

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Un incierto destino

Autor/es:  
Rodríguez, Hilario J.

Citar como:  
Rodríguez, HJ. (2000). Un incierto destino. Banda aparte. (17):22-25.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42407>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



# UN INCIERTO DESTINO

## SOBRE *MARIUS Y JEANNETTE* DE ROBERT GUÉDIGUIAN

Hilario J. Rodríguez



*Marius y Jeannette*, 1997

La imagen es más una renuncia que una suplantación, entre otras cosas porque como suplantación nunca podría sustituir satisfactoriamente y por completo al objeto representado, a no ser conformándose, por supuesto, con muy poca cosa. Uno prefiere la cercanía visual, casi táctil de un cuadro antes que una lámina reproduciendo dicho cuadro colgada de la pared de su salón. Hay formas de reproducir que alejan demasiado y es difícil querer estar tan lejos. Se puede renunciar a ciertas cosas, pero sin renunciar a todo absolutamente; algo ha de quedar siempre, un vínculo al menos, para no precipitar la imagen a la confusión, a la nada. Por eso entiendo la imagen a modo de carencia al establecerse una relación con ella, pues nadie en sus cabales confunde a un hermano con un retrato de ese mismo y le habla de igual manera

a los dos. Aun así, no faltan ejemplos capaces de refutar lo anterior. En Japón, por ejemplo, Kyoko, una cantante pop, causó un verdadero furor desde su debut, ofreciendo conciertos y arrastrando tras de sí a miles de fans a los cuales, en la medida de sus posibilidades, solía contestar cuando le enviaban cartas. Su persona, sus gestos, su sonrisa, cualquier cosa suya era venerada, desde su simpatía a su generosidad, pasando por su talento y buena disposición para no eludir a quienes seguían sus discos y sus giras. Con el tiempo, todo se supo sobre ella de una punta a otra de Japón, desde su infancia, la feliz y armónica vida con su familia, hasta incluso su romance con un joven a quien Kyoko conoció en el instituto. Perfecto. El problema, claro, es que verdaderamente Kyoko no existía, se trataba de una imagen virtual creada por el Laboratorio de Ciencias Virtuales de Japón, por encargo de la empresa HoriPro.

Sea como fuere, la imagen siempre acaba desvelando sus costuras. En su *Historia Natural*, Plinio el Viejo cuenta cómo el griego Zeuxis pintó unas uvas con tanto virtuosismo que los pájaros se acercaban a picotearlas, sin conseguirlo. El ojo precipita a un abismo donde no caben las dobles una vez se pierde pie. Ni siquiera la pintura escapa a la maldición. Giotto pintó en 1305 un *coretto*, es decir, una capilla, en el muro del marco del triunfo de la Capella degli Scrovegni, en Padua, adelantándose a los efectos de *trompe-l'oeil* en el arte de la marquetería, contra los que alguno se ha dado más de un cabezazo.

*"Los diferentes aspectos de la ilusión (...) remiten a una misma función (...): proteger de lo real (...). No negarse a percibir lo real, sino desdoblarse (...). La maldición (...): regresar, tras el rodeo de una duplicación fantasmal, al indeseable punto de partida, lo real (...). Lo real siempre tiene razón".*<sup>1</sup>

Pero analizar ahora lo anterior en profundidad me alejaría demasiado de *Marius y Jeannette* (*Marius et Jeannette*, 1997), de Robert Guédiguian, un filme, en apariencia, proletario y, sin embargo, a la vez lejos visualmente de cierta idea del trabajo. Tal lejanía no es sino una de las renuncias a las cuales se ve obligada la imagen. Ya en sus inicios el cinematógrafo hubo de ser selectivo y se vio obligado a dejar cosas tras de sí, a darles la espalda. Los obreros, por ejemplo, salían de la fábrica Lumière, en el filme homónimo, despojados de su condición laboral y, pese a todo, con el nombre de obreros, porque

