Miller. Por esto, para encontrar su propia estabilidad, Sylvia, preferirá quedarse en el mundo real, justamente el personaje que consigue su evasión a través del canto:

*L'opéra crée un monde imaginaire, le chant de l'opéra exprime l'affect dans ce qu'il y a de plus inexprimable, la fatalité avec laquelle on ne discute pas, tout en étant, en même temps, l'exaltation musicale d'une salvation utopique. Le monde du théâtre est celui de la parole et de la signification, l'univers de l'opéra est celui du sentiment et de l'image. Ainsi la vérité de l'opéra se transmet par l'artifice, l'emphase, la simplification des traits individuels et par leur idéalisation, la démesure des personnages, le grossissement des effets et la force émotive des situations.*<sup>543</sup>

Evitando de esta forma recurrir al mundo del artificio para ser feliz.

\*\*\*

La obra de Jaoui ha sido bien recibida por el público quizá por este mismo acercamiento, porque los medios de evasión de los personajes son los mismos que tiene cualquier ciudadano medio. De forma que el espectador se siente identificado con lo que ve y las mismas tragedias que se muestran en pantalla son las pequeñeces que suelen perturbarnos a diario. No hay solución inmediata ni milagrosa, pero sí que hay formas de convivir con los problemas y administrar los esfuerzos para que no se conviertan en una carga vital.

Se trata pues, de un cine para todos los públicos, aunque muy identificado hacia el cultivado e inquieto, quizá también porque este es el tipo de público que cuestiona su realidad, que intenta mejorarse con los años y no perder las ganas que incentivan el cambio, el camino hacia la perfección o la felicidad.

---

<sup>543</sup> *Opéra et Théâtre*. Op. Cit. P.33

En estos análisis del comportamiento humano se consigue ver el funcionamiento de las personas desde diferentes perspectivas sin caer en la manipulación, hecho cada vez más habitual en nuestra sociedad, bombardeada por esquemas de vida e imágenes irreales de cómo deberíamos actuar para ser felices.

Agnès Jaoui demuestra que el Arte no pertenece a la *elite* sino que es un placer que lo puede degustar todo el mundo, sólo depende de la propia motivación, que a menudo viene marcada por la educación. Evidentemente, no se puede apreciar lo desconocido, es pues una cuestión de ignorancia la incultura y no una posición ante la vida.

La obra que hemos estudiado la concebimos como una obertura a otras realidades, porque desde un punto de vista conocido se accede a universos completamente desconocidos y este mismo punto de vista puede motivar al espectador a descubrirlos. Por esta razón, las obras de teatro que fueron traducidas y representadas en España, tuvieron el mismo éxito mediático que en Francia, porque no se trata de un teatro localizado geográficamente, sino de un teatro que muestra una realidad contemporánea occidental.

Desde el principio, hemos mantenido la idea que Agnès Jaoui no pertenece a ninguna clasificación genérica porque actualmente hay una realidad aplastante de equilibrio profesional, es decir, parece ser que ya en el siglo XXI, se ha logrado que la mujer sea profesional en cualquier ámbito sin necesidad de radicalizar su posición. Ni la temática ni la exposición la convierten en una escritura femenina, sino que pertenece al reflejo de un colectivo humano.

El cine y el teatro de Agnès Jaoui nos encaminan hacia la diversidad, en la que se es libre en decidir lo que se quiere. Georges insiste en: *Rester dans ton petit monde*, esto no le convierte en un insociable, pero nos advierte de la necesidad de todo para hacer un mundo.

Vivimos en una sociedad maniqueísta y manipuladora, en la que el Arte: cine, teatro, música, pintura... nos permite todavía ser únicos, por lo que la decisión de ver este tipo de cine u otro no determina la intelectualidad sino más bien nuestro deseo. Deberíamos empezar a apreciar la felicidad a través de la realidad y no de lo que se nos define como

realidad, porque finalmente no es más que una imagen ilusoria que puede resultarnos perjudicial:

*Nous avons exploré la diversité, mais aussi montré l'unité de ce jeune ou nouveau cinéma qui règne actuellement sans partage dans le circuit d'Art et d'Essai mais qui a du mal à pénétrer la grande distribution. En se colletant aux genres et au grand spectacle, en créant des beaux personnages pour une talentueuse nouvelle génération de comédiens et en réactivant avec plus de complexité le psychologisme comme le réalisme social, les jeunes cinéastes montrent que l'expression autarcique d'un moi exacerbé ne constitue plus qu'une part minoritaire de ce nouveau cinéma, même si c'est souvent dans ce courant que se réalisent quelques unes des œuvres paradoxalement les plus neuves. L'idée que ces films sont difficiles ou ennuyeux est donc fausse, mais s'inscrit bien dans la tendance « mass media » pour laquelle l'intelligence est un handicap et la culture une maladie : voir « Qui veut gagner des millions ? » et « Loft Story » qui feront certainement de 2001 une date à marquer d'une pierre noire dans l'histoire de la télévision française.<sup>544</sup>*

---

<sup>544</sup> *Le jeune cinéma français*. René Prédal. Nathan Cinéma/VUEF. Paris. 2002. P. 166



## **8. ANEXOS**

## 8. a PARADOJAS DE LA INFORMACIÓN

*Rarement une actrice a aussi peu exprimé son aspect « glamour », Agnès Jaoui a d'ailleurs relativement peu joué au cinéma en près de 20 ans de carrière. Et si elle ne s'était pas écrite ses propres rôles, au théâtre comme au cinéma, Jaoui n'en serait certainement pas à faire les couvertures de magazines (cinéma, culture...) comme elle en rêvait étant adolescente- C'est tout son paradoxe. (...) On est tous les snobs de quelqu'un... peut-être qu'elle s'est forgée son propre clan sans le vouloir.<sup>545</sup>*

En este anexo reunimos algunas de las entrevistas que le han realizado a Agnès Jaoui entre 2000 y 2007.

Si llamamos este apartado “Paradojas de la información” es porque de alguna forma vemos que la fama, a veces, es malvada con las personalidades.

Es un poco atrevido decir que nuestra polifacética autora sólo tiene papeles en teatro o cine si se los escribe ella, porque lo cierto es que no ha parado de trabajar casi desde sus comienzos. Aunque probablemente, a partir de *Cuisine et dépendances* su filmografía ha aumentado considerablemente.

Si Agnès Jaoui afirmaba entre 2000 y 2003 que:

*“No me apetece que se sepa quién soy. ¡No tengo ganas de que me conozcan!”<sup>546</sup>*

La verdad es que actualmente, tiene un *blog* personal que está puesto al día, con agenda incluida, varias páginas de *google* que nos indican qué hace continuamente e innumerables conciertos con su álbum *Canta*<sup>547</sup> que ha sido un éxito por toda Europa.

Esta mujer que se ha declarado abiertamente

*“Alérgica al talante del clan”<sup>548</sup>*

<sup>545</sup> Ecran Noir: Agnès Jaoui. 14/01/2004

<sup>546</sup> France-diplomatie [Label France, la revista] entrevistas recogidas entre 2000 y 2003

<sup>547</sup> Álbum aparecido en 2004, a partir de la película *Le rôle de sa vie*, en la que canta con El Bicho.

<sup>548</sup> France-diplomatie. Op.Cit.

La acusan de haber formado el suyo propio, sin pensar que todo el mundo tiene sus afinidades y preferencias a la hora de trabajar.

Con esta pequeña introducción presentamos un dossier que oscila entre los más devotos admiradores y los detractores más perversos, para con ello mostrar que a pesar de las críticas, se trata de una actriz militante de la diversidad cultural y defensora de sus creencias, basadas en el respeto, la tolerancia y la educación en valores.

En Francia se ha convertido en un icono de protesta por la situación de los “*intermittants du spectacle*”<sup>549</sup>, ya en 2000 cuando ganó el *Cesar* a la mejor película con *Le goût des autres*, la recogida de su premio fue un discurso contra la situación de estos actores más que un agradecimiento por el reconocimiento de su trabajo.

En estos últimos años le han dado muchas oportunidades para trabajar con diferentes directores y ha demostrado ser una gran actriz en películas tan poco agradecidas como *Une femme d’extérieur* (2000) o *Le rôle de sa vie* (2004), donde hace de ama de casa abandonada en la primera, y en la segunda, de una conocida estrella de cine, imitada y acosada por su representante -la brillante Karine Viar-.

Ha debido demostrar su valía y aptitudes a un público que la ha considerado muy por debajo de sus cualidades.

*Quand Agnès travaillait peu, quand j’étais plus connu qu’elle, les gens s’asseyaient sur sa tête pour me parler. Nous sourions de voir aujourd’hui combien les choses ont changé, combien les mêmes ont changé d’attitude. Quant à moi, j’ai toujours attendu qu’elle ait du succès. Elle le mérite*<sup>550</sup>

Hoy en día goza de un reconocimiento profesional, no sólo en Francia sino también en el extranjero, donde la contratan para dar conferencias sobre la escritura de guiones cinematográficos o textos teatrales<sup>551</sup>.

\* Dossier prensa en bibliografía

<sup>549</sup> Es el nombre que reciben los actores profesionales, cuando adquieren este estatuto –que está relacionado con el número de horas que han trabajado durante el año-. Para mantenerlo tienen que hacer un número de horas determinado, en el caso contrario, no cobran la indemnización por desempleo. Además, defiende sobre todo, la posición de la mujer actriz, puesto que con este sistema no puede permitirse ser madre.

<sup>550</sup> Comentario de Jean-Pierre Bacri, extraído del *Blog* de Agnès Jaoui

<sup>551</sup> Ver en el anexo el curso que dará el próximo mes de noviembre, los días 15 y 16 en *La casa encendida* de Madrid.

## 8. b ENTREVISTA A LA AUTORA

Una tarde con Agnès Jaoui

18 de febrero de 2004 a las 19'15 en el Hotel Don Juan Carlos I, en la ciudad de Barcelona.

1. En cuanto a la adaptación: *Como en las mejores familias*

**A. G. - ¿Tenían contacto con los actores antes de la traducción-adaptación de la obra? ¿Por qué se decide hacer esta obra?**

*A. J. -No tenía ningún contacto con ellos hasta que decidieron hacer la obra. Cené una noche con los actores después de ver la representación e intercambiamos opiniones, pero ya a partir de la puesta en escena.*

**A. G. - ¿Qué le ha parecido el montaje? ¿Cuáles son los actores que se aproximan a su punto de vista como autora?**

*A. J. – La sensación que yo tuve cuando vi la adaptación fue que había actores muy buenos y metidos en su papel, pero también hay otros que no, y lo peor es que son personajes muy importantes, que se les hizo grande el papel y no estaban a la altura del texto y de la situación.*

**A. G. - Como por ejemplo, el papel de Jaoui (Natalie Poza), que a mi parecer, no supo darle fuerza al personaje dentro de su espacio y su momento, sobre todo si pensamos que es el personaje detonante de la situación.**

*A. J. – Bueno, pero en general muy bien, están bien todos los actores, sobre todo Javier Cámara (Henri), Gonzalo de Castro (porque el papel de Philippe no es nada fácil) y Pau Durá (Denis).*

2. En cuanto a su obra:

**A. G. – Nos gustaría saber si está de acuerdo con nosotros en que el personaje detonante es el que usted encarna normalmente: Betty en *Un air de famille*, Manie en *Le goût des autres*, es como “una mosca cojonera”**

*A. J. Los personajes que interpreto en mis obras siempre son la voz del director, lo que realmente pensamos cuando escribimos (Jaoui-Bacri), lo que queremos transmitir al público; por esta razón, vosotros (los espectadores) os sentís atraídos de alguna forma especial por ellos, porque son tanto detonantes como catalizadores.*

**A. G. Si, pero de alguna forma esos papeles son muy interesantes, difíciles y privilegiados, es un poco como si los eligiera a conciencia, no dejando con esto que otra persona disfrute de la interpretación que suponen estos personajes.**

*A. J. –Posiblemente, pero no me fío.*

**A. G. - ¿No se fía de usted? ¿Acaso siente a sus personajes como un todo de su propia persona, como si fueran diferentes facetas de sí misma, un puzzle personal reconstruido a través de algo creado por usted?**

*A. J. – No, no, lo que pasa es que no me fío de las personas que puedan interpretar mi papel, porque yo sé perfectamente lo que quiero que transmitan esos personajes y no creo que otra persona pueda transmitirlo como yo lo he escrito y quiero mostrarlo. Suena egocéntrico, pero no es eso.*

\*\*\*

**\* Por esto, de alguna forma, me respondía a mi observación del personaje de Betty interpretado por Natalie Poza, ya que para mí se quedaba cojo en la puesta en escena española (justamente es el que Jaoui interpreta). Esta observación no se la hice como alabanza sino más bien porque encontré a partir de este hecho que la obra estaba coja, le faltaba la fuerza que tiene ese personaje femenino tan sujeto a**

**su cultura y a su familia, que aún intentando ser moderna o fiel a lo que ella espera de la vida, sigue teniendo arraigado en su persona el peso moral, social y cultural que le envuelve.**

\*\*\*

*A. J. En cuanto a los personajes femeninos, es cierto, reconozco que siempre soy yo la privilegiada en encarnar la voz del actor y el director y te confieso que cada vez que empezamos a escribir me digo a mí misma que le voy a dejar a Jean-Pierre la próxima vez este honor, pero sale solo, sin premeditación y de repente, me doy cuenta que ya tengo un nuevo guión y que vuelvo a ser yo esa voz...*

**A. G. - ¿Quién escribe de los dos? ¿Quizá se deba a esto que usted se otorgue el honor!**

*A. J. – Si, es cierto, a priori soy yo la que escribo, pero luego todo es revisado por Jean-Pierre y llegamos a todo juntos, por lo que se podría cambiar esa voz, pero sigue siendo difícil cederle el lugar al otro, y además, Jean-Pierre se conforma y no se queja.*

**A. G. - ¿Quizá porque su mirada influye o marca a los personajes?**

*A. J. – Los personajes que yo encarno tienen una apariencia fácil, parecen los que salen solos, los que se interpretan a la primera, pero es mentira, porque justamente no tienen ninguna característica, no son tristes ni felices, no son cómicos ni dramáticos, por lo tanto no se pueden exagerar y llegar a dar ese rasgo real es muy difícil. Sí, a lo mejor mi mirada personaliza al personaje, pero volvemos a lo mismo de antes, es la voz del autor y por lo tanto, son gestos muy reflexionados de antemano.*

**A. G. – Un hecho esencial en su dramaturgia: cada personaje habla y se comporta como es, cada uno es diferente de los demás y se relaciona de forma diferente. Pero esto no impide que los personajes evolucionen unos más que otros, pero existe la evolución.**

*A. J. – No, todos los personajes evolucionan, porque como en la vida misma no todo el mundo tiene ganas de crecer ni de cambiar, es algo que es muy difícil y costoso, por esta razón no todos los personajes sufren esta transformación, es una forma más de demostrar lo cotidiano y de ver a través del teatro o del cine una vida normal, o mucha gente en su vida normal, gente que se queda como está y gente que quiere aprender y ver otras cosas. Por esto, porque son personitas, porque son concebidos tal cual, cada uno es diferente, lo que sí es cierto es que se basan en realidades que viven o han vivido, en criticar o más que criticar, en mostrar aspectos de una realidad social.*

\*\*\*

**\* A partir de esto, vemos que cada obra toca un aspecto en concreto aunque a partir de éste se creen nuevos ángulos de su visión. Si tomamos *Le goût des autres*, vemos reflejado en el personaje de Anne Alvaro el paso de Jaoui por la escuela de Patrice Chereau. Me cuenta la concepción parisina del teatro, cómo los críticos, la prensa, el público y los mismos actores catalogan las obras que se representan dependiendo cómo sean, dónde se representen y quién actúa en ellas. La separación entre el teatro cultural e intelectual y el teatro privado y comercial está muy marcada, hasta el punto que las personas que actúan o acuden a unos u otros están clasificadas. Anne Alvaro es una actriz de teatro intelectual en la realidad, y en la ficción también es la actriz cultivada que interpreta papeles clásicos y dramáticos (que es donde se alberga la cultura) y le cuesta ver cómo personas ignorantes disfrutan y quieren acceder a este teatro tan selecto y reservado. Se da cuenta que el amor, y más que esto, que los nuevos sentimientos despertados, las ganas de hacer por una vez lo que a uno le apetece, el empezar a crearse su propia personalidad, el hambre por aprender y toda una serie de sensaciones nuevas hacen que el empresario se fije en este teatro intelectual, en esta mujer intelectual llena de sorpresas y encantos que él no había visto ni apreciado antes, pero ella, aunque reacia al principio, a esta sensación que le viene de alguien que no sabe ni lo que está viendo, poco a poco se transforma en el placer de tenerlo cerca. Es difícil romper con estas reglas pre-establecidas y también es difícil mostrarlo en escena puesto que este hecho ocurre en París a diario.**

**Agnès Jaoui me cuenta su experiencia en la Escuela de Chéreau, no la recuerda con mucho cariño ni creo que sea una de sus mejores épocas, aunque la impresión**

**personal que yo tuve fue que ya no es por la escuela en sí y el método utilizado, sino más bien parece que no comparte para nada estas clasificaciones y lo que los propios actores se puedan llegar a creer que son. De todas formas, para mí fue una sorpresa la explicación sobre los teatros públicos, privados y subvencionados porque no pensaba que la gente mirara tanto este tema, pensaba que lo importante era llegar a representar, tener público y éxito. Ahora bien, me explicó que no es lo mismo tener público y éxito en un sitio que en otro. Por ejemplo, ellos la primera vez que llevaron a escena *Cuisine et dépendances*, lo hicieron en lo privado, aprovechando que Bacri ya era conocido en el mundo del teatro, pero claro, para muchos esto supuso un cambio de chaqueta a peor, y encima se trataba de una obra cómica o que al menos hacía reír; al principio fueron muy criticados, aunque después fue un éxito. Y de hecho, próximamente la llevan a escena en las salas españolas.**

\*\*\*

**A. G. – Los personajes ¿los escribe a medida o los va escribiendo a medida que hace la obra?**

*A. J. – Los personajes ya están concebidos antes de empezar a escribir, ya están caracterizados y reflexionados, porque tenemos una idea, creamos el espacio que engloba esa escena y los personajes que tienen que aparecer, desde cómo empiezan hasta cuándo acaban. Supongo que como todo, hay veces que hay cambios porque lo exige el mismo desarrollo de la obra y de los actores dentro del personaje, pero sí parece más lógico idear el personaje y su evolución desde el principio, porque puede ser peligroso e incluso puede llegar a desbordar al final la obra. Y como no hay nada gratuito, es mejor atar cabos desde el principio.*

**A. G. – Ante todo ¿Son actores, verdad? Esto influye en las películas-teatro que hacen. ¿Cómo lo ven ustedes?**

*A. J. – (Se medio sonríe) Es verdad que siempre queremos figurar en nuestras obras, porque realmente hacemos algo que nos gusta tanto y nos gusta tanto el oficio que no podemos evitar salir en ellas, no es por egocentrismo (de nuevo sería la visión*



*equivocada) sino, porque antes que nada somos actores y vivimos las obras siempre desde el punto de vista actoral. Smoking /No Smoking fue un encargo que nos hizo Alain Resnais, para que principalmente acortáramos y adaptáramos la obra larguísima de Alan Ayckourn, que dura nueve horas. Era algo que ya estaba pensado hacía tiempo por Resnais y puesto que sólo había dos actores, el director ya había pensado en Sabine Azema y Pierre Arditti y esto era inamovible desde el principio. A nosotros nos gustó la idea pero luego echamos de menos no haber actuado en la película, por lo que nos dimos cuenta que necesitábamos salir, y en el próximo encargo que nos hizo Resnais, *On connaît la chanson*, ya tuvimos un personaje cada uno.*

**A. G. - ¿En qué consisten esas claves de internacionalidad? Porque nosotros la vamos a analizar desde el punto de vista de lo cotidiano. Por ejemplo, *Un air de famille* en Valencia tuvo mucho éxito, desde el principio, y estaba en V.O. y en traducción.**

*A. J. – Porque nadie es protagonista, todos son piezas del mismo puzzle.*

**A. G.- ¿Hay otra nueva película?**

*A. J. – Sí, se llamará *Comme une image*, justamente en ella desarrollamos el efecto de la imagen, cómo afecta en nosotros, cómo cada día nos hace presión, la necesidad de estar todo el mundo delgado e igual... y pensar y ver esas bellezas de siglos anteriores en las que la celulitis y las carnes de más las hacía más bellas aún ¡Cómo cambian las cosas!*

**A. G.- ¿Es un drama?**

*A. J. – Es una catarsis*

\*\*\*

**La tarde con ella pasó muy rápido, es una persona muy puntual y acogedora, antes de la hora ya me estaba buscando en el *hall* del hotel. Nos tomamos un té calentito, nos acomodamos en unos sillones y empecé a creerme que estaba sentada frente a mí. Le enseñé el plan de trabajo inicial que habíamos hecho mi director y yo, y no estaba demasiado de acuerdo con la estructura y lo que queríamos analizar, pero**

con los años de investigación nosotros hemos ido modificando ese esquema y ha quedado finalmente uno que es fiel a nuestros deseos y descubrimientos pero alejado de aquel primero.

Durante esta entrevista nos dio pautas para investigar, nos habló de autores que le gustaban y había leído e incluso en los que sentía su influencia, como: Jane Austen, Edith Warton, Anita Brooknen, Charlotte Brönte, Jane Eyre, Tom Stoppard, Alan Bennett o el teatro psicológico.

También hablamos de su obra que nos parecía (Juli Leal, Anabel González) una vuelta al texto y a los grandes géneros y que este regreso al texto y al valor de la palabra -como Koltès- había sido un éxito mediático en Francia y del que también participaba Yasmina Reza. A lo que ella contestó que Reza y Koltès trabajan con la metáfora y el símbolo, mientras que Jaoui-Bacri parten de lo cotidiano. En cambio, los tres tienen una obra reducida e incipiente que no para de representarse en París y de ser adaptada y traducida a diferentes lenguas de todo el mundo.

Con esto terminó nuestro tiempo, llegó Jean-François Gabard, su representante y teníamos que finalizar porque le esperaban unos amigos para cenar. Una tarde maravillosa.

\*\*\*

## 8. c. RECEPCIÓN DE LAS OBRAS

---

### 8. c. i RECEPCIÓN DE LAS OBRAS EN ESPAÑA, A TRAVÉS DE LOS ALUMNOS DE FILOLOGÍA FRANCESA

En el curso 2004-2005, el Dr. Juli Leal, profesor de la asignatura Teatro Contemporáneo Francés, incluyó en el programa un capítulo referido a los autores teatrales de la última década del siglo XX. Entre otros autores, se estudió la obra de Yasmina Reza y de Agnès Jaoui.

Ese mismo año se estrenó en España la última obra de la autora: *Comme une image* y acudimos con los alumnos a los cines Babel para ver la película. Posteriormente, les pasamos la encuesta que desarrollamos a continuación, para ver cuál había sido la impresión de la obra<sup>552</sup>.

\*\*\*

Autour de:

*Comme une image*, d'Agnès Jaoui

#### Sur l'interprétation :

- 1.- Quel est le personnage principal qui vous a plu le plus ? Pourquoi ?
- 2.- Quel est le personnage secondaire qui vous a plu le plus ? Pourquoi ?
- 3.- Quel est le personnage qui, d'après vous, évolue le plus ? Pourquoi ? Où voyez-vous cette évolution ?

---

<sup>552</sup> Los diferentes análisis de los estudiantes se pueden consultar en la copia de papel que se encuentra depositada en la biblioteca *Joan Reglà* de la *Universitat de València*

4.- Croyez-vous que la professeure de chant est-elle frustrée à cause de sa carrière de chanteuse ratée ? Est-ce qu'elle montre ou bien elle cache sa possible frustration ? Que pensez-vous de la scène du concert dans l'église ?

5.- Que pensez-vous des acteurs dans leurs rôles ? Dites deux qualificatifs sur chaque personnage : Lolita, Sylvia, Étienne, Pierre, Karine, Sébastien, Vincent

**Sur le scénario :**

1.- Tous les personnages sont séduits par le pouvoir et l'emplacement social d'Étienne Cassard. Oui, non, pourquoi ?

2.- À priori, Lolita déteste être la fille de Cassard. Êtes-vous d'accord ?

3.- Pourquoi Lolita n'arrête pas de parler de son père ?

- parce que de cette manière elle peut draguer avec les beaux mecs.

