

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

Título:  
Orden de la historia, orden del discurso

Autor/es:  
Montiel, Alejandro

Citar como:  
Montiel, A. (1999). Orden de la historia, orden del discurso. La madriguera.  
(16):68-69.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41756>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



# Orden de la historia, orden del discurso

## Orden de la historia, orden del discurso

**Alejandro Montiel**

### Los ladrones

#### *Les voleurs*

**André Téchiné**

Francia, 1996

Déjese dicho de entrada: la "novela familiar" por entregas que viene filmando el cineasta francés André Téchiné en la última década no hace sino dar vueltas alrededor de una o dos inquietantes elipsis, o, por mejor decir, de un par o tres de cruces vacíos perfectamente recortados<sup>1</sup>. En ello se cifra la sabiduría de su "nouvel art romanésque" (tal como escribió, a raíz de su *Souvenirs d'en France* en 1974, Roland Barthes, que luego interpretaría a Thackeray en *Les soeurs Brontë*, de 1979), y en ello también el valor fundamental de su inédita investigación y de su original obsesión. En sus films, los personajes bailan una suerte de danza aquietada y versallesca alrededor de un cráter a punto de entrar en erupción, e incluso podría decirse que casi todos viven avencinados en la enfermedad, o al menos podría decirse así (siguiendo con la metáfora) si por enfermedad entendiéramos, igual que Marie (Catherine Devenue) en *Les voleurs*, un volcán. Lo único que ha ocurrido en los últimos diez años es que la conciencia de la desprotección, de la orfandad y de la locura de muchos de ellos se ha acrecentado: es mayor la de Martin (*Alice et Martin*) que la de Maite (*Les roseaux sauvages*); y más desesperado el tango de Alice y su amigo homosexual que el anterior baile de la joven Maite y el de su joven compañero homosexual.

Como ha afirmado Josep Torrell, "el suyo es un cine de personajes y de conflictos interiores más que de acciones o situaciones", "el punto de encuentro de diferentes historias", y gira en torno a la institución familiar "de la que sus personajes siempre huyen y a la que indefectiblemente tienden".<sup>2</sup>

En este sentido, la presentación acronológica de sus argumentos y la elisión de alguno de los puntos centrales de la his-

toria, o sea el desorden en la exposición de los hechos y situaciones, está plenamente justificado en función del conocimiento que pretende que emerja finalmente de tan singular estrategia narrativa, incluso más justificado que en ese viejo film sobre la imposibilidad de desentrañar el secreto íntimo de un ser humano que fue *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), pues es fama que al mismísimo Erich von Stroheim le gustó enormemente la primera película de su genial sucesor; pero le gustó todo menos la articulación de los distintos puntos de vista, pues no pudo llegar a entender en qué beneficiaban a la exposición (a la verdad) de la historia.

Mientras que al film de Welles puede acusársele de un cierto virtuosismo o malabarismo gratuito (¿significa algo más que un mero truco narrativo el insípido *Rosebud*?) cabe lógicamente deducir, por el contrario, que Téchiné trata de hablar de lo que no muestra, de lo que no puede, o no se puede entender de manera completamente satisfactoria, y ha aprendido a formular esas cuestiones no como respuestas, sino como interrogantes. El provinciano protagonista de *J'embrasse pas*, que abandona su pueblo de la Gascuña por odio a su padre, es vejado, violado en París: ¿de dónde sacará el coraje para volver a intentar conquistar la capital de Francia?, ¿acogiéndose a la disciplina del Ejército, purificándose en el mar como Martin o, décadas antes, el Antoine Doinel de *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959)? Maite, la adolescente comunista de *Les rouseaux sauvages*, se entrega sexualmente al muchacho de convicciones políticas más opuestas a ella, e inmediatamente lo deja partir: ¿cómo elaborará ese gesto tan contradictorio y esa pérdida?, ¿abrazándose desconsolada a su amigo homosexual, como Alice?