1. Rosset, Clément, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 113.

sin él, y especialmente sin desarrollar su actividad, su trabajo, no se diferenciarían en exceso de cualquier otro ser humano. También Jeannette en el filme de Guédiguian renuncia a su trabajo a poco de empezar la cinta, para permitirle a la imagen tomar el camino de la ficción, de lo narrativo, y no de lo documental. Durante unos minutos, al principio, se la ve en su puesto de cajera, tremendamente incómoda ante las intransigencias y veleidades de los clientes, a quienes no les acepta su razón por antonomasia, sólo por tener dinero y marcar con él las diferencias. Prefiere renunciar al trabajo si trabajar significa no poseer ningún tipo de verdad o razón. Al fin y al cabo, un trabajo, en particular no acaba de significar por entero a la condición proletaria. Tan trabajadora es una cajera como el supervisor, tal cual pone de relieve el Sr. Ebrard (Pierre Banderet) —responsable del despido de Jeannette—, a quien más tarde, a lo largo del filme, se ve reducido a vendedor a comisión de lencería y luego a camarero, en ambos casos al servicio de Jeannette, es decir, invertido su rol inicial con respecto a ella. Los personajes de Guédiguian, en ese sentido, no quieren ser reducidos a aquello que conlleva la condición proletaria, porque tienen un mundo propio y no están dispuestos a traicionarlo. Mientras el Sr. Ebrard va dando bandazos, de aquí para allá, como signo de unos tiempos donde lo difícil no es trabajar, sino conservar el trabajo, Jeannette no duda en decir basta. Y esa contraposición explica la extrañeza que el filme produce al analizarlo con relación a una idea fija de lo laboral, visto que, como matiza el director a través de sus personajes principales, hoy un trabajador o no es nada o es aquello a lo que lo obliguen las circunstancias. De ahí que el trabajo no aparezca de manera constructiva.

*Grosso modo*, en el filme nadie aporta una imagen dinámica del trabajo. Antes al contrario, a Jeannette se la ve en paro a partir de su despido, justo al comienzo, y a Marius (Gérard Meyland) se le ve siempre tumbado en un sofá a la intemperie, viendo la televisión, mientras se encarga de vigilar una cementera medio destruida, pendiente de su demolición completa. Tampoco al resto de personajes en el patio de vecinos donde vive ella se les ve trabajar. Si acaso, el único momento en que la cámara capta algo parecido a una actividad laboral de verdad es cuando Marius ayuda a Jeannette a pintar el piso de esta última, y en su caso no se trata de una actividad remunerada, sino por amor. El trabajo ya no es lo que uno esperaría de él ni se realiza donde uno creería. Ha pasado a ser una actividad doméstica, mayormente, de construcción interior, de un hogar.

No cabe duda, empero, de que los mecanismos narrativos inherentes a la imagen deben ser selectivos si no quieren perder eficacia, de ahí que sólo atiendan, en general, a lo significativo y a lo



*Les Mains de la sidérurgie*, 1973, Robert Doisneau



Marius y Jeannette, 1997

sobresaliente, en detrimento de lo monótono y lo rutinario; eso explica la omisión del trabajo en la imagen, con el consiguiente falseamiento de lo representado. Con lo cual vuelvo a mi inicial idea de renuncia. Al entrar en un cine uno es consciente de dejar algo a la espalda y de por qué lo hace; renuncia a la actividad a cambio de espectáculo, y no sería agradable recordar en todo momento esa actividad que se ha suspendido, representándola de forma continua y parecida en la imagen. Ni el tiempo cinematográfico permite rodar ocho horas de jornada laboral para ver a

un trabajador enfrascado en su tarea ni habría quien quisiera luego ver esas ocho horas en caso de llegar a rodarse. Sin embargo, una ausencia radical del trabajo en la imagen lo degrada y lo deshumaniza, en tanto que lo aparta de la representación y cuanto de ella se relaciona con el deseo, si se me permite ponerme un poco freudiano. Ilusión y deseo, a mi modo de ver, están profundamente imbricadas; por tanto, el cinematógrafo y el deseo también lo están. Y si la ilusión, es decir, el cinematógrafo, le da la espalda de forma absoluta a lo real, puede ahogar los deseos de los espectadores al regresar de nuevo a la realidad. No se trata tanto de proyectar el trabajo como una instancia del deseo, cuanto de proyectarlo como un elemento más de aquello que produce deseo.