- parce qu'elle l'aime et c'est en parlant mal de lui qu'elle se soulage, vu que son père ne l'aime pas trop.

- parce qu'elle le déteste.

- parce qu'elle l'admire.

4.- Comment trouvez-vous l'évolution vers la richesse du couple Miller ?

5.- Que pensez-vous du premier éditeur de M. Miller ? Qu'est-ce que nous, le public, pensons de ce personnage ?

6.- Quel est le thème principal du film ?

-le pouvoir

-les relations humaines

-la vie en couple

-les apparences dans la société du XXI<sup>e</sup> siècle

-à quoi ça sert les bons contacts ?

**Sur la structure :**

1.- Trouvez-vous que ce film peut être fait en théâtre ? Pourquoi ?

2.- Les personnages présentés sont-ils très complexes ? Leur complexité vient-elle de la narration donnée ou de l'évolution de cette narration ?

3.- Est-ce que le film est long ? Si oui, à partir de quel moment ?

4.- C'est prévisible la fin du film ? Pourquoi ?

5.- Trouvez-vous original ce film ? Dans quelle mesure ?

**Sur Jaoui-Bacri :**

- 1.- Connaissez-vous d'autres films de ce couple ? Lesquels ?
- 2.- Trouvez-vous n parallélisme entre leurs films ? à quel sujet : thématique, scénariste, interprétatif ?
- 3.- Y a-t-il des personnages similaires dans leurs films ? Si c'est le cas, donnez des exemples.
- 4.- Trouvez-vous que ces scénaristes sont engagés ? Rationnez la réponse.
- 5.- Que peut-il aimer le public de leurs films ?
  - les rencontres des gens différents qui se trouvent dans la vie par hasard, tout comme dans la réalité.
  - les thèmes qui apparaissent dans les films qui sont très souvent retrouvés dans la vie quotidienne
  - le chaos qui arrive à une normalité, et partir du cinéma en se disant : tout s'arrange !
  - les fins ne sont pas fermées, peut-être apaisées, mais restent toujours entrouvertes, pour que le public décide ... ou la vie !

## **8. c. ii RECEPCIÓN DE LAS OBRAS A TRAVÉS DE INTERNET**

En este capítulo recogemos algunas críticas extraídas de internet de la repercusión que han tenido las películas: *Un air de famille*, *Smoking / No Smoking*, *On connaît la chanson*, *Le goût des autres* y *Comme une image* en Francia, España e Italia.

Podemos apreciar que las críticas siempre son las mismas, catalogan la obra de la autora como un conjunto que estudia las relaciones humanas, formando parte de un cine ético, comprometido y algo político.

Es interesante ver como en cualquiera de estas tres nacionalidades no ha habido problemas de comprensión ni de choques culturales, por lo que se demuestra la universalidad temática y la maestría arquitectural de las obras.

Ciertamente, tenemos en nuestras manos “lecciones de tolerancia”, como apunta la crítica<sup>553</sup>.

---

<sup>553</sup> Las páginas aparecen en la bibliografía, también se pueden consultar en la versión depositada en la biblioteca citada anteriormente (cit.op 552).

## **8. d. PUESTAS EN ESCENA EN ESPAÑA Y FRANCIA DE LAS OBRAS TEATRALES DE AGNÈS JAOUÏ**

Hemos visto una puesta en escena de cada una de las obras de teatro de la autora, en Francia y en España.

En París, en el *6ème arrondissement*, se encuentra el *Théâtre de Nesle*, en la calle del mismo nombre, se trata de un teatro pequeño, con escuela de actores, con representaciones de creación externas al centro y representaciones de creación propia.

*Cuisine et dépendances* la vimos el 21 de abril de 2006, en el *Théâtre de Nesle* y estuvo en cartel desde el 4 de abril hasta el 29 de julio de 2006.

*Un air de famille* la vimos el 22 de abril de 2006, en el *Théâtre de Nesle* con las mismas fechas de representación.

Cada obra era interpretada por una compañía diferente, pero ambas mantenían el gusto por el texto y la admiración de la autora.

Estas dos obras son representadas constantemente en el *Théâtre de Nesle*, año tras año, por diferentes compañías y diferentes puestas en escena, parece como si este teatro tuviera un amor incondicional por la autora dejando siempre fechas para representar, al menos una de las dos obras, en algún momento del año.

Las dos obras extraen lo mejor del texto y hacen que el espectador disfrute de principio a fin en cada representación.

El lugar es muy entrañable y acogedor desde su llegada, puesto que se trata de una cava de piedra y techos bajos redondeados. Se rompe el distanciamiento con el público y con ello se crea la cercanía de la situación que expone la obra, por lo que ganan la complicidad del público de antemano.

*Un air de famille* mantiene el espíritu inicial de la obra, desde los actores –que se parecen físicamente- hasta la ambientación; en cambio, el atractivo de *Cuisine et dépendances* reside justamente en la adaptación juvenil que se ha hecho de ella porque de esta forma demuestra la movilidad del texto y la frescura, ya que se puede llevar a cabo en otros contextos produciendo el mismo resultado inicial.

\*\*\*

*Como en las mejores familias* pudimos disfrutarla en el *Teatro Marquina* de Madrid el 31 de enero de 2004. Se mantuvo en cartel durante tres meses y a continuación la representación de la obra continuó durante tres meses más en Barcelona, en el *Teatro Romea*. Por su parte, el Institut Français de Barcelona hizo un homenaje especial a Agnès Jaoui del 9 de febrero al 9 de marzo de 2004, para dar a conocer la obra de la autora, resaltar su relevancia en Europa y mostrar la cercanía temática. Incluso la autora estuvo en Barcelona en febrero para exponer su trabajo y dar una conferencia en la Ciudad Comtal, y de esta forma pudimos disfrutar de su presencia y su compañía<sup>554</sup>.

La puesta en escena es tal cual fue concebida, muy rica en decorados y vestuario, consiguiendo de esta forma el efecto de anticuado, *démodé*, que tiene la obra. Se trata de una puesta en escena fiel y con todo tipo de detalles. La traducción está muy lograda, puesto que mantiene el carácter familiar inicial y las frases hechas y expresiones están completamente adecuadas a la lengua española, sin ningún tipo de interferencias.

Fue un éxito de taquillas, no sólo porque los actores eran muy conocidos y apreciados por el público<sup>555</sup>, sino porque realmente es un texto con una temática tan universal que el público español se sintió completamente identificado y partícipe de lo que sucede en escena.

*Cuina i dependències* fue llevada a escena por la compañía teatral del *Teatro El Micalet* de la ciudad de Valencia. Estuvo en cartel a partir del 3 de marzo de 2006 y durante dos

---

<sup>554</sup> El 18 de febrero de 2004 realizamos la entrevista que aparece en este mismo trabajo.

<sup>555</sup> Los actoras eran los protagonistas de la famosa serie *Siete vidas* que tuvo una gran repercusión en las televisiones españolas durante siete temporadas. Éstos fueron los actores que la iniciaron en su primera temporada, además de contar con la presencia de Julieta Serrano, gran actriz, de teatro, cine y televisión que su reputación no es más que un reflejo de su reconocido trabajo.



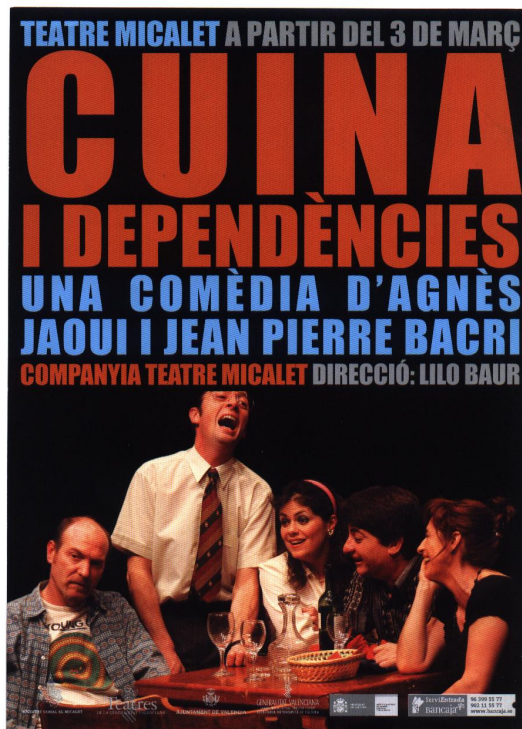
meses con cuatro representaciones a la semana. Ha sido retomada en 2007 por la misma compañía en fechas similares, hecho que demuestra la buena aceptación por parte del público.

La puesta en escena es muy fiel al texto y a la representación original, sólo añadir que el espacio teatral de la sala *El Micalet* ofrece, justamente, una disposición muy apropiada tanto para el público como para los actores, por su carácter circular, centrado, bajo la perspectiva del público –ya que la escena se encuentra bajo y el público se sitúa en las gradas descendientes hacia éste, de forma que concibe el escenario en su totalidad y con ello, los movimientos de los personajes.

\*\*\*

Las puestas en escena españolas son más bonitas desde un punto de vista estético, ya que tienen toda clase de detalles que enfatizan la obra. En cambio, las obras francesas consiguen más complicidad con el público, efecto que no es de extrañar, porque a pesar de las buenas traducciones y la maestría interpretativa de los actores, recordemos que Agnès Jaoui es un personaje muy reconocido en las tablas francesas y por otra parte, se trata también de un humor muy cínico, punzante e irónico, muy característico del carácter francés. A pesar de todo, el espectador español no es indiferente a estas obras.

Podemos ver en el aparato crítico que se sitúa a continuación del análisis de cada puesta en escena española, cómo la crítica ha valorado estas adaptaciones y el público ha disfrutado de las representaciones.





## 8. d. i **COMO EN LAS MEJORES FAMILIAS**



### FICHA TÉCNICA

DIRECCIÓN: Manuel Dueso

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Cris Lozoya

ESCENOGRAFÍA: Estel Cristià y Marx Glaenzel

ILUMINACIÓN: Felipe Ramos (A. A. I.)

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN: Alejandra Herranz y Pau Durà

REPARTO:

Henri: Javier Cámara

Philippe: Gonzalo de Castro

Denis: Pau Durà

Betty: Nathalie Poza

Yolande: Blanca Portillo

La madre: Julieta Serrano

## **APORTACIONES A LA PUESTA EN ESCENA ORIGINAL:**

### DECORADO:

Estamos en un bar, a la izquierda tenemos una puerta con cristales ahumados –después sabremos que esta especie de *paravent* conduce al salón- al lado, la puerta de entrada que es frontal pero queda en el mismo lado izquierdo. En el centro tenemos la barra del bar con una vitrina para las copas y las botellas y un *paravent* acristalado que da a los cuartos de baño y queda hacia la derecha frontal de la escena. En el centro, delante, hay dos mesas con tres sillas cada una, cada mesa se sitúa hacia un lateral. En la parte central izquierda está la máquina de música al estilo de los setenta.

### USO DEL DECORADO PARA LA PUESTA EN ESCENA:

#### *Disposición de las sillas:*

- Por una parte crea dos ambientes diferenciados, dos apartados para hablar creando esferas diferentes.
- Por otra parte, cada personaje tiene su silla, esto sirve para la puesta en escena, ya que en el cambio de acto, el paso del primero al segundo se hace a través de un baile en el que la música de fondo es rítmica y provoca que el paso de danza de los actores sea mecánico (robotizado), como la reunión que tienen todos los viernes. Recordemos que es una reunión que no se hace por placer o por gusto de verse, es casi una obligación. Durante este momento musical, los actores, cada uno en su papel –por lo tanto, en su movimiento y su estilo- pasan la mesa de la derecha hacia la izquierda, instalan las dos mesas juntas para cenar, la sirven, comen y cuando la música termina ya están quitando la mesa para sacar el queso y la tarta y cantarles el cumpleaños feliz a Yolande.

#### *Disposición del paravent que conduce a los servicios:*

Está hecho de maderitas entre cruzadas, de manera que deja ver lo que hay detrás; en este lugar detrás del *paravent* han situado al perro paralítico que sólo mueve la cabeza de vez en cuando y de esta forma, se convierte en otro personaje –como un actante- ya que todo el mundo va a verlo y a saludarlo a su llegada y después van a hablarle de vez en cuando; de alguna forma, el perro es el detonante del momento de las verdades.

*Disposición del paravent que lleva al salón:*

Es completamente opaco, de esta forma crea realmente dos ambientes diferentes y una verdadera separación de salas, ya que lo que se dice delante o detrás de éste no se oye en la otra parte. De esta forma, los actores que están en escena pueden tener sus momentos de intimidad.

AMBIENTACIÓN:

Música de entrada:

La obra comienza con una música que parece sacada de una comedia de *boulevard* o de *vaudeville*. Después nos damos cuenta que sale de la máquina que hay en el bar, porque de repente se para y Denis comienza a pegarle golpes para volverla a poner en marcha. Las dos primeras veces, la música se vuelve a encender, pero a la tercera ya parará completamente, se ilumina la escena y la obra da comienzo.

2ª Música:

Es la utilizada para el cambio de acto y, como hemos dicho, es similar a la de comienzo, pero mucho más rítmica para marcar a los personajes que se mueven a su son.

3ª Música:

Es una música tierna y sensual ya que es la utilizada para el baile de Yolande y de Denis, y éste quiere ofrecerle hoy –el día de su cumpleaños– un momento de ternura para poder llenar, aunque sea por unos instantes, el vacío de amor que tiene este personaje.

4ª Música:

Es la que cierra la obra y envuelve el teatro con una gran sonrisa. Cuando todo el mundo se ha ido, Henri está solo en escena, suena el teléfono, Arlette está llamándole y con esto termina, con este gusto musical y el sentimiento de dolor en los corazones de los espectadores.

### APRECIACIONES GENERALES:

La obra es muy fiel al espíritu de los autores, la traducción es muy buena y no hay ni contrasentidos ni expresiones mal traducidas. Esto es muy importante ya que en esta obra abundan las expresiones familiares.

En cuanto al ritmo, los actores comienzan como un poco desanimados y no demasiado metidos en sus papeles, en cambio, a medida que avanza la representación cada uno se pone en su papel y mejora la interpretación.

El mejor personaje en su papel es Yolande, que mantiene su personaje del principio hasta el final de forma majestuosa. Pau Durà también está brillante en su papel de Denis, tanto que se gana la simpatía del público casi inmediatamente.

Henri comienza de forma mediocre la representación, pero a medida que avanza la historia, él evoluciona de forma espectacular hasta establecer una verdadera relación de complicidad con el público.

Los personajes menos interesantes en esta puesta en escena son Philippe y Betty, dos personajes muy importantes, incluso para la comprensión de la comedia, y a veces los actores no saben entrar en sus papeles.

En general es una puesta en escena muy bonita y una buena representación, ya que el espectador no advierte que pasan dos horas desde que entra en la sala, en ningún momento hay cansancio ni aburrimiento.

De todas formas, cabe decir –y no es por excusar a los actores- que la noche que se visionó esta representación era la Ceremonia de los *Goya* y Javier Cámara estaba nominado a mejor actor por su interpretación en la película de Almodóvar, por lo que suponemos que hubo muchos nervios y quizá no fue el mejor momento para la compañía, y aún así, mereció la pena ir a verla.

Justamente, si citamos este momento tan importante en la vida de los actores como es la Ceremonia de los *Goya* es porque, en un principio, debíamos entrevistar a Javier Cámara y a Julieta Serrano, pero debido a la fecha en la que pudimos asistir y el mal

momento, no pudimos hacerlo, de forma que no hay entrevista de estos grandes actores, que seguramente nos habrían revelado anécdotas del montaje.



## **8. d. i. 1. DOSSIER DE PRENSA: COMO EN LAS MEJORES FAMILIAS**

*Una comedia agridulce. Como en las mejores familias te atrapa desde la primera escena y exhibe sin ningún tipo de pretensiones una atractiva cotidianidad. La obra muestra una espléndida carpintería teatral y es de una eficacia absoluta*<sup>556</sup>.

Ésta fue una de las presentaciones que recibió la obra en su estreno.

Desde el primer momento, la obra fue un éxito en España como demuestran las críticas que exponemos a continuación.

Fue la encargada de abrir el Festival de Teatro de Gasteiz y las salas lucían el completo semanas antes del estreno.

Las críticas comparan la obra con el teatro de Pirandello, Chejov o De Filippo y la califican de gran comedia costumbrista antigua y actual.

A pesar de tener una gira repleta de bolos por toda España y de perdurar en el teatro *Marquina* de Madrid y en el *Romea* de Barcelona, hubo mucho público que no pudo visualizarla debido al gran éxito que agotó las entradas rápidamente.

Las críticas que exponemos a continuación están extraídas de:

- Guío del ocio. Semana de Barcelona
- TEATRE BCN
- Diferentes páginas de internet

---

<sup>556</sup> *Crítica teatro. Guía del ocio. La semana de Barcelona.* Del 27 de febrero al 4 de marzo de 2004. P. 107

## **8. d. ii CUINA I DEPENDÈNCIES**

### **FICHA TÉCNICA:**

DIRECCIÓN: Lilo Baur

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Donís Martín

ESCENOGRAFÍA: Odeón Decorats

ILUMINACIÓN: Toni Sancho

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN: Isabel Requena

REPARTO:

Georges: Álvaro Báguena

Charlotte: Pilar Almeria

Jacques: Josep Manuel Casany

Martine: Isabel Carmona

Fred: Joan Peris

### **APORTACIONES A LA PUESTA EN ESCENA ORIGINAL:**

#### **DECORADO:**

El escenario del Teatro El Micalet está a ras del público y tiene forma de semicírculo, esto lo aprovechan para situar el banco de la cocina en el medio de la escena, una mesa al lado derecho y detrás de ésta una pequeña galería, desde la que vemos los cambios de luz y a la que sale Georges para fumar. En la parte izquierda de la escena está una puerta cerrada que da al pasillo que va hacia el salón. El Teléfono está colgado de la pared, al lado de los muebles de cocina –los muebles están en posición central pero en el fondo de la cocina y el teléfono queda en la parte derecha de éstos-.

#### **USO DEL DECORADO PARA LA PUESTA EN ESCENA:**

Valoración de los objetos:

- El teléfono está muy visible y en un lugar que hace un apartado para el personaje que lo coja, al mismo tiempo que le obliga a estar de pie durante la conversación o a sentarse en el suelo –como hace Charlotte, ya cansada de la velada-.

- La botella de agua: adquiere un papel importante en el segundo acto y la vemos siempre en el centro de la escena –recordemos que el hadoc está muy salado y los personajes pasan el segundo acto bebiendo agua-

Valoración de los espacios:

- La terraza: la disposición que tiene ésta en escena está pensada para que veamos en todo momento al personaje durante sus momentos de intimidad en este lugar
- Especie de barra americana que divide en forma de L la parte en la que se cocina de la parte en la que se sientan para hablar y observar.
- Espacio del teléfono

### AMBIENTACIÓN:

#### *MÚSICA:*

Comienzo:

*Les negresses vertes*, es una música en tono flamenco y acelerada, de forma que le da desde el principio un carácter premonitorio de agilidad y rapidez.

Para marcar el entre-acto: 1º al 2º

*Resiste*: canción francesa de los ochenta que marca con toques de rock fuerza y valor para resistir con carácter cualquier mal momento.

Durante el entre-acto:

*Parlez, parlez, Comme d'habitude*, esta música incita a una cotidianidad, ya que el paso de un acto al otro se hace a través de la mímica mostrando las entradas y salidas a la cocina que provoca una cena larga y pesada.

Al final se iluminará la botella de agua y la música parará iluminándose la escena completamente.

Final:

Termina con una música flamenco acelerada para marcar la ruptura con la acción que ha sido desorbitante y la tensión decae de forma rotunda.

#### *ILUMINACIÓN:*

En los momentos de intimidad de uno o varios personajes la luz se centra en foco sobre ellos, dejando el resto de la escena casi a oscuras y poniendo de relieve la situación ella misma.

Incluso se tiende a iluminar algunos objetos –agua o teléfono- para mostrar la relevancia de estos.

### APRECIACIONES GENERALES

La adaptación de la obra, su puesta en escena, el perfil de los personajes, el vestuario y el decorado es completamente fiel al espíritu de los autores y muy similar a la versión teatral de estos.

La traducción mantiene en general el carácter punzante que tiene el texto original, exceptuando algunos cambios que nos parecen poco acertados, como por ejemplo, “farouche” traducido como “mujeriego”. El vestuario de Charlotte nos parece poco adecuado porque pensamos que el personaje es elegante pero sensual con mucha clase, en cambio, la actriz lleva un vestido que no pone de relieve lo suficiente su elegancia y estilo.

El ritmo de la obra se mantiene, aunque algunos momentos son un poco largos y lentos. Los actores en general están bien, pero sobre todo Georges y Charlotte. A Fred, le falta un poco más de chispa, puesto que es el personaje cómico de la obra, no sólo porque se ríe, sino más bien porque con su cinismo hace reír a los demás. Martine comienza la obra con un ritmo muy bajo, pero va tomando fuerza a medida que avanza, de forma que al final, está realmente metida en su papel de ama de casa histérica que la situación le ha desbordado.

La puesta en escena es muy bonita porque el decorado sitúa fácilmente con todo tipo de detalles y su buena disposición

Esta obra la visionamos varias veces, la primera fue el día después del estreno, la segunda dos semanas después y la tercera en las funciones finales de esta primera temporada. Cabe decir que a medida que los actores representaban la obra interiorizaron

mejor sus papeles y la última vez fue muy divertida y el ritmo muy bien llevado por todos ellos.

No es fácil llevar a cabo diálogos sobre dos personajes que nunca salen a escena y en cambio son el centro de atención de la obra, pero después de varias representaciones en las que los mismos actores vieron los resortes con el público y la forma de insistir en estos vacíos que crean estos dos personajes, la obra cobra fuerza y los actores saben sacar el jugo de su trabajo.

## 8. d. ii. 1 ENTREVISTAS

### a. A LA DIRECTORA: LILO BAUR

Pudimos entrevistar a Lilo Baur la segunda vez que fuimos a ver la obra. Ella había estado haciendo unas formaciones en *Teatro Off*<sup>557</sup> y conocía a Pilar Almeria y a Isabel Carmona, entre ellas nació una amistad que condujo a trabajar juntos unos años después. El único actor que Lilo Baur no conocía era Juan, pero pronto se creó la complicidad entre ellos, como la que ya existía con los otros.

Uno de los aspectos que más gustó a Lilo Baur cuando conoció la obra de Jaoui-Bacri fue la forma de hablar de lo cotidiano, la banalidad y las facetas que pueden alcanzar las personas (de los personajes) para salir del error.

De la traducción se encargaron Isabel Requena –texto en su totalidad- y Pilar Almeria –revisión y expresiones en valenciano-, por lo que Lilo (que a penas habla español) se fía de la expresión de los actores y su actuación. Sólo insistió en un aspecto: mantener el pronombre sujeto de todas las frases, dada la necesidad de éstos en francés, aunque esto no sucede en español, por lo que se nos hace un poco raro, pero es comprensible, porque para un francés es como quitarle fuerza al enunciado.

Como el texto está escrito desde el punto de vista de actores, hay aspectos que no se detallan sino que dependen del actor y su adaptación al papel, por lo que hay más trabajo de asimilación del personaje. Esto es lo bueno y lo malo de textos que han sido creados para uno mismo.

Está contenta con el trabajo de los actores, la escenografía y la puesta en escena en general.

---

<sup>557</sup> Escuela de teatro que se encuentra en la Calle Turia en Valencia. Hace cursos anuales de dramatización e intensivos de varios campos de la dramaturgia.

b. ACTRIZ Y CO-TRADUCTORA: PILAR ALMERIA

En la obra, Pilar Almeria hace el papel de Charlotte, la mujer de negocios casada con el hombre conocido. Es un papel muy ambiguo y difícil de llevar, dados sus cambios de caracter y su *politesse* incluso cuando la rabia la carcome por dentro.

Una sobremesa de sábado, Pilar nos acoge en su casa dispuesta a contarnos todo y más de cómo sucedió el montaje de esta obra.

Puesto que Isabel Requena también está con nosotros, al principio, la conversación decae sobre la dificultad de la traducción, ya que aunque haya momentos que nos parezca menos acertada la traducción, la labor de estas traductoras, justamente ha sido el trasladar un lenguaje familiar francés al lenguaje familiar de la cultura valenciana. La dificultad no sólo se haya en el vocabulario y las estructuras puramente francesas, sino sobre todo, en cómo pasar estas fórmulas a las propias de los valencianos, para que de esta forma el público se identifique y participe de esta velada que se presenta ácida, perversa y con muchos trapos sucios.