En su arranque, *Les voleurs* recuerda a *El sur* (Victor Erice, 1963). Un niño de 10 años, Justin, se despierta en su cama la noche en que traen el cadáver de su padre. Sus pensamientos se escuchan en off: "Al principio no supe qué eran todos aquellos ruidos. Luego oí un grito. Sin duda era la voz de mi madre." La posición del espectador al principio del film es, pues, idénti-

ca a la del niño: no sabe. Durante el prólogo (de nueve minutos de duración) se enterará de la muerte de Iván, pero ¿cómo ha muerto? Y, más tarde, ¿por qué la desconocida veinteañera Juliette, que ha llegado en compañía de su tío Alex (hermano de Iván), besa el cadáver de su padre? Justin no lo entiende; el espectador tampoco. Alrededor del velatorio de Iván se despliega una misteriosa trama familiar. Alex, una suerte de hijo pródigo, es despreciado por su propio padre, el abuelo de Justin, que incluso llega a decirle: "Hubiese preferido que te fueses tú, porque ya te habías ido. No hubiera cambiado nada."

Quedémonos sólo con un plano de este prólogo, el que relata la llegada de Alex a la cabaña donde vive su familia. La imagen (un plano general en picado) es borrosa: está mostrada a través de un cristal empañado, y a través de los ojos de Justin. Al igual que en *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), el niño mira algo embozado por la niebla, algo que no puede ver. En el contraplano, con un *raccord* de 180°, veremos a Justin desde el exterior, detrás de un gran ventanal acristalado. (Ese gran ventanal será muy fácil de recordar porque sus travesaños aparecen dispuestos de manera singularísima.)

Lo significativo es que este mismo plano se repetirá en el capítulo siguiente, pero entonces el punto de vista articulado es el de Alex, quien irá progresivamente iluminando las zonas oscuras de la trama, tarea perfectamente congruente con su profesión de policía.

He aquí, pues, dos puntos de vista y un mismo plano repetido. Pero también una estrategia narrativa efficacísima. ¿Qué ocurre en los films de Téchiné? Poca cosa. En *Les voleurs*, un incidente: el padre de Justin, Iván, ha muerto en una refriega con los vigilantes de un almacén de coches mientras perpetraba un robo. ¿Le interesa esa historia a Téchiné? Sólo como pretexto para anudar en el relato las tribulaciones de distintas soledades. En el epílogo, poco antes de que concluyan los 118 minutos del film, Justin descubrirá (al mismo tiempo que el espectador) que su abuelo es el capo de una familia mafiosa. Alex, por el contrario, lo sabía desde el principio del film, incluso desde mucho antes de los sucesivos tiempos en presente (con saltos hacia atrás y hacia adelante) en el que se articula el film. Lo sabía desde que abandonó la casa familiar y se hizo policía (período al que no se remonta el tiempo fílmico, pero sí la historia que narra el film y que es misión del espectador reconstruir).

Entonces, ¿para qué todo este desorden argumental? Para establecer paralelismos. Pues aunque quizás los personajes más interesantes de *Les voleurs* no son ni Justin ni Alex (lo son

más Juliette y Marie), es evidente que ambos se enfrentan, desde *antagónicos puntos de vista*, al mismo problema, al drama íntimo que obsesiona a Téchiné en todas sus últimas películas: ¿qué diablos hacer con el padre de uno?, ¿cómo habérselas con la alargada sombra que proyecta en nuestras vidas?

Ahora bien (parece querer decirnos Téchiné), en un mundo



desposeído de principios inamovibles, no es posible reedificar los grandes relatos que puedan establecer una ideología redentora; sólo cabe describir pacientemente, modestamente, obsesivamente una variadísima casuística sazónada de rimas. Y de esa poesía, acaso, se desprenda una opinión, un mero "jaque a la verdad", que decía Ortega.

En cierto modo, *Les voleurs* representa la tímida replica europea de izquierdas a la maravillada fascinación norteamericana por el fascismo simpático que se despliega en las tres espléndidas partes de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990).

#### Notas:

1. Véase: *En la boca, no (J'embrasse pas)*, 1991; *Ma saison préférée*, 1992; *Los juncos salvajes (Les roseaux sauvages)*, 1994; *Los ladrones (Les voleurs)*, 1996 y *Alice et Martin* (1998). La primera, la tercera y la cuarta se encuentran disponibles en vídeo, la quinta quizá aún pueda verse en los cines cuando estas páginas salgan a la luz. En cuanto a *Mi estación preferida*, véase la crítica de Josep Torrell en *La madriguera, El Viejo Topo*, 114, enero de 1998, p. 70.
2. Torrell, J. "Sicilianización y soledad (*Los ladrones*, André Téchiné, 1996)", *El Viejo Topo*, 103, enero de 1997, p. 70.