Pese a todo, *Marius y Jeannette* sigue planteando el problema del tipo de imagen laboral que da. Sus personajes se ven reducidos a la inactividad, como Jeannette o Justin (Jacques Boudet), ella por el despido y él por la jubilación, o actúan en la inactividad, como Marius y Dedé (Jean-Pierre Darrousin), el primero por el tipo de trabajo que realiza y el segundo por ser un huelguista partidario de Le Pen. En el fondo, su parálisis no tiene relación directa con ser o no ser trabajadores, sino con la parálisis en general del mundo, un mundo capaz de producir empleo entre los escombros de algo medio destruido, como es la cementera donde trabaja Marius. Mientras fuera del patio de vecinos casi todas las escenas suceden en el mundo laboral de Marius, un mundo destruido, aleatorio y deshumanizado, estático, donde nada parece cambiar, a no ser la posición de los trabajadores, dentro del microcosmos del patio de vecinos de Jeannette los mecanismos de producción, los trabajadores, han recuperado su capacidad dialéctica, ahora para sentir la vida sin vivir esclavizados por el exterior, sin ni siquiera tener grandes sueños de futuro, tal cual ponen de manifiesto las escenas de los sueños de Jeannette, ceñidos al hecho de pasear ella junto a Marius al borde del mar, esto es, ceñidos a una felicidad básica y en absoluto material. En definitiva, el trabajador tiene hoy lo mismo que tenía antaño: sueños, y si los de antes no pudo satisfacerlos porque no estaban a su alcance, en estos momentos busca en la sencillez de los sentimientos básicos su vuelta a la humanización. De hecho, si los personajes de *Marius y Jeannette* no pueden parangonarse psicológicamente frente a personajes más matizados de calidez, algo de inmediatos que los hace cercanos, aunque a menudo parezcan aquejados de tiempos muertos en la pantalla sin aportar nada narrativamente al filme. Claro que es, precisamente, lo que, por encima de todo, define al cine proletario frente al cine burgués, este último obligado a narrar incesantemente, en busca de nuevos deseos que una condición desahogada o muy ventajosa no ha sido capaz de crear.

Para entender la distancia entre una imagen burguesa y otra proletaria, o entre representar y captar, es importante remontarse unos cuantos años. Durante el siglo XVIII, en pleno afianzamiento de la novela, un porcentaje muy alto de la población no podía comprar libros. Además del analfabetismo, el salario era otro de los impedimentos, pues un libro podía costar el sueldo de un mes de un jornalero. Por consiguiente, el auge de la lectura a lo largo de ese siglo y comienzos del siguiente se debió a los periódicos y a las revistas, donde, como se sabe, las noticias solían optar por la objetividad, sin introducir elementos creativos, al menos en exceso. Tímidamente, a principios del siglo XIX comenzaron a aparecer, entre la páginas de ciertas revistas, novelas serializadas; sus tramas, en general, se nutrían entonces de algunos rasgos de la novela bizantina, con un movimiento constante, aunque sin dejar de hacer hincapié en cuestiones de tipo social, pues atendían al público al que, mayormente, iban dirigidas. Muchos de los personajes más emblemáticos de la novela decimonónica eran de clase humilde y, por tanto, trabajadora; arrancaban de circunstancias adversas para luego, al término de la novela, invertir su condición. Y tampoco faltaban novelas donde se describía minuciosamente alguna actividad laboral. Así, la novela decimonónica también supo combinar entre sus elementos el trabajo y al trabajador.