\*\*\*

**A.G. ¿Conocíais la obra y su autora?**

P.A. No, y no he visto la versión de ellos, porque Lilo no quería que hubiera interferencias ni *a priori*.

**A.G. ¿Ya habíais trabajado con Lila Baur?**

P.A. Ella estuvo hace unos años aquí con una formación, pero no habíamos trabajado una obra propiamente dicha.

**A.G. Charlotte es un pilar en la obra ¿Tú te sientes centro de la obra cuando lo interpretas?**

P.A. No es un pilar, el pilar es el personaje. La mirada de Lilo Baur está centrada en la pareja Jacques-Martine.

**A.G. ¿Cómo sientes tú al personaje y a ti en su piel?**

P.A. Charlotte es una mujer sensual, tranquila y pausada

**A.G. ¿Cuál es tu posición (como mujer y como personaje) en cuanto a los tres tipos de mujeres que se presentan?**

P.A. La doblez de Charlotte es interesante y en general, los conflictos planteados y los retos son por y para las mujeres.

**A.G. ¿Cómo concibes la sensualidad en un papel como tu personaje? ¿Hay algún momento sensual en la obra?**

P.A. El personaje concibe las relaciones como una funcionalidad, la sensualidad está en la ilusión por la vida.

**A.G. ¿Dónde aparece para ti, el cambio o la evolución de tu personaje?**

P.A. Cuando recuerda el pasado y piensa cómo era hace diez años, el encuentro con Georges y la “pizca de amor” le toca.

**A.G. ¿Qué es lo que tú has aprendido y en qué te ha hecho crecer el personaje?**

P.A. Creerte tú misma quien eres, la aceptación, la ironía, y saber llevar el juego para decir exactamente lo que no se piensa.

**A.G. ¿Por qué aceptaste el papel?**

A.P. Por trabajar con Lilo Baur

**A.G. Los actores han tenido “voz y voto” en el desarrollo de la obra? ¿Hasta dónde?**



A.P. Ha sido un proceso de intercambio, un trabajo en equipo, no sólo cuando se trata de tu escena, sino en todas, es una obra de grupo en la que se busca el fruto real, la conciencia del actor para llegar al público.

**A.G. ¿Esta obra, ha sido un reto, o sólo una más de la trayectoria?**

A.P. Es una obra más pero con trayecto diferente, porque lo importante ha sido el proceso y no la obra. La obra es complicada porque se basa en el actor básicamente y los personajes están muy diferenciados.

Sino, me parece corta y que no sucede gran cosa. No está a la altura de los textos que hemos trabajado en el *Micalet*.

## **8. d. ii. 2 DOSSIER DE PRENSA: CUINA I DEPENDÈNCIES**

*“Condimentos para una cena de amigos”. “Platos, risas y problemas”*

Entre platos anda el juego. Esta comedia fue bien recibida por los teatros valencianos como muestran las diferentes críticas recogidas de:

- TEATRE VLC. La teua revista de teatre i dansa. Nº 5. Març-abril/06
- La cartelera. Nº 796
- Quéydónde. Nº 1460
- Diferentes artículos de internet

La compañía *Teatre Micalet* se lanza bajo la dirección de la actriz y directora teatral Lilo Baur a la adaptación de una obra que no ha sido todavía estrenada en España y que responde a la vida banal y cotidiana de las personas –como califica la directora-.

Despertó risas y sonrisas en la sala durante sus tres meses de cartelera y ha repetido este año con el mismo éxito.

## 8. d. iii UN AIR DE FAMILLE

### APORTACIONES A LA PUESTA EN ESCENA ORIGINAL<sup>558</sup>:

#### DECORADO:

El Lugar es una bodega forrada de piedra las paredes y el techo y con forma de cueva. El escenario es pequeño y a penas un poco más elevado de la altura del público.

La barra del bar está en el centro de la escena, encima de ella y detrás, en una pequeña estantería hay unas botellas y unos vasos. Delante de la barra a izquierda y derecha tenemos ambas mesas con dos sillas cada una. A la izquierda del escenario hay un perchero y a la derecha unas figuras. En las paredes hay colgados varios carteles, entre ellos, el de la representación.

Desde la llegada a la sala, la música flamenca ambienta el lugar hasta el comienzo de la obra.

### USO DEL DECORADO PARA LA PUESTA EN ESCENA:

Ausencia de elementos:

- Dado los pocos elementos que forman el decorado se tiende a la iluminación para crear los momentos más intimistas e importantes de la obra, de esta forma, cuando Henri habla por teléfono con Arlette, un cañón enfoca al personaje dejando el resto del escenario en la oscuridad, mostrando de esta forma los sentimientos del personaje, alejado de la realidad que le rodea y centrándose en su mujer.
- Por otra parte, no vemos al perro en ningún momento, por lo que la actuación de los actores es mucho más importante, porque cambian completamente el tono de voz y la actitud cuando se dirigen a éste, de forma que el espectador no lo echa en falta y comprende que hablan con un animal.
- En cambio, pese a tener pocos objetos, es divertido ver lo relevante que es el comedero del perro, ya que tiene una pequeña sombrilla, es un detonante de

---

<sup>558</sup> En este análisis no hemos puesto la ficha técnica puesto que ya no quedaban programas de mano.

humor cada vez que aparece y sobre todo, es a partir del objeto que notamos la presencia de éste.

A pesar de los pocos objetos, los que hay en escena son muy relevantes y pertinentes.

#### AMBIENTACIÓN:

##### MÚSICA:

La obra comienza con la música flamenca muy fuerte, nos anuncia fuerza y carácter de una representación que no nos dejará indiferentes.

La música utilizada para el entre-acto es "It's for my love", una canción suave que anuncia el final de la cena y el comienzo de la sobremesa.

##### ILUMINACIÓN:

La iluminación es el instrumento que marca los solos y los apartados de los personajes, es prácticamente el decorado y su valor.

#### APRECIACIONES GENERALES:

La obra se representa de la misma forma que lo hicieron los autores en su estreno, incluso los actores se parecen físicamente a los de la obra original. La interpretación es muy buena y todos los personajes están muy bien en su papel.

La puesta en escena es muy simple pero muy bien llevada a cabo, porque sacan partido de la interpretación de los actores y del lugar, que por sí mismo ya parece un bar, dada la forma y la decoración. Aprovechan de esta forma el lugar para darle fuerza y credibilidad.

Tiene muchos resortes de humor y los actores saben crear la complicidad con el público para que éste esté pendiente en todo momento y no decaiga el ritmo ni la tensión.

La representación es completamente fiel al texto y a los autores, ponemos de relieve la interpretación de Philippe y Yolande que están sublimes.

## **8. d. iv. CUISINE ET DÉPENDANCES**

### **FICHA TÉCNICA:**

DIRECCIÓN: Telmo Herrera

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: La compañía

ESCENOGRAFÍA: Théâtre de Nesle

ILUMINACIÓN: Théâtre de Nesle

REPARTO: COMPAÑIA EL DIABLO

Distribución en alternancia y por orden alfabético:

Myriam Allais

Françoise Partakeudis

Alicia Roda

Marianne Vigues

Denis Charlier

Olivier Hardoun

Benjamin Grognet

Julien Jacob

Xavier Legat

Jérôme Sau

### **APORTACIONES A LA PUESTA EN ESCENA ORIGINAL:**

#### **DECORADO:**

El decorado da la sensación que estamos en casa de una pareja muy joven, de unos treinta años. En el centro de la escena hay un mueble de cocina que se mueve y detrás de éste, también centrado, hay otro mueble de cocina instalado. En la parte derecha del escenario hay una mesa y dos sillas en la parte de delante y detrás, una puerta. En la parte izquierda trasera está la nevera con dibujos de niños sujetos con imanes. En la

parte delantera de la derecha está el horno. Hay muchos colores en la cocina que le dan un carácter muy alegre.

### USO DEL DECORADO PARA LA PUESTA EN ESCENA:

Elementos:

- Muñecos: se insiste en la idea que hay niños en casa porque hay muchos juguetes, que además todos los personajes cogen y juegan con ellos para matar el tiempo o como forma de relajar el ambiente. Por ejemplo, la escena de Georges y Charlotte, éste coge un payaso como forma de aproximación a ella y le hace carantoñas.
- Tabaco: Georges no hace más que fumar, el cenicero está lleno de colillas y es una ida y venida de este personaje hacia el objeto.
- La comida: se realiza la cena delante del público, cortan las zanahorias, ponen la sal, encienden el horno, somos partícipes de la preparación de la cena. Incluso sabemos que la tostadora no funciona bien y que es lenta, porque es un elemento más de la cocina importante para el personaje de Martine.
- La flor: Charlotte llega con una flor que luego será el objeto que muestre la intensidad de los momentos. Es la bienvenida al principio, luego será la forma de mostrar el amor (los sentimientos de Georges hacia Charlotte) y al final, Jacques la destrozará con sus nervios. Rompiendo de esta forma, no sólo con el elemento apaciguador sino también con la concordia que debía haber en esta cena de amigos.
- Aparece el móvil: es una forma de rejuvenecer la obra, puesto que todos los personajes tienen su teléfono móvil, sólo que la falta de cobertura o la batería agotada provocan el uso del teléfono de la casa anfitriona.

### AMBIENTACIÓN:

Así como los elementos nos introducen en un hogar de una pareja joven, el ambiente también. Los hermanos Martine y Fred discuten como niños, se enfadan como si de rabieta se tratase. Fred –que a diferencia de todas las representaciones que hemos visto- lleva una corbata de color que marca su desenfado y la utiliza para jugar y hacer teatro con ella. Así pues cuando dice no tener dinero se ahorca con ella o se limpia la baba cuando habla de Marylin.

Otro aspecto juvenil, es por ejemplo, cuando Charlotte llama al taxi, se apunta el teléfono en la mano, un recurso muy utilizado entre los jóvenes pero no muy recurrente en la madurez.

#### MÚSICA:

La música es sobre todo para marcar los ambientes, así podemos oír “J’aime ma femme” que la canta Jacques para seducir a su mujer, esta noche que la encuentra especialmente bella con el vestido que no pone nunca.

#### APRECIACIONES GENERALES:

La puesta en escena es ágil, rítmica y divertida. Saben llevar el ritmo in crescendo y ruptura al final. El espectador está inmerso en esta cocina colorida y llena de energía, de forma que no ve pasar el tiempo.

Los actores son jóvenes y no lo esconden. Justamente hacen una adaptación a otra generación –hecho que en Francia no es raro porque los jóvenes se independizan desde la llegada a la universidad: 18 años, por lo que encontramos parejas establecidas desde los veinte y reflejan este aspecto, no hace falta llegar a los cuarenta para reflejar la decepción de la vida-. La idea es muy interesante y muy bien llevada a cabo desde el principio. Incluso los personajes no se parecen en nada físicamente a los actores de la obra original, de forma que sólo el texto te reenvía a la obra, pero el ambiente genera una concepción totalmente diferente.

#### ENCUENTRO CON LOS ACTORES:

Es un grupo muy joven y muy motivado, dicen no haber leído las críticas que hay sobre ellos, la obra y el lugar, pero dicen que se lo pasan muy bien y que les da igual porque disfrutan con lo que hacen.

Los actores no se conocían entre ellos en su mayoría y es a través del “*bouche à oreille*”, de contactos y del *casting* que han sido seleccionados para la obra.

Los actores conocen la obra de Jaoui, les encanta lo que hace y para ellos es un honor hacer esta representación porque la ven como un estandarte del teatro joven cotidiano y que representa una sociedad, se sienten identificados. Incluso la actriz que hace el papel de Agnès Jaoui está muy nerviosa porque dice que para ella es un reto poder interpretar no sólo la obra sino además su personaje.

La elección de la obra es porque dicen que se trata de un texto muy bueno, bien escrito, divertido y que transmite a todos los públicos, además de estar todos de acuerdo con su genialidad.

La cuestión de la edad de los actores y por lo tanto de los personajes de la obra, no les parece un *handicap*, porque según ellos, la treintena es también una edad de cambio y difícil de llevar, e incluso dicen tener ya un cúmulo suficiente de experiencias que demuestran la madurez para interpretar el texto. Además de convertirse realmente en un reto y un desafío actoral.

Los actores son conscientes que son demasiado jóvenes y poco conocidos para que la prensa vaya a ver el espectáculo o los entrevisten, a pesar del éxito de Jaoui y de su obra, sobre todo en París. Tienen mucha humildad, ganas de aprender y de transmitir; disfrutan con lo que hacen. Da gusto verles actuar y hablar con ellos del montaje, del texto y de los valores que transmite la obra.



## **8. e FICHAS TÉCNICAS DE LAS OBRAS**

### **CUISINE ET DÉPENDANCES**

#### VERSIÓN TEATRAL

AÑO: 1991

ESTRENO: 6 de Septiembre de 1991

LUGAR: Théâtre la Bruyère. Retomada en el Théâtre Montparnasse el 14 de enero de 1992

AUTORES: Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri

PUESTA EN ESCENA: Stephan Meldegg

PREMIOS:

Molière 1993: Mejor guión

ACTORES Y REPARTO:

Zabou: Martine

Jean-Pierre Bacri: Georges

Jean-Pierre Darroussin : Fréd

Sam Karmann : Jacques

Agnès Jaoui : Charlotte

ESTRUCTURA: 3 Actos

DECORADO:

El decorado único representa una cocina. Una puerta da a un pasillo que lleva al salón, otra puerta da a una especie de terraza-galería. Una mesa con sillas se sitúa en un lateral.

**SINOPSIS:**

Jacques y Martine, matrimonio burgués cerca de los cuarenta años hacen una cena en su casa e invitan a unos amigos de juventud: Charlotte –actual directora de un periódico importante- y su esposo –actual presentador de televisión muy conocido- y que no han visto desde hace diez años. También asistirá el hermano de Martine, Fréd, que es un vividor y un aprovechado, y su novia: Marilyn, una chica explosiva sin oficio ni beneficio.

Las discusiones de la cena transcurrirán en la cocina, donde aflorarán los sentimientos que todavía queman en sus interiores, como el pescado de la anfitriona en el horno.

**VERSIÓN CINEMATOGRAFICA**

**ESTRENO:** 1993

**ADAPTACIÓN:** Jean-Pierre Bacri, Agnès Jaoui y Philippe Muyl

**DIRECCIÓN:** Philippe Muyl

**MÚSICA:** Vladimir Cosma

**REALIZACIÓN:** Gaumont International

**PRODUCCIÓN:** Alain Poiré

**DURACIÓN:** 1h 36'

**REPARTO:**

Zabou: Martine

Jean-Pierre Bacri: Georges

Jean-Pierre Darroussin : Fréd

Sam Karmann : Jacques

Agnès Jaoui : Charlotte

## **UN AIR DE FAMILLE**

### VERSIÓN TEATRAL

AÑO: 1994

ESTRENO: 27 de septiembre de 1994

LUGAR: Théâtre de la Renaissance

AUTORES: Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri

PUESTA EN ESCENA: Stephan Meldegg

#### ACTORES Y REPARTO:

Jean-Pierre Bacri: Henri

Jean-Pierre Darroussin: Denis

Catherine Frot : Yolande

Agnès Jaoui : Betty

Claire Maurier: La Mère

Wladimir Yordanoff: Philippe

ESTRUCTURA: 2 Actos

#### PREMIOS:

Molière 1995 : Mejor guión

Montréal 1996: Prix du jury et prix du public

#### DECORADO:

El decorado único representa el interior de un café-bar modesto de provincias, alejado del centro de la ciudad. Al fondo, una escalera que baja a los cuartos de baño. En el centro, la barra del bar que continúa hacia una segunda sala. En la pared frontal una vitrina de bar.

Son las 19h30, hora del cierre.

Un aparato de música antiguo, “*juke-box*”, ofrece una melodía de *rap* o de *hard rock*, de repente se para por una avería. Empezará a funcionar en el acto dos, cuando sea reparado el aparato.

#### SINOPSIS:

Como cada viernes, la familia Ménard acude al bar de uno de los hijos, Henri, para todos ir a cenar al restaurante “Aux ducs de Bretagne” en el que se reúnen semanalmente.

Este viernes es el cumpleaños de la cuñada, Yolanda; también Philippe –el hermano mayor- ha salido por la televisión representando a su empresa; Denis, el camarero, y Betty, la hija pequeña de la familia, acaban de romper su relación amorosa; todos los ingredientes anuncian una velada que será diferente a las acostumbradas; en la que, además la ausencia de la segunda cuñada, Arlette, provocada por una crisis familiar, hará que se queden en el bar de Henri y que afloren sentimientos escondidos y carcomidos desde la infancia.

### VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

ESTRENO: 1996

ADAPTACIÓN: Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri y Cédric Klapisch

DIRECCIÓN: Cédric Klapisch

MÚSICA: Philippe Eidel

PRODUCCIÓN: TELEMA, Le Studio Canal +, France 2 Cinéma, Canal + y Cofimage

7

DURACIÓN: 110 minutos

PREMIOS:

César 1996: Mejor guión original

Nominación César 1996: Mejor actor secundario

REPARTO:

Jean-Pierre Bacri: Henri

Jean-Pierre Darroussin: Denis

Catherine Frot : Yolande

Agnès Jaoui : Betty

Claire Maurier: La Mère

Wladimir Yordanoff: Philippe

## **SMOKING / NO SMOKING**

### VERSIÓN CINEMATOGRAFICA ORIGINAL

ESTRENO: 1993

OBRA ORIGINAL: *Intimate Exchanges* de Alain Ayckbourn

TRADUCCIÓN: Anne y Georges Dutter

ADAPTACIÓN Y GUIÓN: Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri

DIRECCIÓN: Alain Resnais

MÚSICA: John Pattison

DECORADO: Jacques Saulnier

DIBUJOS y DISEÑO: Floc'h

PRODUCTORES: Bruno Pesery y Michel Seydoux

DIRECCIÓN y PRODUCCIÓN: Dominique Toussaint

PRODUCCIÓN:

Aréna Films, Caméra One, France 2 Cinéma, Canal +, Centre National de la Cinématographie de la Procirep, Alia Film (Roma) y Vega Film (Zurcí), película subvencionada por los Fondos Eurimages del Consejo de Europa.

DURACIÓN: *No Smoking*: 147 minutos; *Smoking*: 146 minutos

PREMIOS:

1993: Premio Meliès (Sindicato francés de la crítica de cine, desde 1946)

1993: Premio Louis Delluc

César 1994: Mejor película

César 1994: Mejor realizador: A. Resnais

Cesar

Cesar

Cesar

#### REPARTO:

Sabine Azéma: Celia Teasdale, Rowena Coombes, Sylvie Bell, Joséphine Hamilton e  
Irène Pridworthy

Pierre Arditi: Toby Teasdale, Miles Coombes, Lionel Hepplewick y Joe Hepplewick

#### SINOPSIS:

Ambas películas tienen la misma estructura, una historia principal común y seis finales propuestos dependiendo de la elección que se tome llegado un momento dado.

La estructura parte de la acción y lo que puede suceder: 5 segundos después, 5 minutos después, 5 días después, 5 semanas después y 5 años después. Con la opción “o bien”... “o bien”.

La historia principal parte del hogar de una familia acomodada inglesa, los Teasdale; en la que Celia está haciendo la limpieza estival de la casa y sale al jardín para buscar una escalera en el cobertizo. En el camino hacia éste encuentra sobre la mesa un paquete de tabaco, a partir de este momento comienzan las elecciones, porque si 5 segundos después enciende un cigarro, su vida tomará un sentido distinto de si no lo hace.

Por lo tanto, en *Smoking* tomará la decisión de encenderse un cigarrillo y descansar unos minutos, durante este tiempo llega a la casa el jardinero: Lionel, que será un personaje capital en esta historia.

En *No Smoking*, Celia decide no fumar y continuar con sus quehaceres, en este film el visitante será Miles y su vida tomará un camino completamente diferente.

Las dos obras tienen en común que Toby y Celia están pasando por una crisis matrimonial, que Miles y Rowena también están en un mal momento de pareja y que Sylvie es la asistente en casa de los Teasdale y está enamorada de Lionel, el hombre para todo.



## **ON CONNAÎT LA CHANSON**

### VERSIÓN CINEMATOGRAFICA ORIGINAL

ESTRENO : 1997

GUIÓN ORIGINAL : Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri

DIRECCIÓN : Alain Resnais

MÚSICA : Bruno Fontaine

PRODUCTOR : Bruno Pesery

PRODUCCIÓN: Arena Films, Caméra One, France 2 Cinéma, Vega Films, Greenpoint Films

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Jacques Saulnier

DURACIÓN: 122 minutos

#### PREMIOS:

Louis-Delluc 1997: Mejor film francés del año

Méliès 1998: Mejor film francés

Oso de Plata Berlín 1998: a Alain Resnais por su trayectoria profesional

7 Cesar 1998:

- Mejor película
- Mejor guión
- Mejor actor (André Dussollier)
- Mejor actor de reparto (Jean-Pierre Bacri)
- Mejor actriz de reparto (Agnès Jaoui)

REPARTO:

Pierre Arditi: Claude

Sabine Azéma: Odile Lalande

Jean-Pierre Bacri: Nicolas

André Dussollier: Simón

Agnès Jaoui : Camille Lalande

Lambert Wilson: Marc Duveyrier

Jane Birkin : Jane

Jean-Paul Roussillon: el padre

SINOPSIS:

La pareja Claude y Odile están realizando la compra de un piso Nuevo, a través de la inmobiliaria de Marc, donde trabaja a su vez Simón. Camille es la hermana de Odile, trabaja como guía turístico de París –donde conoce a Simón, fiel asistente a sus recorridos turísticos y secretamente enamorado de ella- y también está terminando su tesis de historia; cuando conoce al agente inmobiliario de su hermana, Marc, empieza una relación amorosa con él.

Entre tanto, Nicolás, amigo de juventud de Odile, se acaba de mudar a París por cuestiones de trabajo y se reencuentran después de casi diez años de ausencia. Éste, a su vez, está casado con Jane y tienen dos hijos, quienes todavía no se han mudado a París, porque, entre otras cosas, el matrimonio está en plena crisis.

El azar hace que se crucen los destinos de estos personajes en un juego de amores y desamores argumentados con conocidas canciones populares francesas de las últimas décadas.

# LE GOÛT DES AUTRES

## VERSIÓN CINEMATOGRAFICA ORIGINAL

ESTRENO: 1 de marzo de 2000

GUIÓN ORIGINAL: Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri

DIRECCIÓN: Agnès Jaoui

MÚSICA:

Consejero Musical de arreglos escénicos de orquesta: Jean-Charles Jarrel

PRODUCTOR: Charles Gassot – Les films A4

PRODUCCIÓN: Telema, France 2 Cinéma, Canal +, Daniel Chevalier, Christian Berard y Jacques Hinstin

DURACIÓN: 1h 52'

PREMIOS:

Cesar 2001:

- Mejor película
- Mejor guión
- Mejor actriz secundaria (Anne Alvaro)
- Mejor actor secundario (Gérard Lanvin)

Nominación Oscar 2001: Mejor película extranjera

REPARTO:

Anne Alvaro: Clara

Jean-Pierre Bacri: Castella

Brigitte Catillon: Béatrice

Alain Chabat: Deschamps

Agnès Jaoui : Manie

Gérard Lanvin : Moreno

Anne Le Ny : Valérie

Christiane Millet : Angélique

Wladimir Yordanoff : Antoine

Xavier De Guillebon : Weber

Raphaël Defour : Benoît

Bob Zaremba: Fred

#### SINOPSIS:

Un empresario, Castilla, recibe clases particulares de inglés impartidas por Clara, que a su vez es actriz de teatro. La actriz tiene una amiga, Manie, que trabaja en el bar donde van los actores y comienza una relación amorosa con Moreno, guardaespaldas de Castilla, después de conocerlo a través de Deschamps, el chofer del empresario.

El mejor amigo de Clara es un artista que se llama Antoine y que sale con un pintor más joven que él, Antoine.

Valérie, la costurera del grupo de teatro de Clara y gran amiga del grupo, comienza una historia de amor con Fred, también camarero en el bar donde trabaja Manie.

Es un cruce de las vidas de estos personajes que pertenecen a ámbitos diferentes y que seguramente no se habrían conocido nunca. Es la historia de sus gustos, ambiciones, dudas, miedos y deseos.

## COMME UNE IMAGE

### VERSIÓN CINEMATOGRAFICA

ESTRENO: 2004

GUIÓN: Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri

DIRECCIÓN: Agnès Jaoui

MÚSICA:

PRODUCTOR:

PRODUCCIÓN: Films A4

DURACIÓN:

PREMIOS:

Festival de Cannes: Mejor guión

REPARTO:

Jean-Pierre Bacri: Etienne Cassard

Agnès Jaoui: Sylvia

Marilou Berry : Lolita

Laurent Grevill : Pierre

Virginie Desamauts :

Keine Bouhiza : Sébastien

Grégoire Oestermann :

Serge Riaboukine : Félix

Michèle Moretti :

**SINOPSIS:**

Una joven, Lolita, recibe clases de canto en el conservatorio. Su profesora, Sylvia, está casada con un escritor aún en el anonimato, Pierre. Lolita es la hija del conocido escritor Etienne Cassard y provocará el encuentro de los escritores. Cassard se ha vuelto a casar con una joven muy bella, Karine y tienen una hija en común: Louna.

Lolita está enamorada de Mathieu y su amigo Sébastien de ella.

Es la historia de lo que todos querrían hacer si fueran otros, pero que son incapaces de dirigir sus propias vidas.

## **8 e – i**                    **ANEXO DE LAS CANCIONES DE:** ***ON CONNAÎT LA CHANSON***

### **8. e. 1. 1 PRESENTACIÓN**

En este apartado se incluyen las canciones de la película *On connaît la chanson*, porque de esta forma se pueden consultar las letras, que son muy pertinentes para la comprensión total de dicha obra.

Algunas de las canciones que forman el corpus de la obra no están en el presente capítulo puesto que los derechos de autor de las mismas hacen que no podamos hacer uso de ellas.

Las canciones de la lista están expuestas por orden de aparición:

- J'ai deux amours: Joséphine Baker
- Paroles, paroles: Dalida et Alain Delon
- Et moi dans mon coin : Charles Aznavour
- Afin de plaire à son papa : Simone Simon
- C'est dégoûtant mais nécessaire : Koval
- Je ne suis pas bien portant : Ouvard
- Je m'donne : Albert Préjean
- J'aime les filles : Jacques Dutronc
- Déjà vu : Michel Sardou
- Nathalie : Gilbert Bécaud
- Dans la vie faut pas s'en faire : Maurice Chevalier
- Et le reste : Arletty et Aquistapace
- Je suis malade : Serge Lama
- J'm'en fous pas mal : Edith Piaf
- L'école est finie : Sheila
- Vertige de l'amour : Alain Bashung
- Avec le temps : Léo Ferré
- Avoir un bon copain :
- Quoi : Jane Birking

- Résiste : France Gall
- La tête qu'il faut faire : Henri Garat
- Amusez-vous : Albert Préjean
- La dernière séance : Eddy Mitchell
- Sous les jupes des filles : Alain Souchon
- Je suis venu te dire que je m'en vais : Serge Gainsbourg
- Ça c'est vraiment toi : Téléphone
- La plus belle pour aller danser : Sylvie Vartan
- Je vous dérange : Eddy Mitchell
- Ma gueule : Johnny Hallyday
- Quand on perd la tête : Dranem
- Le mal aimé : Claude François
- Mon p'tit loup : Pierre Perret
- Ce n'est rien : Julien Clerc
- J' veux pas que tu t'en ailles : Michel Jonasz
- Le blues du blanc : Eddy Mitchell
- Chanson Populaire : Claude François

## **8. e. 1. 2 ORGANIZACIÓN**

### ORGANIZACIÓN DE LAS CANCIONES POR PERSONAJES:

---

#### CAMILLE

- J'm'en fous pas mal : Edith Piaf

#### ODILE

- C'est dégoûtant mais nécessaire : Koval
- Afin de plaire à son papa : Simone Simon
- Résiste : France Gall
- Sous les jupes des filles : Alain Souchon

#### CLAUDE

- Et moi dans mon coin : Charles Aznavour



- Je suis venu te dire que je m'en vais : Serge Gainsbourg
- Mon p'tit loup : Pierre Perret

#### MARC

- Je m'donne : Albert Préjean
- J'aime les filles : Jacques Dutronc
- Dans la vie faut pas s'en faire : Maurice Chevalier
- Amusez-vous : Albert Préjean
- Le mal aimé : Claude François
- Le blues du blanc : Eddy Mitchell

#### SIMON

- Déjà vu : Michel Sardou
- Nathalie : Gilbert Bécaud
- Vertige de l'amour : Alain Bashung
- Avoir un bon copain : Henri Garat
- Je vous dérange : Eddy Mitchell
- Ma gueule : Johnny Hallyday

#### NICOLAS

- Je suis malade : Serge Lama
- Avec le temps : Léo Ferré
- Je ne suis pas bien portant : Ouvard
- La dernière séance : Eddy Mitchell

#### JANE :

- Quoi : Jane Birkin
- 

#### INTRODUCCIÓN :

- J'ai deux amours: Joséphine Baker

#### TODOS :

- La plus belle pour aller danser : Sylvie Vartan

- Ça c'est vraiment toi : Téléphone
- Chanson Populaire : Claude François : « ça se va et ça revient, ça se va et ça se sent c'est une chanson populaire... »

PAREJAS :

Odile : Nicolas :

- Paroles, paroles: Dalida et Alain Delon

Marc-Camille :

- Et le reste : Arletty et Aquistapace

Odile-Camille :

- L'école est finie : Sheila

Simon-Nicolas :

- Quoi : Jane Birking

Marc-Odile :

- La tête qu'il faut faire : Henri Garat

Nicolas-Simon :

- Avoir un bon copain : Henri Garat

Odile-Nicolas :

- Quand on perd la tête : Dranem

CANCIONES RECITADAS:

Restaurante, una desconocida: Je ne regrette rien: Edith Piaf

Nicolas al teléfono con Jane : J' veux pas que tu t'en ailles : Michel Jonasz

## 8. e. 1. 3 LETRAS

### DALIDA Y ALAIN DELON

#### PAROLES, PAROLES

Letras: L.Chiosso, G.Del Re, Fr: Michaële.

Música: G. Ferrio

Año : 1973

---

#### **A.Delon:**

*C'est étrange,  
je n'sais pas ce qui m'arrive ce soir,  
Je te regarde comme pour la première fois.*

#### **Dalida:**

Encore des mots toujours des mots  
les mêmes mots  
*Je n'sais plus comment te dire,  
Rien que des mots  
Mais tu es cette belle histoire d'amour...  
que je ne cesserai jamais de lire.*  
Des mots faciles des mots fragiles  
C'était trop beau  
*Tu es d'hier et de demain  
Bien trop beau  
De toujours ma seule vérité.*  
Mais c'est fini le temps des rêves  
Les souvenirs se fanent aussi  
quand on les oublie  
*Tu es comme le vent qui fait chanter les violons  
et emporte au loin le parfum des roses.*  
Caramels, bonbons et chocolats  
*Par moments, je ne te comprends pas.*  
Merci, pas pour moi  
Mais tu peux bien les offrir à une autre  
qui aime le vent et le parfum des roses  
Moi, les mots tendres enrobés de douceur  
se posent sur ma bouche mais jamais sur mon cœur  
*Une parole encore.*  
Parole, parole, parole  
*Ecoute-moi.*  
Parole, parole, parole  
*Je t'en prie.*  
Parole, parole, parole  
*Je te jure.*  
Parole, parole, parole, parole  
encore des paroles que tu sèmes au vent  
*Voilà mon destin te parler....  
te parler comme la première fois.*  
Encore des mots toujours des mots

les mêmes mots

*Comme j'aimerais que tu me comprennes.*

Rien que des mots

*Que tu m'écoutes au moins une fois.*

Des mots magiques des mots tactiques

qui sonnent faux

*Tu es mon rêve défendu.*

Oui, tellement faux

*Mon seul tourment et mon unique espérance.*

Rien ne t'arrête quand tu commences

Si tu savais comme j'ai envie

d'un peu de silence

*Tu es pour moi la seule musique...*

*qui fit danser les étoiles sur les dunes*

Caramels, bonbons et chocolats

*Si tu n'existais pas déjà je t'inventerais.*

Merci, pas pour moi

Mais tu peux bien les offrir à une autre

qui aime les étoiles sur les dunes

Moi, les mots tendres enrobés de douceur

se posent sur ma bouche mais jamais sur mon cœur

*Encore un mot juste une parole*

Parole, parole, parole

*Ecoute-moi.*

Parole, parole, parole

*Je t'en prie.*

Parole, parole, parole

*Je te jure.*

Parole, parole, parole, parole, parole

encore des paroles que tu sèmes au vent

*Que tu es belle !*

Parole, parole, parole

*Que tu est belle !*

Parole, parole, parole

*Que tu es belle !*

Parole, parole, parole

*Que tu es belle !*

Parole, parole, parole, parole, parole

encore des paroles que tu sèmes au vent

**CHARLES AZNAVOUR**  
**ET MOI, DANS MON COIN**

Letra y música: Charles Aznavour

Año: 1966

Ediciones: Djanik

---

Lui il t'observe  
Du coin de l'œil  
Toi tu t'énerves  
Dans ton fauteuil  
Lui te caresse  
Du fond des yeux  
Toi tu te laisses  
Prendre à son jeu

Et moi dans mon coin  
Si je ne dis rien  
Je remarque toutes choses  
Et moi dans mon coin  
Je ronge mon frein  
En voyant venir la fin

Lui il te couve  
Fiévreusement  
Toi tu l'approuves  
En souriant  
Lui il te guette  
Et je le vois  
Toi tu regrettes  
Que je sois là

Et moi dans mon coin  
Si je ne dis rien  
Je vois bien votre manège  
Et moi dans mon coin  
Je cache avec soin  
Cette angoisse qui m'étreint

Lui te regarde  
Furtivement  
Toi tu bavardes  
Trop librement  
Lui te courtise  
A travers moi  
Toi tu te grises  
Ris aux éclats

Et moi dans mon coin  
Si je ne dis rien  
J'ai le cœur au bord des larmes

Et moi dans mon coin  
Je bois mon chagrin  
Car l'amour change de main

**JACQUES DUTRONC**

**J'AIME LES FILLES**

Letra: Jacques Lanzmann.

Música: Jacques Dutronc

Año : 1967

Ediciones Musicales Alpha

---

J'aime les filles de chez Castel  
J'aime les filles de chez Régine  
J'aime les filles qu'on voit dans "Elle"  
J'aime les filles des magazines

J'aime les filles de chez Renault  
J'aime les filles de chez Citroën  
J'aime les filles des hauts fourneaux  
J'aime les filles qui travaillent à la chaîne

Si vous êtes comme ça, téléphonez-moi  
Si vous êtes comme ci, téléphonez-me

J'aime les filles à dot  
J'aime les filles à papa  
J'aime les filles de Loth  
J'aime les filles sans papa

J'aime les filles de Mégève  
J'aime les filles de Saint-Tropez  
J'aime les filles qui font la grève  
J'aime les filles qui vont camper

Si vous êtes comme ça, téléphonez-moi  
Si vous êtes comme ci, téléphonez-me

J'aime les filles de la Rochelle  
J'aime les filles de Camaret  
J'aime les filles intellectuelles  
J'aime les filles qui m'font marrer

J'aime les filles qui font vieille France  
J'aime les filles de Cinéma  
J'aime les filles de l'Assistance  
J'aime les filles dans l'embarras

Si vous êtes comme ça, téléphonez-moi  
Si vous êtes comme ci, téléphonez-me...

**MICHEL SARDOU**

**DÉJÀ VU**

Letras: Michel Sardou.

Música: Jean-Pierre Bourtayre

---

C'est une maison, c'est un endroit,  
Une phrase prononcée malgré soi,  
Un vol d'oiseaux au ras des pierres,  
Une soirée soudain sans lumière.  
On se rappelle et puis... plus rien  
Sitôt que la lumière revient.

Ce sont des choses qu'on n'dit jamais.  
D'ailleurs personne ne nous croirait.

Cette impression de déjà vu,  
D'être déjà passé par là.  
Je suis sûr d'avoir entendu,  
Avant ce soir, cette chanson-là.

Etait-ce en rêve ? Etait-ce en vrai ?  
Je sais d'avance que je savais.

C'est un miroir qui nous renvoie  
L'image inversée d'autrefois.  
C'est une maman qu'on voit sourire  
Entre le sommeil et dormir.  
En un éclair on se souvient,  
Et puis ça passe, et puis plus rien.

Ce sont des choses qu'on n'dit jamais.  
D'ailleurs, personne ne nous croirait.

Cette impression de déjà vu,  
D'être déjà passé par là.  
Je suis sûr d'avoir entendu,  
Avant ce soir, cette chanson-là.

Etait-ce en rêve ? Etait-ce en vrai ?  
Je sais d'avance que je savais.

Cette impression de déjà vu,  
D'être déjà passé par là.  
Je suis sûr d'avoir entendu,  
Avant ce soir, cette chanson-là.

Etait-ce en rêve ? Etait-ce en vrai ?  
Je sais d'avance que je savais.



**GILBERT BÉCAUD**

**NATHALIE**

Letra: Pierre Delanoë.

Música: Gilbert Bécaud

Año : 1964

---

La place Rouge était vide  
Devant moi marchait Nathalie  
Il avait un joli nom, mon guide  
Nathalie

La place Rouge était blanche  
La neige faisait un tapis  
Et je suivais par ce froid dimanche  
Nathalie

Elle parlait en phrases sobres  
De la révolution d'octobre  
Je pensais déjà  
Qu'après le tombeau de Lénine  
On irait au café Pouchkine  
Boire un chocolat

La place Rouge était vide  
J'ai pris son bras, elle a souri  
Il avait des cheveux blonds, mon guide  
Nathalie, Nathalie...

Dans sa chambre à l'université  
Une bande d'étudiants  
L'attendait impatiemment  
On a ri, on à beaucoup parlé  
Ils voulaient tout savoir  
Nathalie traduisait

Moscou, les plaines d'Ukraine  
Et les Champs-Élysées  
On à tout mélangé  
Et l'on à chanté

Et puis ils ont débouché  
En riant à l'avance  
Du champagne de France  
Et l'on à dansé

Et quand la chambre fut vide  
Tous les amis étaient partis  
Je suis resté seul avec mon guide  
Nathalie

Plus question de phrases sobres  
Ni de révolution d'octobre  
On n'en était plus là  
Fini le tombeau de Lenine  
Le chocolat de chez Pouchkine  
C'est, c'était loin déjà

Que ma vie me semble vide  
Mais je sais qu'un jour à Paris  
C'est moi qui lui servirai de guide  
Nathalie, Nathalie

**MAURICE CHEVALIER**

**DANS LA VIE, FAUT PAS S'EN FAIRE**

Letra: Albert Willemetz.

Música: Henri Christiné

Año : 1921

Ediciones : Salabert

Otros intérpretes: Albert Préjean (en la película en 1934), Luc Barney, Jean Sablon (1961) Andrex (1977)

Nota: Canción extraída de la opereta y de la película "Dédé".

---

En sortant du trente et quarante  
Je ne possédais plus un radis  
De l'héritage de ma tante  
Tout autre que moi se serait dit  
Je vais me faire sauter la cervelle  
Me suicider d'un coup de couteau  
M'empoisonner me fiche à l'eau  
Enfin des morts bien naturelles  
Mais voulant finir en beauté  
Je me suis tué à répéter :

Dans la vie faut pas s'en faire  
Moi je ne m'en fais pas  
Toutes ces petites misères  
Seront passagères  
Tout ça s'arrangera  
Je n'ai pas un caractère  
A me faire du tracas  
Croyez-moi sur terre  
Faut jamais s'en faire  
Moi je ne m'en fais pas

Je rentre à Paris mais mon notaire  
M'annonce : votre père plein d'attention  
Vous colle un conseil judiciaire  
Et vingt-cinq louis par mois de pension  
Et comme je ne vois plus personne  
Dont vous puissiez être héritier  
Faut travailler prendre un métier  
C'est le conseil que je vous donne  
Uniquement vous voudriez  
Que je vole le pain d'un ouvrier

Dans la vie faut pas s'en faire  
Moi je ne m'en fais pas  
Ces petites misères  
Seront passagères  
Tout ça s'arrangera  
Je n'ai pas un caractère  
A me faire du tracas

Croyez-moi sur terre  
Faut jamais s'en faire  
Moi je ne m'en fais pas

Dans la vie faut pas s'en faire  
Moi je ne m'en fais pas  
Je n'ai pas un caractère  
A me faire du tracas  
Croyez-moi sur terre  
Faut jamais s'en faire  
Moi je ne m'en fais pas

**SERGE LAMA**  
**JE SUIS MALADE**

Letra: Serge Lama.

Música: Alice Dona

Año : 1971

Producción y Edición: Serge Lama

Otros intérpretes: Dalida, Lara Fabian, Thierry Amiel (2003)

---

Je ne rêve plus je ne fume plus  
Je n'ai même plus d'histoire  
Je suis sale sans toi je suis laid sans toi  
Je suis comme un orphelin dans un dortoir

Je n'ai plus envie de vivre ma vie  
Ma vie cesse quand tu pars  
Je n'ai plus de vie et même mon lit  
Se transforme en quai de gare  
Quand tu t'en vas

Je suis malade complètement malade  
Comme quand ma mère sortait le soir  
Et qu'elle me laissait seul avec mon désespoir

Je suis malade parfaitement malade  
T'arrives on ne sait jamais quand  
Tu repars on ne sait jamais où  
Et ça va faire bientôt deux ans  
Que tu t'en fous

Comme à un rocher comme à un péché  
Je suis accroché à toi  
Je suis fatigué je suis épuisé  
De faire semblant d'être heureux quand ils sont là

Je bois toutes les nuits mais tous les whiskies  
Pour moi ont le même goût  
Et tous les bateaux portent ton drapeau  
Je ne sais plus où aller tu es partout

Je suis malade complètement malade  
Je verse mon sang dans ton corps  
Et je suis comme un oiseau mort quand toi tu dors

Je suis malade parfaitement malade  
Tu m'as privé de tous mes chants  
Tu m'as vidé de tous mes mots  
Pourtant moi j'avais du talent avant ta peau

Cet amour me tue et si ça continue  
Je crèverai seul avec moi

Près de ma radio comme un gosse idiot  
Écoutant ma propre voix qui chantera

Je suis malade complètement malade  
Comme quand ma mère sortait le soir  
Et qu'elle me laissait seul avec mon désespoir

Je suis malade c'est ça je suis malade  
Tu m'as privé de tous mes chants  
Tu m'as vidé de tous mes mots  
Et j'ai le cœur complètement malade  
Cerné de barricades t'entends je suis malade

**EDITH PIAF**

**J' M'EN FOUS PAS MAL**

Letra y Música: Michel Emer

Año : 1946

---

Je suis née, Passage de la Bonne Graine.  
J'en ai pris d' la graine, et pour longtemps  
J' travaille comme un chien toute la semaine  
J' vous jure que l' patron, il est content  
Mes amies se sont mises en colère :  
"C'est pas bien malin, c' que tu fais là...  
Faut c' qu'y faut, mais toi, tu exagères,  
Tu verras qu'un jour, tu le regretteras..."

J' m'en fous pas mal.  
Y peut m'arriver n'importe quoi,  
J' m'en fous pas mal.  
J'ai mon dimanche qui est à moi.  
C'est p'têt' banal,  
Mais ce que les gens pensent de vous,  
Ça m'est égal !  
J' m'en fous !  
Il y a les bords de la Seine.  
Il y a l'avenue de l'Opéra.  
Il y a le Bois de Vincennes.  
Quel beau dimanche on a là  
Et puis, y a l' bal  
Qui vous flanque des frissons partout.  
' y a des étoiles  
Qui sont plus belles que les bijoux.  
' y a les beaux mâles  
Qui vous embrassent dans le cou.  
L' reste, après tout,  
J' m'en fous !

Ce fut par un de ces beaux dimanches  
Que, tous deux, l'on se mit à danser.  
De grands yeux noirs, de longues mains blanches,  
Alors, j' me suis laissée embrasser.  
Mes amies se sont mises en colère :  
"C' type-lâ, c'est connu, il a pas d' cœur.  
C'est un va-nu-pieds, un traîne-misère.  
Y t'en fra voir de toutes les couleurs..."

J' m'en fous pas mal.  
Il peut m'arriver n'importe quoi,  
J' m'en fous pas mal.  
J'ai mon amant qui est à moi.  
C'est p'têt' banal  
Mais ce que les gens pensent de vous,

Ça m'est égal !  
J' m'en fous !

Il y a ses bras qui m'enlacent.  
Il y a son corps doux et chaud.  
Il y a sa bouche qui m'embrasse.  
Ha, mon amour, c' qu'il est beau !  
Et puis ' y a l' bal.  
Quand je suis dans ses bras, c'est fou.  
J' me trouverais mal.  
Quand il m' dit : "Viens ! Rentrons chez nous !"  
Ah l'animal !  
Avec lui, j'irais n'importe où.  
L' reste après tout,  
J' m'en fous !

J'ai vécu des heures si jolies  
Quand il me tenait entre ses bras.  
J' n'aurais jamais cru que, dans la vie,  
On puisse être heureuse à ce point-là  
Mais un jour où tout n'était que rires,  
Un jour de printemps rempli de joie,  
Il s'en est allé sans rien me dire,  
Sans même m'embrasser une dernière fois...

J' m'en fous pas mal.  
' y peut m'arriver n'importe quoi,  
J' m'en fous pas mal.  
J'ai mon passé qui est à moi.  
C'est p'têt' banal  
Mais ce que les gens pensent de vous,  
Ça m'est égal.  
J' m'en fous !  
Les souvenirs qui m'enlacent  
Changent au fond de mon cœur  
Et tous les coins où je passe  
Me rappellent mon bonheur,  
Et puis ' y a l' bal.  
Je danse, et je ferme les yeux.  
Je crois que c'est encore nous deux.  
Parfois, j'ai mal.  
J'ai mon cœur qui frappe à grands coups.  
Ça m'est égal.  
J' m'en fous !...



**SHEILA**

**L'ÉCOLE EST FINIE**

Letra: André Salvét & Jacques Hourdeaux.

Música: Claude Carrère

Año : 1963

Edición : Raoul Breton / Pleins Feux

---

Donne-moi ta main et prends la mienne  
La cloche a sonné ça signifie  
La rue est à nous que la joie vienne  
Mais oui Mais oui l'école est finie

Nous irons danser ce soir peut-être  
Ou bien chahuter tous entre amis  
Rien que d'y penser j'en perds la tête  
Mais oui Mais oui l'école est finie

Donne-moi ta main et prends la mienne  
La cloche a sonné ça signifie  
La rue est à nous que la joie vienne  
Mais oui Mais oui l'école est finie

J'ai bientôt dix-sept ans un cœur tout neuf  
Et des yeux d'ange  
Toi tu en as dix-huit mais tu en fais dix-neuf  
C'est ça la chance

Donne-moi ta main et prends la mienne  
La cloche a sonné ça signifie  
La rue est à nous que la joie vienne  
Mais oui Mais oui l'école est finie

Donne-moi ta main et prends la mienne  
Nous avons pour nous toute la nuit  
On s'amusera quoi qu'il advienne  
Mais oui Mais oui l'école est finie

Au petit matin devant un crème  
Nous pourrons parler de notre vie  
Laissons au tableau tous nos problèmes  
Mais oui Mais oui l'école est finie.

**ALAIN BASHUNG**  
**VERTIGE DE L'AMOUR**

Letra: Boris Bergman.

Música: Alain Bashung

Año: 1981

Edición: Allo Music & P.E.M Charles Talar.

---

J'ai crevé l'oreiller  
J'ai du rêver trop fort  
Ça m'prend les jours fériés  
Quand Gisèle clape dehors  
J'aurais pas du ouvrir  
A la rouquine carmélite  
La mère sup' m'a vu venir  
Dieu avait mis un kilt  
Y a du avoir des fuites  
Vertige de l'amour.

Mes circuits sont niqués  
D'puis y a un truc qui fait masse  
L'courant peut plus passer  
Non mais t'as vu c'qui passe  
J'veux l'feuilleton à la place  
Vertige de l'amour.

Tu t'chopes des suées à Saïgon  
J'm'écris des cartes postales du front  
Si ça continue j'vais m'découper  
Suivant les pointillés yeah !