Claro que el brusco giro que ya iba tomando la novela, y la vida, hacia finales del siglo XIX, con la psicología, transformó por completo el concepto de novela, y el trabajador y el trabajo pasaron a un segundo plano, cobrando verdadera importancia en casos muy contados y por razones muy específicas.

El cinematógrafo, por su parte, después de darle la espalda al trabajo, que no al trabajador, desde sus orígenes, sin embargo en el periodo de entreguerras, especialmente en el cine soviético, si bien no faltan ejemplos en casi todas las cinematografías, le dedicó al trabajo una atención bastante grande, a menudo de cariz documentalista, para no permitirse tergiversar a una clase que cobraba conciencia de su esencial contribución para construir un mundo hecho añicos. Del dinamismo de la historia y sus continuos giros en la novela decimonónica, se pasó a un dinamismo constructivo sin otro mensaje que el trabajo mismo y el trabajador, ambos como piezas insustituibles para mantener el mundo en marcha.

Francia, antes de Robert Guédiguian, contó con Jean Renoir, René Clair, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Marcel Carné, Jean Vigo y Marcel Pagnol, todos ellos cineastas a quienes se debe alguna imagen donde el trabajo o el trabajador aparecen sublimados. En general, los franceses nunca aceptaron el distanciamiento al mostrar en la pantalla a sus trabajadores, no negándoles así un mundo propio a todos los niveles, muy a menudo con una complejidad psicológica ausente en los semidocumentales de Sergei M. Eisenstein, en los que los individuos sólo tienen sentido en su integración con una fuerza mayor: el colectivo. *Marius y Jeannette*, a ese respecto, está a años luz. Sus escasos personajes representan, como deja clara la primera escena, el mundo: un globo terráqueo de plástico viene flotando por el puerto de Marsella, hasta varearse cerca del barrio de L'Estanque, en el que vive Jeannette con sus hijos. Ella misma, de alguna forma, representa todas las razas a través de sus dos hijos de diferente color, cada uno de un marido diferente. Reducir de ese modo la idea del trabajo a un individuo/mundo que sólo se representa a sí mismo deja atrás la despersonalización del cine proletario, para evitar que las aspiraciones de cada uno no sean avasalladas por una idea nacional o supranacional. El anterior anhelo de dinero disgregaba a los trabajadores, por eso aquí se magnifica la necesidad de amor para mantenerlos juntos, por encima de sus miserias personales, como el hecho de que Dedé vote a Le Pen, pese a lo cual su mujer sigue con él, no sin recriminarle constantemente.

A tenor del final de *Marius y Jeannette* una duda continúa: si éste es un cine proletario, ¿carece ahora de demandas? ¿Quiere reivindicar o decir algo? Porque si lo único que pretende es presentar una historia de amor en un marco de trabajadores, la verdad, el resultado dista de ser óptimo. No es sólo que haya escenas machaconas y repetitivas, carentes de un mínimo sentido de continuidad narrativa: no es sólo que los personajes sean de una pieza, con apenas desarrollo a lo largo del filme; no es sólo que algunas situaciones caigan en lo gratuito, cuando no en lo tontorrón; sino que además este filme deja abierto el interrogante de adónde conduce la imagen cinematográfica: a un trabajador cuya forma de rabia se reduce a perder su puesto de trabajo y punto. Los trabajadores de la fábrica Lumière se alejaban del encuadre de la cámara y se iban, sin tampoco quedar claro entonces cuál era su destino. Me temo que por ahora Robert Guédiguian no ha querido, o no ha sabido, dar una respuesta a ese interrogante, a no ser que su respuesta sea el individualismo o, a lo sumo, el tribalismo del *ghetto*.

Una cosa es cierta, mientras cierto cine burgués nada exhausto entre restos de teorías e ideas, el cine proletario todavía es capaz de aportar estímulo a la imagen, porque parece vivo. Eso basta para justificar sus deficiencias, aunque, sea dicho de paso, tampoco busca satisfacer las demandas estéticas de los burgueses, sino los planteamientos éticos de los espectadores que todavía se presten al juego.