Vertige de l'amour  
Désir fou que rien ne chasse  
L'cœur transi reste sourd  
Aux cris du marchand d'glaces  
Non mais t'as vu c'qui s'passe  
J'veux l'feuilleton à la place  
Vertige de l'amour.

Mon légionnaire attend qu'on l'chunte  
Et la tranchée vient d'êtr' repeinte écoutez  
Si ça continue j'vais m'découper  
Suivant les pointillés yeah !

Vertige de l'amour  
J'ai rêver trop fort  
Ça m'prend les jours fériés  
Quand Gisèle clap' dehors  
J'ai crevé l'oreiller  
J'ai du rêver trop fort.

Ça m'prend les jours fériés  
Quand Gisèle clap' dehors  
J'ai crevé l'oreiller  
J'ai du rêver trop fort.

**LÉO FERRÉ**

**AVEC LE TEMPS**

Letra y Música: Léo Ferré

Año : 1971

Edición : Les nouvelles Editions Meridian/SEMI

Otros intérpretes: Dalida (1971) Jane Birkin, Catherine Lara (Sol En Si 1999), Isabelle

Boulay, Thierry Amiel (2003)

---

Avec le temps...

avec le temps, va, tout s'en va  
on oublie le visage et l'on oublie la voix  
le cœur, quand ça bat plus, c'est pas la peine d'aller  
chercher plus loin, faut laisser faire et c'est très bien

avec le temps...

avec le temps, va, tout s'en va  
l'autre qu'on adorait, qu'on cherchait sous la pluie  
l'autre qu'on devinait au détour d'un regard  
entre les mots, entre les lignes et sous le fard  
d'un serment maquillé qui s'en va faire sa nuit  
avec le temps tout s'évanouit

avec le temps...

avec le temps, va, tout s'en va  
mêm' les plus chouett's souv'nirs ça t'as un' de ces gueules  
à la gal'rie j'farfouille dans les rayons d'la mort  
le samedi soir quand la tendresse s'en va tout' seule

avec le temps...

avec le temps, va, tout s'en va  
l'autre à qui l'on croyait pour un rhume, pour un rien  
l'autre à qui l'on donnait du vent et des bijoux  
pour qui l'on eût vendu son âme pour quelques sous  
devant quoi l'on s'entraînait comme traînent les chiens  
avec le temps, va, tout va bien

avec le temps...

avec le temps, va, tout s'en va  
on oublie les passions et l'on oublie les voix  
qui vous disaient tout bas les mots des pauvres gens  
ne rentre pas trop tard, surtout ne prends pas froid

avec le temps...

avec le temps, va, tout s'en va  
et l'on se sent blanchi comme un cheval fourbu  
et l'on se sent glacé dans un lit de hasard  
et l'on se sent tout seul peut-être mais peinard  
et l'on se sent floué par les années perdues- alors vraiment  
avec le temps on n'aime plus

**HENRI GARAT**

**AVOIR UN BON COPAIN**

Letra: Jean Boyer.

Música: W.Heymann

Año : 1931

Ediciones : Salabert

Otros intérpretes: Georges Guétary, Georges Brassens

Nota: de la película "Le chemin du Paradis"

---

C'est le printemps  
On a vingt ans  
Le cœur et le moteur  
Battent gaiement  
Droit devant nous  
Sans savoir où  
Nous filons comme des fous  
Car aujourd'hui  
Tout nous sourit  
Dans une auto  
On est bien entre amis  
Aussi chantons  
Sur tous les tons  
Notre plaisir d'être garçon !  
{Refrain:}  
Avoir un bon copain  
Voilà c'qui y a d'meilleur au monde  
Oui, car, un bon copain  
C'est plus fidèle qu'une blonde  
Unis main dans la main  
A chaque seconde  
On rit de ses chagrins  
Quand on possède un bon copain  
Les aveux  
Des amoureux  
Avouons-le maintenant  
C'est vieux jeu  
C'est plus charmant  
Qu'des longs serments  
Qui n'sont que des boniments  
Loin des baisers  
Pour se griser  
Sur une route  
Il suffit de gazer  
Le grand amour  
Ça dure un jour  
L'amitié dure toujours.

{Refrain}

... On rit de ses chagrins

Quand on possède un bon copain

**JANE BIRKIN**

**QUOI**

Música: Jane Birkin

Año : 1985

---

Quoi

d'notre amour fou n' resterait que des cendres

moi

j'aim'rais qu'la terr's'arrête pour descendre

toi

tu m'dis qu tu n'vau pas la cord'pour te pendre

c't à laisser ou à prendre- joie

et douleur c'est ce que l'amour engendre

sois

au moins conscient que mon cœur peut se fendre

soit

dit en passant j'ai beaucoup à apprendre

si j'ai bien su te comprendre- amour cruel

comme un duel

dos à dos et sans merci

tu as le choix des armes

ou celui des larmes

penses-y

penses-y

et conçois que c'est à la mort à la vie- quoi

d'notre amour fou n' resterait que des cendres

moi

j'aim'rais qu'la terr's'arrête pour descendre

toi

tu préfères mourir que de te rendre

va donc savoir va comprendre- amour cruel

comme en duel

dos à dos et sans merci

tu as le choix des armes

ou celui des larmes

penses-y

penses-y

et conçois que c'est à la mort à la vie

toi

tu préfères mourir que de te rendre

va donc savoir va comprendre

va savoir va comprendre- quoi

d'notre amour fou n' resterait que des cendres

moi

j'aim'rais qu'la terr's'arrête pour descendre

toi

tu m'dis qu tu n'vau pas la cord'pour te pendre

c't à laisser ou à prendre

Si on t'organise une vie bien dirigée  
Où tu t'oublieras vite  
Si on te fait danser sur une musique sans âme  
Comme un amour qu'on quitte  
Si tu réalises que la vie n'est pas là  
Que le matin tu te lèves  
Sans savoir où tu vas

Résiste  
Prouve que tu existes  
Cherche ton bonheur partout, va,  
Refuse ce monde égoïste  
Résiste  
Suis ton cœur qui insiste  
Ce monde n'est pas le tien, viens,  
Bats-toi, signe et persiste  
Résiste

Tant de libertés pour si peu de bonheur  
Est-ce que ça vaut la peine  
Si on veut t'amener à renier tes erreurs  
C'est pas pour ça qu'on t'aime  
Si tu réalises que l'amour n'est pas là  
Que le soir tu te couches  
Sans aucun rêve en toi

Résiste  
Prouve que tu existes  
Cherche ton bonheur partout, va,  
Refuse ce monde égoïste  
Résiste  
Suis ton cœur qui insiste  
Ce monde n'est pas le tien, viens,  
Bats-toi, signe et persiste  
Résiste

Danse pour le début du monde  
Danse pour tous ceux qui ont peur  
Danse pour les milliers de cœurs  
Qui ont droit au bonheur...  
Résiste {3x}

Résiste  
Prouve que tu existes  
Cherche ton bonheur partout, va,  
Refuse ce monde égoïste  
Résiste  
Suis ton cœur qui insiste  
Ce monde n'est pas le tien, viens,



Bats-toi, signe et persiste

Résiste...

## **HENRI GARAT**

### **AMUSEZ-VOUS**

Letra: Albert Willemetz.

Música: Werner-Richard Heumann

Año : 1933

Edición : Salabert

Otros intérpretes: Malloire, Fred Adison, Albert Préjean, Ray Ventura (1934) Luc Barney (1959) Georgette Plana (1962) Annie Flore (1968) Les Compagnons de la Chanson (1974) Andrex (1978) Jean Bertola (1983)

---

Que ce serait charmant sur Terre  
Un pays où les gens n'viendraient  
Que par plaisir pour se distraire,  
Où dans ce but, tout serait fait.  
Combien ça serait sympathique  
Un pays où l'on n's'occuperait  
Ni d'affaires, ni de politique  
Où sans arrêt l'on se reposerait !  
Et vraiment, quelle joie souveraine,  
Quand on est Prince de Monaco,  
De pouvoir dire à tout ceux qui viennent  
De Londres ou bien de Chicago

{Refrain}

Amusez-vous,  
Foutez-vous d'tout !  
La vie, entre nous, est si brève  
Amusez-vous,  
Comme des fous  
La vie est si courte, après tout !  
Car l'on n'est pas ici  
Pour se faire du souci  
On n'est pas ici-bas  
Pour se faire du tracas !  
Amusez-vous,  
Foutez-vous d'tout !  
La vie passera comme un rêve  
Faites les cent coups,  
Dépensez tout  
Prenez la vie par le bon bout  
Et zou !

Pour que les gens voient tout en rose,  
Ou tout en bleu à Monaco,  
La première chose qui s'impose,  
Est d'supprimer tous les impôts !  
Car dans la comédie humaine  
Où tous les rôles ont leur raison  
Il n'en est qu'un seul qui me gêne  
Oui, c'est l'rôle des contributions

Pour un roi, quelle joie adorable,  
Quelle charmante innovation  
De pouvoir, à tous ses contribuables,  
Envoyer cette sommation

{ au Refrain }

Pour que la vie soit toujours belle  
Ah ! que j'aimerais un quotidien  
Qui n'annoncerait que de bonnes nouvelles  
Et vous dirait que tout va bien !  
Pour ne montrer que les avantages  
Au lieu d'apprendre les décès,  
On apprendrait les héritages  
C'est la même chose et c'est plus gai,  
Pour remplacer les journaux tristes  
Que ça serait consolateur  
De lancer un journal optimiste  
Qui dirait à tous ses lecteurs

{ au Refrain }

Pour l'instruction c'est la même chose,  
On vous apprend l'Asie Mineure  
La règle de trois, rosa la rose,  
On n'apprend pas ce qu'est l'bonheur !  
On vous prépare à être notaire,  
A être soldat, mais c'est curieux,  
Il n'est pas une école sur Terre  
Où l'on prépare à être heureux !  
Au lieu d'leur enseigner les cols  
Des Alpes ou le cours de l'Allier,  
Que j'aimerais un maître d'école  
Qui dirait à ses écoliers

{ au Refrain }

**EDDY MITCHELL**  
**LA DERNIÈRE SÉANCE**

Letra: Claude Moine.

Música: Pierre Papadiamondis

Año: 1977

Edición: Eddy Mitchell

---

La lumière' revient déjà  
Et le film est terminé  
Je réveille mon voisin  
Il dort comme un nouveau-né  
Je relèv' mon strapontin  
J'ai une envie de bailler  
C'était la dernière' séquence  
C'était la dernière séance  
Et le rideau sur l'écran est tombé

La photo sur le mot fin  
Peut fair' sourire ou pleurer  
Mais je connais le destin  
D'un cinéma de quartier  
Il finira en garage  
En building supermarché  
Il n'a plus aucune chance  
C'était sa dernière séance  
Et le rideau sur l'écran est tombé

{Refrain1:}

Bye Bye les héros que j'aimais  
L'entr' acte es terminé  
Bye Bye rendez-vous à jamais  
Mes chocolats glacés, glacés

J'allais rue des solitaires  
A l'école de mon quartier  
A cinq heures j'étais sorti  
Mon père venait me chercher  
On voyait Gary Cooper  
Qui défendait l'opprimé  
C'était vraiment bien l'enfance  
Mais c'est la dernière séquence  
Et le rideau sur l'écran est tombé

{Refrain2:}

Bye bye les fill's qui tremblaient  
Pour les jeunes premiers  
Bye bye Rendez-vous à jamais  
Mes chocolats glacés, glacés.

La lumière s'éteint déjà

La salle est vide à pleurer  
Mon voisin détend ses bras  
Il s'en va boire un café  
Un vieux pleure dans un coin  
Son cinéma est fermé,  
C'était sa dernière séquence  
C'était sa dernière séance  
Et le rideau sur l'écran est tombé

**ALAIN SOUCHON**  
**SOUS LES JUPES DES FILLES**

Letra y música: Alain Souchon

Año: 1993

Edición: BMG Music

---

Rétines et pupilles,  
Les garçons ont les yeux qui brillent  
Pour un jeu de dupes :  
Voir sous les jupes des filles,  
Et la vie toute entière,  
Absorbés par cette affaire,  
Par ce jeu de dupes :  
Voir sous les jupes des filles.

Elles, très fières,  
Sur leurs escabeaux en l'air,  
Regard méprisant et laissant le vent tout faire,  
Elles, dans l'suave,  
La faiblesse des hommes, elles savent  
Que la seule chose qui tourne sur terre,  
C'est leurs robes légères.

On en fait beaucoup,  
Se pencher, tordre son cou  
Pour voir l'infortune,  
À quoi nos vies se résument,  
Pour voir tout l'orgueil,  
Toutes les guerres avec les deuils,  
La mort, la beauté,  
Les chansons d'été,  
Les rêves.

Si parfois, ça les gêne et qu'elles veulent pas  
Qu'on regarde leurs guiboles, les garçons s'affolent de ça.

Alors faut qu'ça tombe :  
Les hommes ou bien les palombes,  
Les bleres, les khmers rouges,  
Le moindre chevreuil qui bouge.  
Fanfare bleu blanc rage,  
Verres de rouge et vert de rage,  
L'honneur des milices,  
Tu seras un homme, mon fils.

Elles, pas fières,  
Sur leurs escabeaux en l'air,  
Regard implorant, et ne comprenant pas tout,  
Elles, dans l'grave,  
La faiblesse des hommes, elles savent

Que la seule chose qui tourne sur cette terre,  
C'est leurs robes légères.

Rétines et pupilles,  
Les garçons ont les yeux qui brillent  
Pour un jeu de dupes :  
Voir sous les jupes des filles,  
Et la vie toute entière,  
Absorbés par cette affaire,  
Par ce jeu de dupes :  
Voir sous les jupes des filles,  
La, la, la, la, la...

**SERGE GAINSBOURG**

**JE SUIS VENU TE DIRE QUE JE M'EN VAIS**

Letra y música: Serge Gainsbourg

Año: 1974

Edición: Melody Nelson Publishing

---

Je suis venu te dir'que je m'en vais  
et tes larmes n'y pourront rien changer  
comm'dit si bien Verlaine "au vent mauvais"  
je suis venu te dir'que je m'en vais  
tu t'souviens des jours anciens et tu pleures  
tu suffoques, tu blémis à présent qu'a sonné l'heure  
des adieux à jamais  
oui je suis au regret  
d'te dir'que je m'en vais  
oui je t'aimais, oui, mais- je suis venu te dir'que je m'en vais  
tes sanglots longs n'y pourront rien changer  
comm'dit si bien Verlaine "au vent mauvais"  
je suis venu d'te dir'que je m'en vais  
tu t'souviens des jours heureux et tu pleures  
tu sanglotes, tu gémis à présent qu'a sonné l'heure  
des adieux à jamais  
oui je suis au regret  
d'te dir'que je m'en vais  
car tu m'en as trop fait- je suis venu te dir'que je m'en vais  
et tes larmes n'y pourront rien changer  
comm'dit si bien Verlaine "au vent mauvais"  
tu t'souviens des jours anciens et tu pleures  
tu suffoques, tu blémis à présent qu'a sonné l'heure  
des adieux à jamais  
oui je suis au regret  
d'te dir'que je m'en vais  
oui je t'aimais, oui, mais- je suis venu te dir'que je m'en vais  
tes sanglots longs n'y pourront rien changer  
comm'dit si bien Verlaine "au vent mauvais"  
je suis venu d'te dir'que je m'en vais  
tu t'souviens des jours heureux et tu pleures  
tu sanglotes, tu gémis à présent qu'a sonné l'heure  
des adieux à jamais  
oui je suis au regret  
d'te dir'que je m'en vais  
car tu m'en as trop fait



**TÉLÉPHONE**  
**ÇA C'EST VRAIMENT TOI**

Año: 1982

Edición: "*Dure Limite*"

---

Quelque chose en toi  
ne tourne pas rond  
Un je ne sais quoi  
qui me laisse con  
Quelque chose en toi  
ne tourne pas rond  
mais autour de moi  
tout tourne si rond

Des balles doum doum  
aux roues des bagnoles  
Au rythme tchouc tchouc  
du train des Batignolles  
Au murmure de la ville  
au matin des nuits folles  
Rien ne t'affole

Et j'aime encore mieux ça  
Oui je préfère ça  
Oh j'aime encore mieux ça  
Car c'est vraiment toi  
Et rien d'autre que toi  
Non rien d'autre que toi

Quelque chose en toi  
ne tourne pas rond  
Mais dans tes pattes en rond  
moi je fais ron-ron  
Quelque chose en toi  
ne tourne pas rond  
Mais autour de moi  
toi tu fais un rond

Et les balles doum doum  
aux roues des bagnoles  
Et la vie des saints  
et leurs auréoles  
Le murmure de la ville  
et des ses machines molles  
Rien ne t'affole

Et j'aime encore mieux ça  
Oui je préfère ça  
Oh j'aime encore mieux ça  
Oui j'aime encore mieux ça

Car ça c'est vraiment toi  
Ça se sent, ça se sent  
que c'est toi  
Et rien d'autre que toi  
Non rien d'autre que toi

**SYLVIE VARTAN**

**LA PLUS BELLE POUR ALLER DANSER**

Letra y música: Charles Aznavour

Año: 1964

Edición: Djanik

Nota: de la película "Les Parisiennes"

---

Ce soir, je serai la plus belle  
Pour aller danser  
Danser  
Pour mieux évincer toutes celles  
Que tu as aimées  
Aimées  
Ce soir je serai la plus tendre  
Quand tu me diras  
Diras  
Tous les mots que je veux entendre  
Murmurer par toi  
Par toi

Je fonde l'espoir que la robe que j'ai voulue  
Et que j'ai cousue  
Point par point  
Sera chiffonnée  
Et les cheveux que j'ai coiffés  
Décoiffés  
Par tes mains  
Quand la nuit refermait ses ailes  
J'ai souvent rêvé  
Rêvé  
Que dans la soie et la dentelle  
Un soir je serai la plus belle  
La plus belle pour aller danser

Tu peux me donner le souffle qui manque à ma vie  
Dans un premier cri  
De bonheur  
Si tu veux ce soir cueillir le printemps de mes jours  
Et l'amour en mon cœur  
Pour connaître la joie nouvelle  
Du premier baiser  
Je sais  
Qu'au seuil des amours éternelles  
Il faut que je sois la plus belle  
La plus belle pour aller danser

**EDDY MITCHELL**  
**J' VOUS DÉRANGE**

Letra: Claude Moine.

Música: P.Papadiamandis

Año: 1980

Album: "*Happy birthday rock n'roll*"

---

Début de week-end  
Dans mon H.L.M.  
C'est la fuite  
Et je glande  
Au flipper d'à côté  
Y a le R.E.R.  
Je vais me le faire  
Et rôder  
Du côté  
Des vieux Champs-Élysées  
J'vous dérange  
Fallait pas m'provoquer  
J'vous dérange  
J'suis pas v'nu vous chercher  
J'vous dérange  
Fallait pas m'inviter  
J'vous dérange  
Mais j'n'ai rien demandé  
Vignette moto  
Bonjour la galère  
Et amis  
Des maifs  
Rendez-vous au métro  
Vignette landau  
Pour toutes les mères  
Il n'y a pas de quoi rire  
C'est sûr'ment pour bientôt  
J'vous dérange  
Fallait pas m'inviter  
J'vous dérange  
Fallait pas m'provoquer  
J'vous dérange  
J'suis pas venu vous chercher  
J'vous dérange  
Mais j'n'ai rien demandé  
Du côté joggin'  
Y a sûrement à faire  
Un impôt  
Sur la sueur  
Sur tous ces buveurs d'eau  
Complet le parking  
Amende et fourrière  
Samedi soir à Paris

Vive les paranos  
J'vous dérange  
Fallait pas m'provoquer  
J'vous dérange  
J'suis pas v'nu vous chercher  
J'vous dérange  
Fallait pas m'inviter  
J'vous dérange  
Mais j'n'ai rien demandé  
J'vous dérange  
Fallait pas m'provoquer  
J'vous dérange  
J'suis pas v'nu vous chercher  
J'vous dérange  
Fallait pas m'inviter  
J'vous dérange  
Mais j'n'ai rien demandé

## **JOHNNY HALLYDAY**

### **MA GUEULE**

Letra: Gilles Thibaut.

Música: Pierre Nacabal

Año: 1979

Edición: Fantasia

Otros intérpretes: Eric Lapointe (1999)

Nota: Música a partir de "Chanson N°7" 1976

---

Quoi ma gueule ?  
Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ?  
Quelque chose qui ne va pas ?  
Elle ne te revient pas ?  
Oh je sais que tu n'as rien dit  
C'est ton œil que je prends au mot  
Souvent un seul regard suffit  
Pour vous planter mieux qu'un couteau

Quoi, ma gueule ?  
Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ?  
Si tu veux te la payer  
Viens je rends la monnaie  
T'as rien dit tu l'as déjà dit  
On n'va pas y passer la nuit  
Ma gueule et moi on est de sortie  
On cherchait plutôt des amis

Quoi, ma gueule ?  
Mais qu'est-ce qu'elle a ma gueule ?  
Quoi, ma gueule ?  
Qu'est ce qu'elle a ma gueule ?

Quoi, ma gueule ?  
Qu'est ce qu'elle a ma gueule ?  
Oui elle a une grande gueule  
Oui elle me fait la gueule  
Elle s'imagine que j'lui doit tout  
Sans elle je n'aurais jamais plané  
Sans elle je ne vaudrais pas un clou  
Ma gueule a bien le droit de rêver

Quoi, ma gueule?  
Qu'est-ce qu'elle a ma gueule?  
De galères en galères  
Elle a fait toutes mes guerres  
Chaque nuit blanche chaque jour sombre  
Chaque heure saignée y est ridée  
Elle ne m'a pas lâché d'une ombre  
Quand j'avais mal, même qu'elle pleurait

Quoi, ma gueule ?  
Mais qu'est-ce qu'elle a ma gueule ?  
Quoi, ma gueule ?  
Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ?

Quoi, ma gueule ?  
Qu'est-ce qu'elle a ma gueule ?  
Je m'en fous qu'elle soit belle  
Au moins elle est fidèle

C'est pas comme une que je connais  
Une qui me laisse crever tout seul  
Mais je n'veux même pas en parler  
Une qui se fout bien de ma gueule.

**CLAUDE FRANÇOIS**

**LE MAL AIMÉ**

Letra: Eddy Marnay.

Música: T.Dempsey

Año: 1974

Edición: Isabelle Musique

---

J'ai besoin qu'on m'aime  
Mais personne ne comprend  
Ce que j'espère et que j'attends  
Qui pourrait me dire qui je suis ?  
Et j'ai bien bien peur  
Toute ma vie d'être incompris  
Car aujourd'hui : je me sens mal aimé

{Refrain:}

Je suis le mal aimé  
Les gens me connaissent  
Tel que je veux me montrer  
Mais ont-ils cherché à savoir  
D'où me viennent mes joies ?  
Et pourquoi ce désespoir  
Caché au fond de moi

Si les apparences  
Sont quelquefois contre moi  
Je ne suis pas ce que l'on croit  
Contre l'aventure de chaque jour  
J'échangerais demain la joie d'un seul amour  
Mais je suis là comme avant mal aimé  
{ au Refrain }

Car je suis mal aimé  
{ au Refrain 2x }



**PIERRE PERRET**  
**MON P'TIT LOUP**

Letra y música: Pierre Perret

Año: 1979

Edición: Adèle

---

{Refrain:}

T'en fais, pas mon p'tit loup,  
C'est la vie, ne pleure pas.  
T'oublieras, mon p'tit loup,  
Ne pleur' pas.

Je t'amèn'rai sécher tes larmes  
Au vent des quat' points cardinaux,  
Respirer la violett' à Parme  
Et les épices à Colombo.  
On verra le fleuve Amazon'  
Et la vallée des Orchidées  
Et les enfants qui se savonn'nt  
Le ventre avec des fleurs coupées.

{Refrain }

Allons voir la terre d'Abraham.  
C'est encore plus beau qu'on le dit.  
Y a des Van Gogh à Amsterdam  
Qui ressemblent à des incendies.  
On goût'ra les harengs crus  
Et on boira du vin d'Moselle.  
J'te racont'rai l'succès qu'j'ai eu  
Un jour en jouant Sganarelle.

{Refrain }

Je t'amèn'rai voir Liverpool  
Et ses guirlandes de Haddock  
Et des pays où y a des poul's  
Qui chant'nt aussi haut que les coqs.  
Tous les livres les plus beaux,  
De Colette et d'Marcel Aymé,  
Ceux de Rab'lais ou d'Léautaud,  
Je suis sûr qu'tu vas les aimer.

{Refrain }

J't'apprendrai, à la Jamaïque  
La pêche' de nuit au lamparo  
Et j't'emmènerai faire un pique-nique  
En haut du Kilimandjaro  
Et tu grimperas sur mon dos

Pour voir le plafond d'la Sixtine.  
On s'ra fasciné au Prado  
Par les Goya ou les Menine.

{Refrain}

Connais-tu, en quadriphonie,  
Le dernier tube de Mahler  
Et les planteurs de Virginie  
Qui ne savent pas qu'y a un hiver.  
On en a des chos's à voir  
Jusqu'à la Louisiane en fait  
Où y a des typ's qui ont tous les soirs  
Du désespoir plein la trompette'.

T'en fais pas, mon p'tit loup,  
C'est la vie, ne pleur' pas.  
Oublie-les, les p'tits cons  
Qui t'ont fait ça.  
T'en fais pas, mon p'tit loup,  
C'est la vie, ne pleur' pas.  
J't'en supplie, mon p'tit loup,  
Ne pleure pas.

**MICHEL JONASZ**

**J' VEUX PAS QU'TU T'EN AILLES**

Letra y música: Michel Jonasz

Año: 1977

Edición: G.Marouani

---

*Y a quelque chose qui cloche d'accord ;  
Mais y faut voir quoi sans s'énerver ;  
Quelque chose est devenu moche et s'est cassé,  
Va savoir quand ?  
Moi qui sait pas bien faire le thé ;  
Qu'est-ce que je vais faire ;  
C'est un détail ;  
mais  
J'veux pas que tu t'en ailles ;  
Pourquoi ?  
Parce-que j'ai attendu beaucoup*

Et que je t'ai cherchée partout  
A en boire toute l'eau des rivières, pour voir le fond  
Et pour en soulever les pierres  
A couper les arbres des bois, pour voir plus loin  
Entre New-York et Versailles  
J'veux pas que tu t'en ailles ;  
Je voulais des vagues et des S,  
Avec une à moi ma déesse  
Et je roulais tout en zigzag et n'importe où  
Avec mes confettis mes blagues  
Jetés aux pieds des gens dans les soirées mondaines  
Avec leur tête à funérailles  
J'veux pas que tu t'en ailles,  
J'veux pas que tu t'en ailles

On voulait faire des galipettes  
Des ploufs dans l'eau des Antilles  
Au sombrero pour moi, pour toi mantille  
Manger des papayes à Papette, à Cuaico, aux Galapagos  
Les goyaves de Guayagui à toutes les sauces  
Plonger dans les mers de corail  
J'veux pas que tu t'en ailles ,  
J'veux pas que tu t'en ailles

Quand j'irai miauler mes refrains  
En pensant tout ça c'est pour rien  
Ma voix qui s'en va dans les fils et dans les airs  
Sûr qu'elle va retomber par terre  
Et que mes couplets de misère seront pour toi  
Du graffiti sur du vitrail  
J'veux pas que tu t'en ailles ,  
J'veux pas que tu t'en ailles

J'veux pas que tu t'en ailles ,  
J'veux pas que tu t'en ailles  
J'veux pas que tu t'en ailles

J'vais casser les murs,  
Casser la porte  
Et brûler tout ici j'te le jure  
Arracher les valises que t'emporte  
Avec mes lettres où j'pleurais dur  
Fais gaffe fais gaffe à toi,  
J'vais te faire mal  
T'as peur tu pleures  
Ça m'est égal, t'as qu'à pas me laisser  
Me laisse pas ;  
Faut pas t'en aller ;  
T'en vas pas  
Qu'est-ce que j'vais faire ;  
J'deviens quoi  
Un épouvantail  
Un grain de pop-corn éclaté, avec une entaille  
J'veux pas que tu t'en ailles ,  
J'veux pas que tu t'en ailles  
J'veux pas que tu t'en ailles Hum Hum Hum Hum  
Veux pas que tu t'en ailles,  
Veux pas que tu t'en ailles Hum Hum Hum Hum  
Veux pas que tu t'en ailles,  
Veux pas que tu t'en ailles Hum Hum Hum Hum  
Veux pas que tu t'en ailles,  
Veux pas que tu t'en ailles,

## **8. f. i CURRICULO DE: Agnès Jaoui**

### **ACTRIZ: CINE Y TEATRO, AUTORA Y REALIZADORA**

Agnès Jaoui está en la Agencia Artística y Literaria: *ZELIG* con la representación de Jean-François Gabard

#### **FORMACIÓN**

- Conservatorio de *Art Lyrique du 7ème arrondissement*. Profesor : Magda Lierman
- Conservatorio de *Art Lyrique d'Enghien*. Profesor: Guy Chauvert
- Formación de canto en la *Academia de Viena*. Profesor: Junko Nakada
- Escuela de actores *Théâtre des Amandiers* –Nanterre- Patrice Chereau

#### **CINE - ACTRIZ**

LA MAISON DE NINA, 2004	Richard DEMBO
COMME UNE IMAGE, 2003	Agnès JAOUI
LE RÔLE DE SA VIE, 2003	François FAVRAT
24 HEURES DE LA VIE D'UNE FEMME, 2002	Laurent BOUHNIC
LE GOÛT DES AUTRES, 2000	Agnès JAOUI
UNE FEMME D'EXTÉRIEUR, 1999	Christophe BLANC
ON THE RUN, 1998	B de ALMEIDA
LE COUSIN, 1996	Alain CORNEAU
ON CONNAÎT LA CHANSON, 1997	Alain RESNAIS
César de la Meilleure Actrice dans un Second Rôle - 1998	
LE DÉMÉNAGEMENT, 1997	Olivier DORAN
UN AIR DE FAMILLE, 1996	Cédric KLAPISCH
CUISINE ET DÉPENDANCES, 1992	Philippe MUYL
CANTI	M PRADAL
HÔTEL DE FRANCE, 1986	Patrice CHÉREAU
LE FAUCON, 1983	P BOUJENAH

#### **TEATRO - ACTRIZ**

L'ANNIVERSAIRE	Théâtre Tristan Bernard
mise en scène : Jean-Michel RIBES	
PENTHESILÉE	
mise en scène : P ROMANS	
PLATONOV	

mise en scène : Patrice CHÉREAU

**CHRONIQUE D'UNE FIN D'APRÈS-  
MIDI**

mise en scène : P ROMANS

**IVANOV**

mise en scène : P ROMANS

Festival d'Avignon

Théâtre des Amandiers

**CUISINE ET DÉPENDANCES - A Jaoui  
et JP Bacri**

mise en scène : S MELDEGG

**UN AIR DE FAMILLE - A Jaoui et JP  
Bacri**

mise en scène : S MELDEGG

**AUTORA**

**PARLEZ-MOI DE LA PLUIE**

long-métrage

écriture du scénario, en collaboration avec Jean-Pierre Bacri

réalisation : Agnès Jaoui

production : LES FILMS A 4

**COMME UNE IMAGE**

long-métrage

écriture du scénario, en collaboration avec Jean-Pierre Bacri

réalisation : Agnès Jaoui

production : LES FILMS A 4

**ON CONNAÎT LA CHANSON**

long-métrage

écriture du scénario, en collaboration avec Jean-Pierre Bacri

réalisation : Alain Resnais

**UN AIR DE FAMILLE**

long-métrage

écriture du scénario, en collaboration avec Jean-Pierre Bacri

réalisation : Cédric Klapisch

**UN AIR DE FAMILLE**

pièce de théâtre

mise en scène : Stéphane Meldegg

**SMOKING NO SMOKING**

long-métrage

écriture du scénario, en collaboration avec Jean-Pierre Bacri

réalisation : Alain Resnais

**CUISINE ET DÉPENDANCES**

long-métrage

écriture du scénario, en collaboration avec Jean-Pierre Bacri

réalisation : Philippe Muyl

**CUISINE ET DÉPENDANCES**

pièce de théâtre

mise en scène : Stéphane Meldegg

## **REALIZACIÓN**

### **PARLEZ-MOI DE LA PLUIE**

long-métrage

production : LES FILMS A4

### **COMME UNE IMAGE**

long-métrage

production : LES FILMS A4

avec Marilou Berry, Laurent Grévill, Jean-Pierre Bacri

**Palme du Meilleur Scénario - F I F de Cannes 2004**

**Meilleur Scénario - European Film Awards 2004**

**Nomination pour le Meilleur Scénario - César 2005**

### **LE GOÛT DES AUTRES**

long-métrage

production : LES FILMS A4 / TÉLÉMA

avec Gérard Lanvin, Alain Chabat, Jean-Pierre Bacri

**César 2001 du Meilleur Film**

**César 2001 du Meilleur Scénario**

**César 2001 de la Meilleure Actrice dans un Second Rôle pour Anne Alvaro**

**César 2001 du Meilleur Acteur dans un Second Rôle pour Gérard Lanvin**

**Nomination pour le Meilleur Film Etranger - Oscars 2001**

## **PREMIOS**

César Meilleure Actrice Second Rôle – 1998 : "ON CONNAIT LA CHANSON"

Palme Meilleur Scénario - F I F de Cannes 2004 : "COMME UNE IMAGE"

Meilleur Scénario, *European Film Award 2004* : "COMME UNE IMAGE"

César 1998 Meilleur Scénario : "ON CONNAÎT LA CHANSON"

Prix du Jury et Prix du Public - Montréal 1996 : "UN AIR DE FAMILLE"

César 1996 Meilleur Scénario : "UN AIR DE FAMILLE"

César 2001 Meilleur Film : "LE GOÛT DES AUTRES"

César 2001 Meilleur Scénario : "LE GOÛT DES AUTRES"

## 8. f. iii CURRÍCULO DE SU COLABORADOR DE CREACIÓN: Jean-Pierre BACRI, actor y autor

Nacido 1951 en Castiglione (Algérie)

### Filmografía

---

*Parlez-moi de la pluie* (Prochainement), de Agnès Jaoui

*Selon Charlie* (2006), de Nicole Garcia

*Jean-Louis*

*Comme une image* (2004), de Agnès Jaoui

*Etienne*

*Les Sentiments* (2003), de Noémie Lvovsky

*François*

*Une femme de ménage* (2002), de Claude Berri

*Jacques*

*Astérix et Obélix : mission Cléopâtre* (2002), de Alain Chabat

*commentateur  
langouste*

*Le Goût des autres* (2000), de Agnès Jaoui

*Castella*

*Kennedy et moi* (1999), de Sam Karmann

*Simon Polaris*

*Peut-être* (1999), de Cédric Klapisch

*le père réveillon*

*La Méthode* (1998), de Thomas Beguin

*Paul*

*Un dimanche matin à Marseille* (1998), de Mario Fanfani

*Béranger*



<i>Place Vendôme</i> (1998), de Nicole Garcia	<i>Jean-Pierre</i>
<i>On connaît la chanson</i> (1997), de Alain Resnais	<i>Nicolas</i>
<i>Didier</i> (1997), de Alain Chabat	<i>Jean-Pierre Costa</i>
<i>Un Air de famille</i> (1996), de Cédric Klapisch	<i>Henri Ménard</i>
<i>La Cité de la peur</i> (1994), de Alain Berbérian	<i>Une victime</i>
<i>Cuisine et dépendances</i> (1993), de Philippe Muyl	<i>Georges</i>
<i>L'Homme de ma vie</i> (1992), de Jean-Charles Tacchella	<i>Malcolm</i>
<i>Le Bal des casse-pieds</i> (1992), de Yves Robert	<i>L'automobiliste irascible</i>
<i>La Tribu</i> (1991), de Yves Boisset	<i>Roussel</i>
<i>La Baule-les-Pins</i> (1990), de Diane Kurys	<i>Léon</i>
<i>Mes meilleurs copains</i> (1989), de Jean-Marie Poiré	<i>Eric Guidolini dit Guido</i>
<i>Bonjour l'angoisse</i> (1988), de Pierre Tchernia	<i>Desfontaines</i>
<i>Les Saisons du plaisir</i> (1988), de Jean-Pierre Mocky	<i>Jacques</i>
<i>L'été en pente douce</i> (1987), de Gérard Krawczyk	<i>Stephane Leheurt aka Fane</i>

*Rue du départ* (1986), de Tony Gatlif

*L'homme à la BMW*

*Mort un dimanche de pluie* (1986), de Joël Santoni

*David Briand*

*Etats d'âme* (1986), de Jacques Fansten

*Romain*

*Suivez mon regard* (1986), de Jean Curtelin

*l'ami des singes*

*La Galette du roi* (1986), de Jean-Michel Ribes

*L'élégant*

*Chère canaille* (1986), de Stephane Kurc

*Francis Lebovic*

*On ne meurt que deux fois* (1985), de Jacques Deray

*Le barman*

*Escalier C* (1985), de Jean-Charles Tacchella

*Bruno*

*Subway* (1985), de Luc Besson

*L'inspecteur Batman*

*La 7ème cible* (1984), de Claude Pinoteau

*L'inspecteur Daniel  
Esperanza*

*Le Grand carnaval* (1983), de Alexandre Arcady

*Norbert Castelli*

*Edith et Marcel* (1983), de Claude Lelouch

*Coup de foudre* (1983), de Diane Kurys

*Costa*

*Le Grand pardon* (1982), de Alexandre Arcady

*Jacky Azoulay*

*La Femme intégrale* (1980), de Claudine Guillemain

*Leonardo l'Italien*

*Le Toubib* (1979), de Pierre Granier-Deferre

*l'anesthésiste*

### **Guionista**

*Parlez-moi de la pluie* (Prochainement), de Agnès Jaoui

*Comme une image* (2004), de Agnès Jaoui

*Le Goût des autres* (2000), de Agnès Jaoui

*On connaît la chanson* (1997), de Alain Resnais

*Un Air de famille* (1996), de Cédric Klapisch

*Cuisine et dépendances* (1993), de Philippe Muyl

*Smoking* (1992), de Alain Resnais

*No Smoking* (1992), de Alain Resnais

*Quand je serai grand* (1980) co-scénario avec Sam Karmann

*Le doux visage de l'amour* (1979)

*Le grain de sable* (1978)

*Le timbre* (1978)

*Tout simplement* (1977)

## **8. g. MATERIALES DIVERSOS DE LAS OBRAS**

### **8. g. i. FOTOGRAFICO**

## CUISINE ET DÉPENDANCES





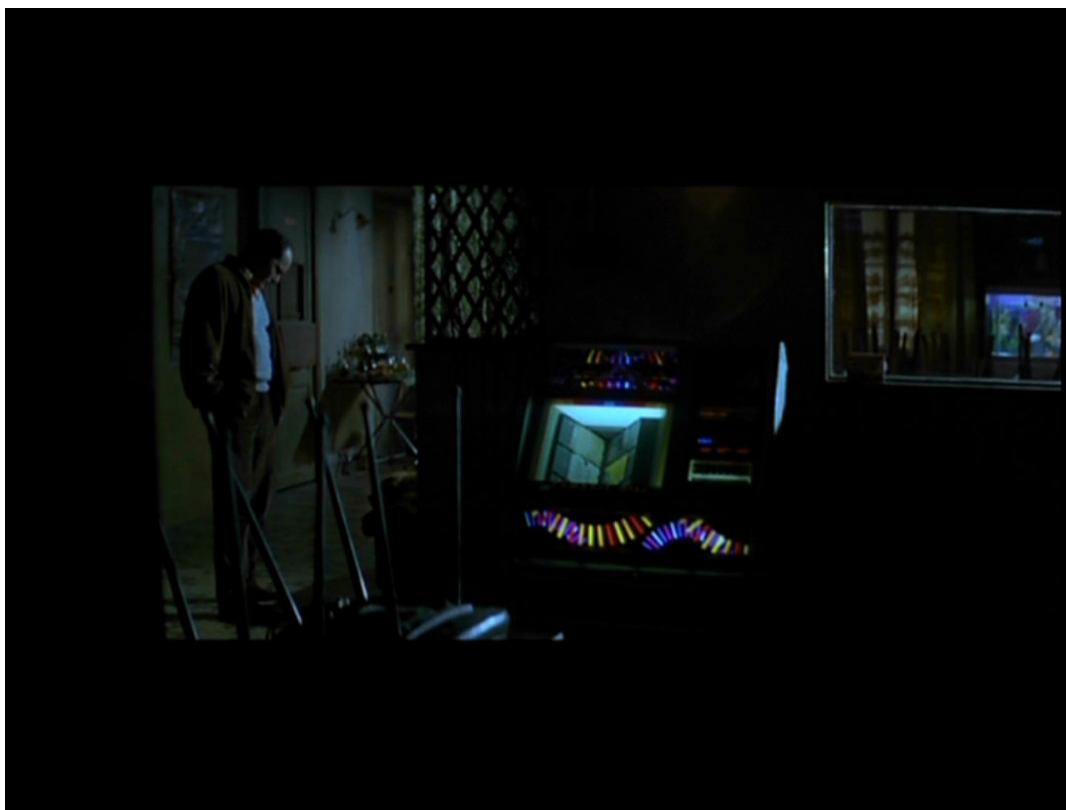


## UN AIR DE FAMILLE

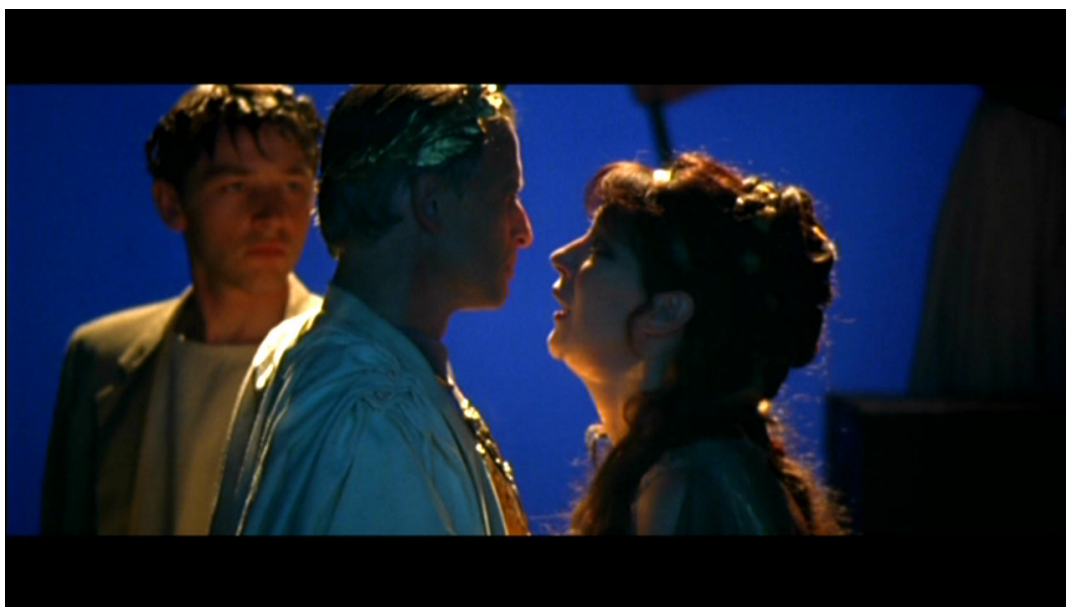








## LE GOÛT DES AUTRES







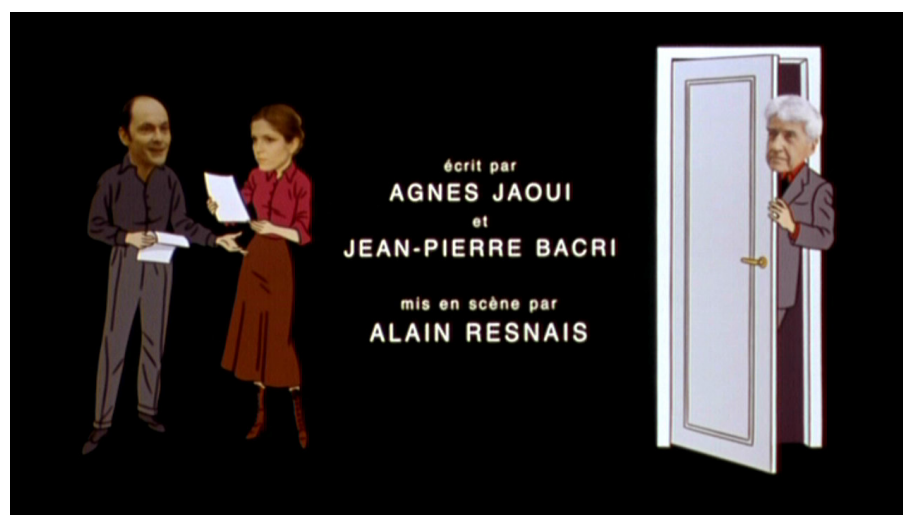
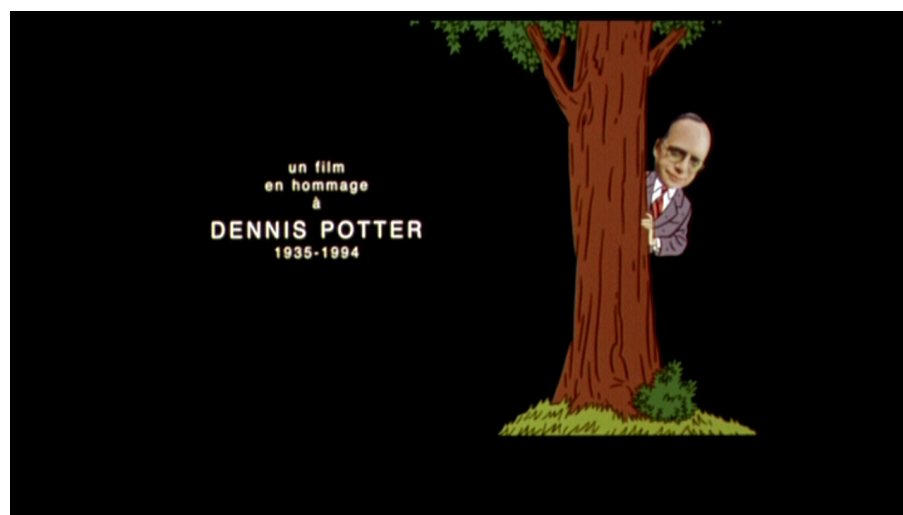
## COMME UNE IMAGE

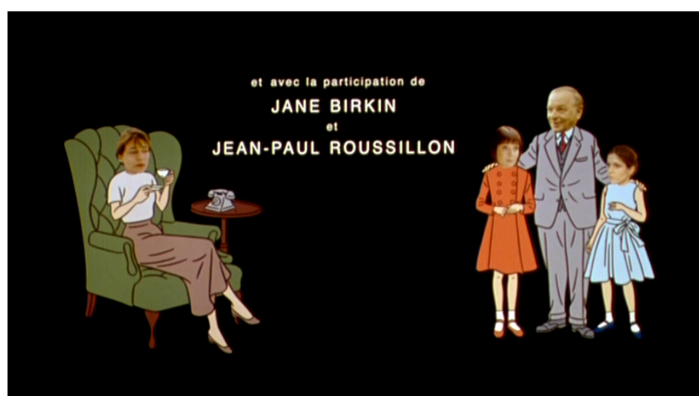
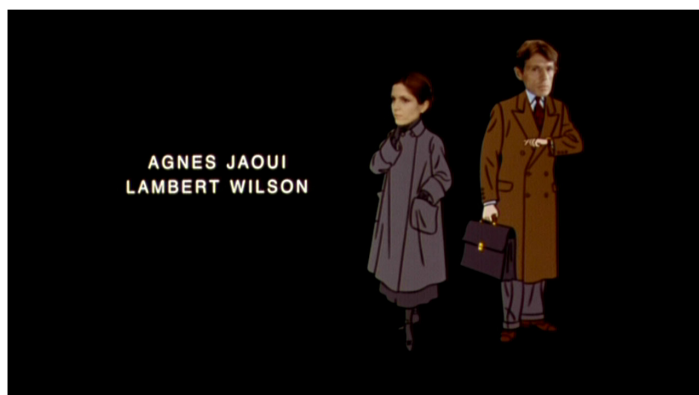
















## 8. h AUTORAS REPRESENTATIVAS EN EL PANORAMA TEATRAL Y CINEMATOGRAFICO CONTEMPORÁNEO

**Hemos reunido en este capítulo anexo las autoras que señalamos en negrita en el panorama teatral contemporáneo. Como podemos observar después de ver sus *currícula*, tienen una obra extensísima –al menos la mayoría- y aún así, no son apenas conocidas ni estudiadas.**

Las hemos reunido en cuanto a la información que tenemos de ellas, y después por orden cronológico de sus fechas de nacimiento. Si nos ha sido posible encontrar su obra completa, la citamos, pero no es el caso en todas las autoras

Fatima Gallaire

Née en 1944 est une dramaturge et auteur de nouvelles franco-algérienne qui écrit en français.

Elle est née en 1944 en Algérie et a été licenciée de lettres françaises en Alger, et de cinéma à Nanterre.

Elle a écrit plus de vingt pièces, qui ont été traduites et jouées dans de nombreuses langues (anglais, italien, allemand, espagnol, ouzbek,...), parmi lesquelles *Princesses, ou Ah, vous êtes venus là où il y a quelques tombes !* 1991 –Ed Quatre-vents

Elle a obtenu en 1990 le Prix Arletty, le Prix Kateb Yacine et Malek Haddad de la Fondation Nourredine Aba en 1993 et le Prix Amic de l'Académie française en 1994, pour l'ensemble de son œuvre théâtrale.

Elle a été éditée entre autres aux Éditions des Quatre-vents.

## **Natacha de Pontcharra**

Née en 1960 à Montélimar, Drôme

Ecrivain, graphiste et peintre, Natacha de Pontcharra vit à Paris. Depuis 1976, elle a publié des nouvelles, des poèmes et des dessins dans différentes revues : *Les Nouvelles Littéraires*, *Parler*, *Exit*, *Le Fou parle*.

Elle est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre : *Ril de cyclone* (Editions Comp'Act, 1992), *Cet assassin-là vous aime*, *Mickey-la-Torche* (Editions Comp'Act, 1993) *Portrait d'art, baptême et mariage* (Editions Dumerchez/Théâtre de la Croix Rousse, 1996), *La Comédie indigène*, *La Trempe*, *L'Angélie...* Elle a reçu à plusieurs reprises des bourses d'écriture de la Direction du Théâtre et des Spectacles ainsi qu'une bourse de Beaumarchais. Certaines de ses pièces ont obtenu également l'aide à la création du Ministère de la Culture. Depuis 1993, elle mène un travail de compagnonnage avec le metteur en scène Lotfi Achour qui a créé la quasi totalité de ses pièces.

En 1995, elle a obtenu une bourse d'encouragement du CNL.

## **Stéphanie Marchais, «de l'une à l'autre»**

Née en 1970. Comédienne formée au *Conservatoire d'Art Dramatique* de Nantes, elle poursuit à Paris son parcours artistique et commence à écrire. En 1997, elle publie *La Femme qui court* (ed. du Laquet), donné en lecture publique à Paris et Nantes. Suivent *Le goûter*, *C'est mon jour d'indépendance* et *Dans ma cuisine je t'attends*, en 2004, qui reçoit la bourse du Centre National du Livre, est diffusé sur France Culture (ed. l'Avant-Scène Théâtre). Cette saison elle prépare la parution de *Vanille- Poubelle*, une pièce pour le jeune public.

## **Coline Serreau**

Née le 29 octobre 1947 à Paris, est une actrice, réalisatrice, scénariste et compositrice française.

### **Actrice**

- 1971 : *la Part des lions* de Jean Lariaga avec Charles Aznavour, Robert Hossein
- 1973 : *On s'est trompé d'histoire d'amour* de Jean-Louis Bertucelli avec Francis Perrin
- 1975 : *Sept Morts sur ordonnance* de Jacques Rouffio avec Michel Piccoli, Gérard Depardieu
- 1976 : *le Fou de mai* de Philippe DeFrance avec Claude Lévèque, Zorica Lozic
- 1996 : *la Belle Verte* de Coline Serreau avec Vincent Lindon
- 2000? : *Le cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, mise en scène Benno Besson

### **Réalisatrice**

- 1975 : *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* (documentaire)
- 1977 : *Pourquoi pas !* avec Sami Frey, Michel Aumont
- 1982 : *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux !* avec Henri Garcin, Evelyne Buyle
- 1985 : *Trois Hommes et un couffin* avec André Dussollier, Roland Giraud, Michel Boujenah
- 1988 : *Romuald et Juliette* avec Daniel Auteuil, Firmine Richard
- 1991 : *Contre l'oubli* court métrage de Chantal Akerman, René Allio à l'occasion du trentième anniversaire d'Amnesty International
- 1992 : *la Crise* avec Vincent Lindon, Patrick Timsit
- 1996 : *la Belle Verte* avec Vincent Lindon
- 1996 : Court métrage (sans titre) contre les mines antipersonnelles Handicap International
- 2001 : *Chaos* avec Vincent Lindon, Catherine Frot

- 2002 : *18 ans après*, suite de *3 hommes et un couffin* avec Madeleine Besson et le trio originel Roland Giraud, Michel Boujenah, André Dussollier
- 2005 : *Saint-Jacques... La Mecque* avec Muriel Robin
- 2006 : Court métrage (sans titre) contre les violences conjugales

### Scénariste

- 1973 : *On s'est trompé d'histoire d'amour* de Jean-Louis Bertucelli avec Francis Perrin
- 1975 : *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* (documentaire)
- 1977 : *Pourquoi pas !* avec Sami Frey, Michel Aumont
- 1982 : *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux !* avec Henri Garcin, Evelyne Buyle
- 1985 : *Trois Hommes et un couffin* avec André Dussollier, Roland Giraud, Michel Boujenah
- 1987 : *Trois Hommes et un bébé* (titre original *Three Men and a Baby*) de Leonard Nimoy avec Tom Selleck, Steve Guttenberg
- 1988 : *Romuald et Juliette* avec Daniel Auteuil, Firmine Richard
- 1990 : *Tels pères, telle fille* (titre original *Three men and a little lady*) de Emile Ardolino avec Tom Selleck, Steve Guttenberg
- 1992 : *la Crise* avec Vincent Lindon, Patrick Timsit
- 1996 : *la Belle Verte* avec Vincent Lindon
- 2001 : *Chaos* avec Vincent Lindon, Catherine Frot
- 2002 : *18 ans après* avec Madeleine Besson, Roland Giraud, Michel Boujenah, André Dussollier
- 2004 : *Remake de Chaos* avec Meryl Streep, Aishwarya Rai



## Josiane Balasko

Née le 15 avril 1950 à Paris, est une actrice, réalisatrice et scénariste française.

### En tant qu'actrice

- 1973 : *L'Agression* de Frank Cassenti
- 1973 : *L'An 01* de Jacques Doillon
- 1975 : *Une fille unique* de Philippe Nahoun : *Simone*
- 1976 : *Le Locataire* de Roman Polanski : *L'employée de bureau*
- 1977 : *Solveig et le violon turc* de Jean-Jacques Grand-Jouan
- 1977 : *Les Petits câlins* de Jean-Marie Poiré : *Corinne*
- 1977 : *L'Animal* de Claude Zidi : *La fille du supermarché*
- 1977 : *Monsieur Papa* de Philippe Monnier
- 1977 : *Nous irons tous au paradis* de Yves Robert : *Josy*
- 1977 : *Dites-lui que je l'aime* de Claude Miller : *Nadine*
- 1978 : *La Coccinelle à Monte-Carlo* de Vincent McEveety
- 1978 : *Si vous n'aimez pas ça, n'en dégoûtez pas les autres* de Raymond Lewin : *Elle-même*
- 1978 : *La Tortue sur le dos* de Luc Béraud
- 1978 : *Pauline et l'ordinateur* de Francis Fehr : *Pauline*
- 1978 : *Les Bronzés* de Patrice Leconte : *Nathalie*
- 1979 : *Les 400 coups de Virginie* de Bernard Queysanne : *Emma-Ammé* (téléfilm)
- 1979 : *Les héros n'ont pas froid aux oreilles* de Charles Nemes : *La cliente endommagée*
- 1979 : *Les Bronzés font du ski* de Patrice Leconte : *Nathalie*
- 1981 : *Clara et les chics types* de Jacques Monnet : *Louise*
- 1981 : *Les Hommes préfèrent les grosses* de Jean-Marie Poiré : *Lydie Langlois*
- 1981 : *Le Maître d'école* de Claude Berri : *Mlle Lajoie*
- 1982 : *Hôtel des Amériques* de André Téchiné : *Colette*
- 1982 : *Le Père Noël est une ordure* de Jean-Marie Poiré : *Madame Musquin*
- 1983 : *Papy fait de la résistance* de Jean-Marie Poiré : *La pharmacienne*
- 1983 : *Signes extérieurs de richesse* de Jacques Monnet : *Béatrice Flamand*
- 1984 : *P'tit con* de Gérard Lauzier : *Rolande*

- 1984 : *La Smala* de Jean-Loup Hubert : *Simone*
- 1984 : *La Vengeance du serpent à plumes* de Gérard Oury : *Jackie*
- 1985 : *Sac de nœuds* de Josiane Balasko : *Anita*
- 1985 : *Tranches de vie* de François Leterrier : *La Parisienne*
- 1986 : *Nuit d'ivresse* de Bernard Nauer : *Fred*
- 1986 : *Les Frères Pétard* de Hervé Palud : *Aline*
- 1987 : *Les Keufs* de Josiane Balasko : *Inspecteur Mireille Molineux*
- 1988 : *Sans peur et sans reproche* de Gérard Jugnot : *une servante*
- 1989 : *Une nuit à l'Assemblée nationale* de Jean-Pierre Mocky : *La journaliste*
- 1989 : *Trop belle pour toi* de Bertrand Blier : *Colette Chevassu*
- 1991 : *Les Secrets professionnels du Dr Apfelglück* de Alessandro Capone, Stéphane Clavier et Mathias Ledoux : *la scientifique*
- 1991 : *Ma vie est un enfer* de Josiane Balasko : *Léah Lemonier*
- 1993 : *L'Ombre du doute* de Aline Issermann : *Sophia*
- 1993 : *Tout le monde n'a pas eu la chance d'avoir des parents communistes* de Jean-Jacques Zilbermann : *Irène*
- 1994 : *Grosse fatigue* de Michel Blanc : *elle-même*
- 1995 : *Gazon maudit* de Josiane Balasko : *Marijo*
- 1997 : *Didier* d'Alain Chabat : *Madame Mozart*
- 1997 : *Arlette* de Claude Zidi : *Arlette Bathiat*
- 1998 : *Un grand cri d'amour* de Josiane Balasko : *Gigi Ortega*
- 1999 : *Le Fils du Français* de Gérard Lauzier : *Suzanne*
- 2000 : *Le Libertin* de Gabriel Aghion : *Baronne d'Holbach*
- 2000 : *Les Acteurs* de Bertrand Blier : *André Dussollier 2*
- 2000 : *Chicken run* de Peter Lord et Nick Park : *la voix de Bernadette*
- 2001 : *Un crime au paradis* de Jean Becker : *Lucienne "Lulu" Braconnier*
- 2001 : *Absolument fabuleux* de Gabriel Aghion : *Edith "Eddie" Mousson*
- 2002 : *Le Raid* de Djamel Bensalah : *Madame Jo*
- 2003 : *Cette femme-là* de Guillaume Nicloux : *Michèle Varin*
- 2004 : *Madame Édouard* de Nadine Monfils : *Nina Tchitchi*
- 2005 : *L'Ex-femme de ma vie* de Josiane Balasko : *Marie-Pierre*
- 2005 : *J'ai vu tuer Ben Barka* de Serge Le Péron : *Marguerite Duras*
- 2005 : *La vie est à nous !* de Gérard Krawczyk : *Blanche Delhomme*
- 2006 : *Les Bronzés 3 - Amis pour la vie* de Patrice Leconte : *Nathalie Morin*

### En tant que réalisatrice

- 1985 : *Sac de nœuds*
- 1987 : *Les Keufs*
- 1991 : *Ma vie est un enfer*
- 1995 : *Gazon maudit*
- 1998 : *Un grand cri d'amour*
- 2005 : *L'Ex-femme de ma vie*

### Théâtre

- 1970 : *La pipelette ne pipa plus* (actrice)
- 1971 : *Quand je serais grande, je serais paranoïaque* (mise en scène et actrice)
- 1972 : *Ginette Lacaze* (actrice, mise en scène de Coluche)
- 1972 : *Pot de terre contre pot de vin* (actrice)
- 1982 : *Le père Noël est une ordure* (actrice – auteur)
- 1986 : *Nuit d'ivresse* (auteur)
- 1988 : *L'ex femme de ma vie* (mise en scène et actrice principale - auteur)
- 1990 : *Bunny's Bar* (auteur)
- 1996 : *Un grand cri d'amour* (mise en scène et actrice principale - auteur)
- 2006 : *Dernier rappel* (mise en scène et actrice principale - auteur)

## **Muriel Robin**

Muriel Marie Jeanine Robin est une comédienne humoriste de one woman show et actrice française, née le 2 août 1955 à Montbrison dans la Loire.

### Spectacles comiques

- 1986 : *Maman ou donne-moi ton linge, je fais une machine* (co-auteure et interprète de la pièce).
- 1988 : *Les Majorettes se cachent pour mourir* (écrit avec Pierre Palmade)
- 1989 : *Un point c'est tout*
- 1990 : *Tout M'énervé*
- 1992 : *Bedos / Robin* (avec Guy Bedos)
- 1994 : *On purge Bébé et Feu de la mère de Madame* (de Georges Feydeau)
- 1996 : *Tout Robin*
- 1998 : *Toute Seule Comme une Grande*
- 2002 : *La Griffes* (pièce de Claude d'Anna et de Laure Bonin)
- 2005 : *Au secours !*
- 2007 : *Fugueuses* avec Line Renaud (pièce co-écrite par Pierre Palmade et Christophe Duthuron)

### **Sketches**

#### *Tout m'énervé*

- Les animaux
- La veste
- Christine
- L'amnésique
- La solitude
- Le salon de coiffure
- La lettre
- Le dictionnaire
- Mme Dupin
- L'addition
- Le noir
- Mélodrame

- Le répondeur
- La blague

### ***Bedos/Robin***

- La première valse
- Les programmes scolaires
- Dans le noir
- La maison de retraite
- Private Club
- Chantal, Bush et Cie
- Si j'étais une femme
- Le noir (suite)
- Chagrin fiscal
- Première impro
- Revue de presse
- L'annonce faite à Odile
- Répétition
- Molière, Musset, Shakespeare et nous
- L'illusionniste
- La bête de scène
- Faut se tirer
- Sur le balcon
- Carola
- Cinq ans après
- J'ai envie

### ***Toute seule comme une grande***

- Entrée
- Le testament
- Le peintre
- Pépette
- Sacha
- Le barbecue

- Les vacances
- La réunion de chantier
- Je perds tout
- La vedette
- Tout groupé

## Cinéma

- 1985 : *Urgence* de Gilles Béhat
- 1986 : *Le Bonheur a encore frappé* de Jean-Luc Trotignon
- 1987 : *La Passerelle* de Jean-Claude Sussfeld
- 1988 : *Bonjour l'angoisse* de Pierre Tchernia
- 1989 : *Après après-demain* de Gérard Frot-Coutaz
- 1997 : *Les Couloirs du temps : Les visiteurs 2* de Jean-Marie Poiré
- 1999 : *Doggy Bag* de Frédéric Comtet
- 1999 : *Tarzan* de Kevin Lima et Chris Buck (États-Unis) (Muriel Robin prête sa voix à l'un des personnages de ce film d'animation).
- 2000 : *Marie-Line* de Mehdi Charef
- 2001 : *Bécassine* de Philippe Vidal (voix de Becassine)
- 2005 : *Saint-Jacques... La Mecque* de Coline Serreau

## Téléfilms

- 2006 : *Marie Besnard, l'empoisonneuse* de Christian Faure. (Deux parties diffusées à partir des 25 septembre et 2 octobre 2006 sur TF1)

## **Yasmina Reza**

París, 1 de mayo de 1959<sup>1</sup>. Escritora, actriz, novelista y dramaturga francesa. Sus padres eran de ascendencia judía, su padre, medio ruso, medio iraní; su madre, húngara.<sup>2</sup>

### **Obra**

#### **Teatro**

- *Conversations après un enterrement (Conversaciones tras un entierro)*, 1987
- *La Traversée de l'hiver (La travesía del invierno)*, 1989
- *Art (Arte)*, 1994
- *L'Homme du hasard (El hombre del azar)*, 1995
- *Trois versions de la vie (Tres versiones de la vida)*, 2000
- *Une pièce espagnole (Obra española)*, 2004
- *Le dieu du carnage*, 2007

#### **Novelas**

- *Hammerklavier*<sup>3</sup>, 1997
- *Une désolation (Una desolación)*, 1999
- *Adam Haberberg*, 2003
- *Nulle part, (Ninguna parte)* 2005
- *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer (En el trineo de Schopenhauer)*, 2005
- *L'aube le soir ou la nuit (El alba, la tarde o la noche)*, 2007

#### **Guiones**

- *Jusqu'à la nuit, (Hasta la noche)* 1983 (también actúa)
- *Le pique-nique de Lulu Kreutz (El picnic de Lulu Kreutz')*, 2000

#### **Como actriz**

- *Que les gros salaires lèvent le doigt! (¡Que los grandes salarios alcen el dedo!)*1982
- *À demain (Hasta mañana)*, 1991
- *Loin (Lejos)*, 2001

**Louise****Doutreligne**

Sus obras de teatro han aparecido en las siguientes publicaciones: (éditions Papiers/Actes-Sud, Avant-Scène, Théâtrales, Quatre-vents, Théâtre Ouvert, Havas Press' Pocket...). Han sido representadas desde el Odéon al teatro del Rond-Point de Paris pasando por Aviñon, Anvers, Berlín, Mayence, Tokio, Almagro, Madrid. Tres veces Becaria del Centro Nacional de las Letras, dos veces nominada al Premio: Prix Arletty en 90 et 91, ha recibido en 1989, el Premio: Talent Nouveau Radio de la S.A.C.D. (Sociedad de Autores...). En tres ocasiones, ha recibido ayudas por parte del Ministerio de la Cultura Francés en concepto de Ayudas para la Creación. Es Autor-Residente en el teatro du Perreux/Marne en 94/95. Galardonada de La Villa Medicis (hors les murs théâtre) en 1995. Becaria del Centro Nacional de las Letras en 2001. Elegida Comisaría de Teatro a la SACD en 1999 y Presidente de la Comisión social en 2000.

Presidente Adjunta de EAT (Escritores Asociados del Teatro) en 2001.

**Obras y estrenos**

Marianne attend le mariage (1976)

Ainsi soit-il (1978)

Détruire l'image (1981)

Quand speedoux s'endort et qui est Lucie Syn' (1984) Edités par Théâtrales.

Croq' d'amour (1985) éditions papiers

Petit' pièces intérieures (1986) actes sud-papiers

Teresada'(1987) L'Avant-Scène Théâtre.

Femme a la porte cochère (1988) actes sud-papiers

Conversations sur l'infinité des passions (1989 quatre-vents/av-sc.

Les jardins de France (1990 quatre-vents /avant-scène.

Don Juan d'Origine (1991) publié par l'Avant-Scène Théâtre.

Carmen la nouvelle(1993) publié par L'Avant-Scène Théâtre

L'esclave du démon (1995) publié par L'Avant-Scène Théâtre

La casa de Bernarda Alba (1997) traduction publiée par Influence

Vita Brevis (1998) adaptation publiée par Influence



Lettres intimes d'Élise m. (1999) édité par quatre-vents/avant-scène

Tous cousins (2002) in la plus grande pièce du monde éditée par l'Amandier

Le béret rouge (2003) édité par crater

La tartine amère (2003) in une magnifique désolation édité par l'Amandier

La bancale se balance (2004) édité par Théâtrales

El pseudónimo (1997) édition espagnole Universitat de València

Firmado Pombo (2003) édition espagnole Primer Acto

## **9. BIBLIOGRAFÍA**

## 9. BIBLIOGRAFÍA

### a. LITERATURA GENERAL

#### i. DICCIONARIOS

- *Diccionario Enciclopédico*. Planeta Agostini. Barcelona. 1992
- *Le petit Larousse, grand format*. Larousse. France. 1993
- *Dictionnaire Universel des Littératures*. Béatrice Didier. Presses Universitaires de France. Paris. 1994
- *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XXè siècle*. (textes réunis par) Martine Bercot; André Guyaux. LGF (Livre de poche ; La Pochothèque), 1998.
- *Dictionnaire de littérature française contemporaine*. Claude Bonnefoy; Tony Cartano; Daniel Oster. Delarge. Francia. 1977
- *Dictionnaire de la littérature française. XXè siècle*. - Encyclopaedia universalis ; Lionel Destremeau; Emmanuel Laugier. Albin Michel, 2000.
- *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine*. Jérôme Garcin François Bourin, 1988.
- *Dictionnaire fondamental du français littéraire*. Maxi poche connaissance. 2004
- *Diccionario del teatro*. Genoveva Dieterich. Alianza Editorial. Madrid. 1995
- *Dictionnaire du théâtre*. Patrice Pavis. Dunod. Paris. 1996
- *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Michel Corvin. Bordas, 1991.
- *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. J. Aumont, M. Marie. Armand Colin. Paris. 2005
- *Sueños: Diccionario de interpretación*. Clara Tahoces. Ed. Martínez Roca. Madrid. 2000
- *Rêves*. Pierre Daco. Marabout. Belgique. 1981
- *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Robert Laffont/Jupiter. Paris. 1999
- *Dictionnaire des mythologies*. Myriam Philibert. Maxi-Livres-Profrance. 1997

ii. MANUALES DE LITERATURA

- *La littérature française des origines à nos jours*. Pierre Brunel, Denis Huisman. Vuibert. Paris. 2004
- *Le Manuel de littérature française*. Cord. Véronique Jacob. Bréal Gallimard. Paris. 2004
- *Historia de la literatura francesa*. Cord. Javier Prado. Cátedra. Madrid. 1994
- *Le pays de la littérature*. Pierre Lepape. Seuil. Paris. 2003
- *Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*. Marie-Claire Bancquart, Pierre Cahné. PUF. Paris. 1992
- *De la littérature française*. Denis Hollier. Bordas. Paris. 1993
- *La littérature française du 20<sup>e</sup> siècle. Le théâtre*. Sylvie Jouanny. Armand Colin, coll. Cursus-Lettres, Tome 2. Paris. 1999
- *La littérature en France depuis 1968*. Bruno Vercier, Jacques Lecarme. Bordas. Paris. 1982
- *La Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Tome 2 : Le Théâtre*. Sylvie Jouanny. Armand Colin. 1999.
- *La littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*. Henri MITTERAND. Nathan, 1996.
- *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ou Les Repentirs de la littérature*. Mireille Calle-Gruber. Unichamp-Essentiel. Champion, 2001
- *L'Avenir de la littérature*. Frédéric Badre. Gallimard. 2003.
- *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*. textes réunis par : Marc Dambre; Monique Gosselin-Noat. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001
- *Barroco*. Autores varios. Ed. VERBUM. Editor Pedro Aullón de Haro. Madrid. 2004
- *L'obscénité des sentiments*. Dirigée par Jacques Sojcher. Revue de l'Université de Bruxelles : *Ah ! Bruxelles*. 1/2005
- *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*. Ed Claude Benoît, Elena Real. Universitat de València. Valencia. 1998
- *Marivaux, côté cinéma*. Juli Leal Universitat de València. Revue des Sciences Humaines. Paris. (En prensa)
- *Jean Racine*. Georges Forestier. Gallimard. Francia. 2006
- *Jean Racine: entre sa carrière, son oeuvre et son dieu*. Jean Rohou. Fayard. Paris. 1992

iii. SOBRE LA LITERATURA

- *Teorías de la literatura del siglo XX*. D.W. Fokkema, Elrud Ibsch. Cátedra. Madrid. 1997
- *Géneros literarios*. Kurt Spang. Síntesis, col. Teoría de la Literatura y literatura comparada. Madrid. 1996
- *Sociologie de la littérature*. Robert Escarpit. Presses Universitaires de France. Que sais-je? Paris. 1958
- *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el Análisis de los Géneros Literarios*. Teun A. van Dijk. Visor Libros. Madrid. 1999
- *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Antonio García Berrio, Javier Huerta Calvo. Cátedra. Madrid. 1999
- *Lexique des termes littéraires*. Michel Jarrete. Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche. Paris. 2001
- *L'énonciation littéraire III: Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Dominique Maingueneau. DUNOD. Paris. 1993
- *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*. Catherine Wieder. Bordas. Paris. 1988
- *La poética del espacio*. Gaston Bachelard. Fondo de Cultura Económica. Chile. 1993

iv. SOBRE EL ARTE EN SUS DISTINTAS FORMAS

- *Historia social de la Literatura y el Arte*. Arnold Hanser. Ed. Labor. Barcelona. 2ª Ed. 1988
- *El compromiso en literatura y arte*. Bertolt Brech. Península, coll. Historia/Ciencia/Sociedad. Barcelona. 1984
- *Littérature et musique dans la France contemporaine*. Jean-Louis Backes, Claude Coste; Danièle Pistone (*Colloque Sorbonne, 20-22 mars 1999*). Presses universitaires de Strasbourg, 2001
- *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Jenaro Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera, Vicente Hernández Esteve. Cátedra, col. Crítica y estudios literarios. Madrid. 1995
- *Wolfgang Amadeus Mozart*. Martine Cadieu. Musiques & cie. Paris. 1991
- *La historia y la música más bella de todos los tiempos*. Reader'sDigest. México. 2006

- *Y'a d'la France en chansons*. Pierre Saka. Larousse/VUEF. 2001
- *Così fan tutte*. Àrea de Música IVAECM, Música 92, Diputació de València Valencia. 1991
- *Così fan tutte*. Mozart. Complete Mozart Edition. Philips Classics Production. 1991
- *Haendel: L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*. Naxos Rights International Ltd. 2002-2005
- *Verdi: Don Carlo*. Carlo Maria Giulini. Colección EMI Classics – Art. Orchestra of the Royal Opera House. Covent Garden. Great Recordings of the Century. EMI Records Ltd. 2000. Cd y Libreto.
- *Comprendre la peinture*. Stephen Little. Eyrolles. 2005
- *Historia del Arte. Arte Contemporáneo*. Tomo 18. Salvat. Barcelona. 2006
- 1001 películas que hay que ver antes de morir. Steven Jay Schneider. Grijalbo. Barcelona. 2004

v. PSICOLOGÍA Y SOCIEDAD

- *Amor puro y duro: psicología de la pareja, sus emociones y sus conflictos*. Pilar Varela. La esfera de los libros. Madrid. 2006
- *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Thomas Laqueur. Cátedra, col. Feminismos. Madrid. 1994
- *Filosofía y sexualidad*. Fernando Savater. Anagrama, col. Argumentos. Barcelona. 1993
- *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Anthony Giddens. Cátedra. Madrid. 1995
- *Los signos del zodiaco y su carácter*. Linda Goddman. Ed. Urano. Barcelona. 1984
- *De la naissance à la parole*. René A. Spitz. PUF, coll. Bibliothèque de psychanalyse. Paris. 2002
- *L'Europe Cannibale*. Lidia Vásquez, Juli Leal. Ed. Pleins Feux. Nantes. 2005
- *Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme*. Laplanche y Pontalis. Hachette, coll. Pluriel. Paris. 1998
- *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Tzvetan Todorov. Seuil, coll. Points Essais. Paris. 2001
- *Ética y condición humana*. Eugenio Trías. Península, col. Historia/Ciencia/Sociedad. Barcelona. 2000

- *Nuevos amores. Nuevas familias*. Vicente Verdú. Tusquets, col. A mejor vida. Ideas para rescatar lo cotidiano. Barcelona. 1992
- *Miradas sobre la sexualidad en el Arte y la Literatura en el siglo XIX y XX en Francia y en España*. J.V. Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón, D. Pujante. Universitat de València. València. 2001
- *Cómo Leer y Porqué*. Harold Bloom. Anagrama. Barcelona. 2000
- *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo Monstruoso en el Arte*. José Miguel Cortés. Anagrama. Barcelona. 1997
- *Las palabras y las cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*. Michel Foucault. Siglo XXI. Madrid. 1999

## **b. CINE**

### **i. GENERAL**

- *Teorías del cine, un balance histórico*. Alejandro Montiel. Montesinos editor. 1992
- *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Siegfried Kracauer. Oxford University Press. New Cork. 1960. Traducción: Jorge Homero. Paidós Estética. 1989
- *Historia del cine francés*, Jean-Pierre Jeancolas. Acento Editorial. Madrid. 1997
- *Histoire du cinéma français*, Jean-Pierre Jeancolas, Nathan/HER. Paris. 2000
- *Histoire sociale du cinéma français*, Yann Darré. La Découverte et Syros, Paris. 2000
- *Le cinéma français face aux genres*, sous la direction de Raphaëlle Moine. Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma. Charente. 2005
- *Historia del cine europeo: de Lumière a Lars von Trier*. José M<sup>a</sup> Caparrós. Libros de cine. RIALP. Madrid. 2007
- *Le cinéma*. Dominique Auzel. Les Essentials Milan. Toulouse. 2004
- *Le cinéma, un art moderne*. Dominique Païni. Cahiers du Cinéma. Paris. 1997
- *Le jeune cinéma français*, René Prédal, Nathan/VUEF 2002
- *Le jeune cinéma français*, coordonné par Michel Marie. NATHAN /Le journal du cinéma, Canal +. Paris. 1998
- *Le cinéma, repères pratiques*, F. Vanote, F. Frey et A. Lété. Nathan/VUEF 2002
- *50 ans de cinéma français*, René Prédal, Nathan, 1996
- *Le cinéma en France, depuis les années 1930*, Fabrice Montebello. Paris, Armand Colin Cinéma, 2005

- *Propos impertinents sur le cinéma français*, Jean Cluzel, Paris, PUF, 2003
- *Praxis del cine*. Noël Burch. Editorial Fundamentos. Madrid. 1995
- *Les théories des cinéastes*. J. Aumont. Armand Colin. France. 2005
- *Manifeste du cinéaste*. Frédéric Sojcher. Ed. Rocher. Belgique. 2006

ii. ESPECÍFICO

- *Le point de vue, de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, Joël Magny, Cahiers du cinéma, CNDP. 2001
- *L'œil à la caméra*. Dominique Villain. Ed. De l'Etoile. France. 1984
- *Décadrages. Peinture et Cinéma*. Pascal Bonitzer. Ed. De l'Etoile. France. 1987
- *Le récit de cinéma*, Marie Anne Guerin, Cahiers du cinéma, CNDP. 2003
- *Vocabulaires du cinéma*, Joël Magny, Cahiers du cinéma, CNDP. 2004
- *La comédie musicale*, Michel Chion, Cahiers du cinéma 2002, SCÉREN-CNDP
- *Précis d'analyse filmique*, F. Vanoye et A. Goliot-Lete, Nathan/VUEF 2003
- *L'analyse des films*. M. Marie, J. Aumont. Nathan. France. 1999
- *Approche du scénario*, Dominique Parent-Altier, Nathan/VUEF 2003
- *Pensar la imagen*. Santos Zunzunegui. Cátedra: Signo e imagen. Madrid. 1992
- *Cómo convertir un guión mediocre en un guión excelente*, Linda Seeper.
- *El arte de la adaptación*, Linda Seeper.
- *L'atelier de scénario, éléments d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1999
- *Mises en scène d'écrivains*, Collection Trait d'Union, PUG, 1993
- *Estética y psicología del cine*. Jean Mitra. Ed. S.XIX. España
- *Estética y semiótica del cine*. Yuri Lotean. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1979
- *Textos y manifiestos de cine*. J. Romaguera. Cátedra – Cine. Madrid. 1989
- *Le cinéma et ses techniques*. M. Wyn. Nouvelles éditions techniques européennes. Quincy. 6ª Edición. 1982
- *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. J. Aumont. Ed. Segquier. 2003
- *Le cinéma et la mise en scène*. J. Aumont. Coll. Cinéma – Armand Colin. France. 2006

iii. SOCIAL

- *Cine y sociedad moderna*. Annie Goldman. Editorial Fundamentos. Madrid. 1972



- *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Anagrama. Barcelona. 1976
- *Psychanalyse et cinéma*. Raymond Bellour. Seuil. Paris. 1975
- *Mythologies politiques du cinéma français 1960-2000*, Yannick Dehée. Paris, PUF, 2000
- *Sociología del cine*. Pierre Sorlin. Fondo de cultura económica. México. 1985
- *Cines europeos, sociedades europeas: 1939-1990*. Pierre Sorlin. Paidós. Barcelona. 1996
- *Quel modèle audiovisuel Européen?* Frédéric Sojcher. Ed de l'Harmattan. 2003

iv. CINE Y TEATRO – TEATRO Y CINE

- *La presencia del cine en el teatro*, Rafael Morales Astola, Sevilla 2003, ALFAR
- *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*. Textes réunis et présentés par Frank Wilhelm. Lansman-Sesam. Luxembourg. 1998
- *La presencia del cine en el teatro*. Rafael Morales Astola. Alfar. Sevilla. 2003
- *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. Youssef Ishaghpour. La Différence. Paris. 1995

v. CINE DE ELLAS

- *Cinéma d'elles, 1981-2001*, Françoise Audé. Lausanne, L'âge d'homme, 2002
- *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Annette Kuhn. Cátedra: Signo e imagen. Madrid. 1991.
- *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. Ann Kaplan. Cátedra.
- [www.filmsdefemmes.com](http://www.filmsdefemmes.com)

vi. MONOGRÁFICOS DE AUTOR

- *Alain Resnais : viaje al centro de un demiurgo*. Varios Autores. SITGES: Festival internacional de cinema de Catalunya. PAIDÓS. Barcelona. 1998
- *Alain Resnais*. Positif, revue de cinéma. Conjunto de artículos y análisis. Folio. Gallimard. 2002
- *Woody Allen*. Jorge Fonte. Cátedra : Signo e image. Madrid. 2007

vii. REVISTAS DE CINE

- *Cahiers du Cinéma* :

-nº : 238, 239, 240 : 1972

-nº : julio, 1980 ; febrero : 1982 ; marzo : 1983 ; noviembre : 1985 ; marzo : 1988 ; mayo : 1988 ; octubre: 1988; julio: 1989; agosto: 1989

-nº: 585, diciembre 2003

- *Contracampo: revista de cine*. Ed. Francesc Llinàs

-nº desde julio 1979 hasta julio 1984

### c. TEATRO

#### i. GENERAL

- *Le théâtre nouveau à l'étranger*, Michel Corvin. Que sais-je? Presses Universitaires de France. 1964
- *Le théâtre français depuis 1900*, Georges Versini. Que sais-je? Presses Universitaires de France. 1970
- *Le Théâtre français contemporain : 1940-1980*. David Bradby. Presses universitaires de Lille. Francia. 1990.
- *Le Théâtre au XXe siècle*. Christophe Deshoulières. Bordas. 1989.
- *Le théâtre français contemporain*. Jean-Pierre Thibaudat. ADPF publications. 2001
- *Lire le théâtre I*, Anne Ubersfeld. Paris, Editions sociales, 1977. Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue)
- *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*. Anne Ubersfeld. Paris, Messidor, 1981. Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue et mise à jour)
- *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*. Anne Ubersfeld. Paris, Belin, 1996
- *L'objet théâtral*, A. Ubersfeld et G. Banu, Paris, CNDP, 1979
- *Lire la Comédie*. Michel Corvin. Dunod. Paris. 1994
- *Le Théâtre de Boulevard*. Michel Corvin. Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ? Paris. 1989
- *La Comédie Française*. Patrick Devaux. Presses Universitaires de France. Paris. 1993
- *Essais sur le Théâtre Contemporain*. René Doumic. Perrin. Paris 1897
- *Le Vaudeville*. Henry Gidel. Presses Universitaires de France. Paris. 1986
- *Le théâtre français du XXè siècle*. Franck Evrard. Ellipses. Paris. 1995
- *Le théâtre français du XIXè siècle*. Louis Arzac. Ellipses. Paris. 1996
- *Le théâtre au XXè siècle en toutes lettres*. Christophe Deshoulières. Bordas. Paris. 1993
- *Le théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*. Jacqueline Jomaron. Armand Colin, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui. Paris. 1992
- *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Jean-Jacques Roubine. Bordas. Paris. 1990
- *Le Masque foudroyé: lecture traversière du théâtre français actuel*. Roger-Daniel Besnsky. Nizet, 1997.

- *Teoría del Teatro*. M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves. Arco Libros. Madrid. 1997
- *L'essence du théâtre*. Henri Gouhier. Aubier Montaigne. Paris. 1968
- *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Pierre Bordieu. Seuil. Paris. 1998
- *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*. Juli Leal. Ed. Síntesis. Madrid. 2006
- *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. Claude Confortes. Nathan. 2000
- *Lire le théâtre contemporain*. Jean-Pierre Ryngaert. DUNOD. Paris. 1993
- *Le théâtre contemporain*. Paul-Louis Mignon. Hachette. France. 1969
- *Q'est-ce que le théâtre ?* Christian Biet, Christophe Triaud. Folio essais inédit. Gallimard. 2006
- *Le rire*. Éric Smadja. Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ? Paris. 1996
- *Le rire. Essai sur la Signification du Comique*. Henri Bergson. Presses Universitaires de France / Quadrige. Paris. 1940/1983
- *Marivaux, aujourd'hui : côté cour*. Juli Leal. Universitat de València. Revue des Sciences Humaines. Paris (En prensa)
- Rito y exorcismo social en la dramaturgia de Alan Ayckbourn. Ignacio Ramos Gay. *Especulo: Revista de Estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*. <http://www.ucm-es/info/especulo/numero33/ritoexo.html>

ii. SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

- « *Vers une esthétique de la réception théâtrale* » in *La relation théâtrale*. P. Pavis, V. Bourgy, R. Durand. Presses de l'Université de Lille. Lille. 1980
- *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Anne Ubersfeld. Paris. SEUIL, 1996
- *Théâtre et Mise en Scène*. J.J. Roubine. Littératures Modernes – Presses Universitaires de France. Paris. 1980
- *Théâtre aujourd'hui: De la scène à l'écran, n° 11*. SCÉRÉN. Ministère Éducation National Enseignement Supérieur Recherche. Ministère Culture Communication. CNDP. 2007
- *Pour une esthétique de la réception*. H.R. Jauss. Gallimard. Paris. 1978
- *Esthétique du théâtre moderne*. Marie-Anne Charbonnier. Synthèse. Armand Colin. 1998

- *L'art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*. Louis Becq de Fouquières. Éd. Entre/vues. Marseille. 1884

iii. ANALIZAR EL TEXTO TEATRAL

- *Au théâtre, au cinéma, au féminin*. Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous. L'Harmattan. Paris. 2001

- *Introduction à l'analyse du Théâtre*. Jean-Pierre Ryngaert. DUNOD. Bordas. Paris. 1991

- *Raconter une histoire, quelques indications*. Jean-Claude Carrière. La femis. Paris. 2001

- *La escritura dramática*. José Luis Alonso de Santos. Castalia. Madrid. 1999

- *Écrire, traduire et représenter la fête*. E. Real, D. Jiménez, D. Pujante, A. Cortijo. Universitat de València. Valencia. 2001

- Actes du Théâtre. Bilingual publication 15. Entr/Actes. Belgique. 2002

- *Le langage dramatique*. Pierre Larthomas. PUF. Paris. 1980

**d. LA AUTORA**

i. SOBRE LA AUTORA Y SUS INFLUENCIAS

- La obra teatral y cinematográfica de Agnès Jaoui:  
Actriz, Autora, Realizadora

---

- *Cuisine et dépendances*. 1991. L'Avant-Scène Théâtre
- *Cuisine et dépendances*. 1993. GAUMONT. Dir. Philippe Muyl
- *Un air de famille*. 1994. L'Avant-Scène. Théâtre
- *Un air de famille*. 1996. Vértigo. Dir: Cédric Klapisch
- *Smoking / No smoking*. 1993. No existe el guión. Transcripción propia
- *Smoking / No smoking*. Pathé vidéo. 2004. Dir. Alain Resnais
- *On connaît la chanson*, 1997. No existe el guión. Transcripción propia.
- *On connaît la chanson*. 1997. Manga Films. Dir : Alain Resnais
- *Le goût des autres*. 2000. L'Avant-Scène. Cinéma

- *Le goût des autres*. 2001. Pathé Vidéo
- *Comme une image*. 2004. Les films A4, StudioCanal, France2 Cinéma
- *Comme une image*. 2004. No existe el guión. Transcripción propia

- Agnès Jaoui: Actriz cinematográfica reciente

---

- *La maison de Nina*. Richard Dembo. 2006
- *Le rôle de sa vie*. François Favrat. 2005
- *24 heures de la vie d'une femme*. Laurent Bouhnik.
- *Une femme d'extérieur*. Christophe Blanc. Sunday Productions. Rhône-Alpes. Cinéma Groupe. 2000

- Aparato Crítico

---

- Aparato crítico y mediático de la prensa escrita más relevante sobre la obra de Agnès Jaoui en Francia:
  - *Pariscope, L'officiel du spectacle, Cahiers du cinéma, L'avant-scène Théâtre, Les Zurbains, Le Point, Libération, Ciné Live, Studio Magazine, L'Humanité, Le monde, Télérama, Le Figaro, Première, Positif, Les Inrockuptibles, Le nouvel observateur, TéléCinéObs.*
  - *MCinéma.com, chronic'art.com*
- Aparato crítico y mediático de la prensa escrita más relevante sobre la obra y las representaciones de Agnès Jaoui en España:
  - *Fotogramas, ABC, La Vanguardia, El Mundo, El País, Teatre VLC, Cartelera, Guía del ocio –la semana de Barcelona, Teatre BCN.*
- Obras y estudios sobre/de de Alan Ayckbourn
  - *A pocket guide to Alan Ayckbourn Plays*. Paul Allen. British Library. 2004
  - *Mariages et conséquences*. A. Ayckbourn. L'Avant-Scène Théâtre. 1999
  - *Une table pour six*. A. Ayckbourn. L'Avant-Scène Théâtre. 1998
  - *Temps variable en soirée*. A. Ayckbourn. L'Avant-Scène Théâtre. 1996

- *L'amour est un enfant du salaud*. A. Ayckbourn, texte français de Michel Blanc. L'Avant-Scène Théâtre. 2003

- Guiones y cinematografía de Woody Allen

Guiones:

- *Hannah et ses sœurs*. Woody Allen. Point Virgule. Seuil. 1991
- *Maris et femmes*. Woody Allen. Point Virgule. Seuil. 1995
- *Balas sobre Broadway*. Woody Allen. Fabula Tusquets. Barcelona. 1998
- *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Woody Allen. Fabula Tusquets. Barcelona. 2002

Películas:

- *Annie Hall*. 1977. MGM
- *Manhattan*. 1979. MGM
- *La comedia sexual de una noche de verano*. 1982. MGM
- *Zelig*. 1983. MGM
- *September*. 1987. MGM
- *Alice*. 1990
- *Misterioso Asesinato en Manhattan*. 1993. Tristar Pictures
- *Balas sobre Broadway*. 1994. Sweetland Films
- *Todos dicen I Love You*. 1996. Sweetland Films
- *Acordes y desacuerdos*. 1999. Magnolia Production

- Directores Franceses Contemporáneos a la autora:

- *Delicatessen*. Jean-Pierre Jeunet. StudioCanal. 1991
- *Chacun cherche son chat*. Cédric Klapisch. Prod : Aïssa Djabri. 1996
- *La vie rêvée des anges*. Erick Zonca. Lews productions Bagheera. 1998
- *Astérix*. Claude Zidi. Pathé Renn Productions. 1999
- *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*. Alain Chabat. Pathé. 2000
- *Vénus Beauté (Institut)*. Tonie Marshall. Agat Films & Cie. 2000
- *L'auberge espagnole*. Cédric Klapisch. Mate Production. 2000
- *Les rivières pourpres*. Mathieu Kassovitz. Gaumont. 2000
- *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Jean-Pierre Jeunet. Manga films, UGC. 2001
- *L'Esquive*. Abdellatif Kechiche. 2004

- *Les poupées russes*. Cédric Klapisch. Cameo, Wanda vision, Studio Canal. 2005
  
- Dramaturgas Contemporáneas a la autora:
  - Yasmina Reza
  - Natacha de Pontcharra
  - Coline Serreau
  - Josiane Balasko
  - Louise Doutreligne
  - Stéphanie Marchais
  - Fatima Gallaire
  - Muriel Robin
  
- Lecturas relacionadas con las influencias de la autora :
  - *Hedda Gabler*. Henrik Ibsen. Versión: Rodolf Sirera. Introducción: Juli Leal. Bromera teatre. Valencia. 2004
  - *Casa de muñecas*. Henrik Ibsen. Losada. Argentina. 2003
  - *La señorita Julia*. August Strindberg. Alianza Editorial. Madrid. 2004
  - *Teatro: La gaviota – El tío Vania – Las tres hermanas – El jardín de los cerezos*. Antón Chéjov. Cátedra. Madrid. 2003
  - *Mademoiselle Else*. Arthur Schnitler. Stock. France. 1984
  - *Orgullo y prejuicios*. Jane Austen. Ed. José Luis Caramés. Cátedra. Madrid. 2003
  - *Sentido y sensibilidad*. Jane Austen. Ed. Ana M<sup>a</sup>. Rodríguez. Debolsillo. Barcelona. 2003
  - *Emma*. Jane Austen. Ed. Ana M<sup>a</sup>. Rodríguez. Debolsillo. 2003
  - *Le temps de l'innocence*. Ed. Diane de Margerie. Flammarion. 1987
  - *Jeu de société*. David Lodge. Rivages. Paris 1988
  - *Jeux de maux*. David Lodge. Rivages. Paris. 1980



PRENSA UTILIZADA DE INTERNET<sup>559</sup>

## CINE :

1. Écran noir/ Un air de famille
2. Smoking / No Smoking
  - a. Folio Gallimard nº 3687, p 512, fiche IMDb du film
  - b. Cinema Rosebud Reggio Emilia. Bruno Foumara. Cineforum, nº 333, aprile 1994
3. On connaît la chanson : Propos recueillis par François Thomas
4. Écran noir / Le goût des autres
5. Caffè Europa – Attualità : « Il cinema etico è anche politico”:  
<http://www.caffeeuropa.it/actualita/118cinema-jaoui.html>
6. Recesione / il gusto degli altri. Paola Casella: <http://www.legoutdesautres.com>
7. Cinema Studio-Anno2, nº 14 – La Recensione: Il gusto degli altri. Vincenzo Mazzaccano
8. “Il gusto degli altri”, la lezione de la tolleranza: [trapi.net\\_magazine](http://trapi.net_magazine) on line
9. Strada / Nove – Le goût des autres. Christel Tallibert. 09/03/1999
10. La Nacion Line : <http://www.lanacion.com.ar> jueves 31 de marzo de 2005: “Verdades ocultas tras la risa”
11. Secrets de tournage: Comme une image
12. Écran noir/ 24 heures de la vie d’une femme / critiques

## TEATRO :

1. Cartelera / Critica teatro TO7 : Como en las mejores familias: Una comedia agridulce
2. TERRA: Como en las mejores familias:  
[http://cultura.terra.es/cac/escenarios/ficha\\_obra=7471](http://cultura.terra.es/cac/escenarios/ficha_obra=7471)
3. Gara.net: Como en las mejores familias:  
<http://www.gara.net/orriak/P29092003/art54830>
4. Artez: Revista de las Artes Escénicas, teatro, danza, música, audiovisuales: Como en las mejores familias:  
<http://www.artezblai.com/aldizkarria/artez76/trapossucios.php>
5. El correo digital: Javier Cámara visita el Arriaga con una tempestuosa comedia familiar: [http://www.diario-elcorreo.es/vizcaya/ocio/otrocontenido/200309/10/javier\\_camara.h](http://www.diario-elcorreo.es/vizcaya/ocio/otrocontenido/200309/10/javier_camara.h)
6. <http://www.jccm.es/prensa/nota.phtml?cod572>
7. <http://www.noticiasdenavarra.com>
8. <http://www.tribuna.net/5-9-2003/cultura2.asp>
9. <http://www.diariodelbierzo.com/bierzo/?noti=7>
10. <http://es.news.yahoo.com/fot/ftxt/20040108191401.html>
11. <http://www.elcultural.es>
12. <http://www.el-mundo.es/metropoli/2003/701/>
13. Théâtre de Nesle: Un air de famille
14. Théâtre de Nesle : Cuisine et dépendances

<sup>559</sup> La prensa utilizada para el análisis de la tesis, ha sido eliminada para la presente edición electrónica, por este motivo se pueden consultar las páginas que citamos y se puede consultar por escrito en la versión escrita que se sitúa en la biblioteca perteneciente a la *Facultat de Filologia Traducció i Interpretació* de la Universitat de València.