

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

Título:
On connaît Resnais?

Autor/es:
Riambau, Esteve

Citar como:
Riambau, E. (1998). On connaît Resnais?. La madriguera. (9):58-59.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41677>

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:



On connaît Resnais?

Esteve Rimbau

Los espectadores que han disfrutado del reciente estreno de *On connaît la chanson* pueden haberse sentido desconcertados, ya que el anterior largometraje de Alain Resnais distribuido en España fue *Mi tío de América*, en la ya lejana fecha de 1980. Un sector del público, el más joven, puede legítimamente preguntarse quién es ese realizador de 75 años que rueda una película mucho más innovadora que las de la mayoría de imberbes que recientemente se sitúan detrás de una cámara. Los más veteranos, en cambio, se mostrarán extrañados por la aparentemente insólita frivolidad con la que, a sus años, se despacha el realizador de *Hiroshima mon amour* (1959).

Una revisión retrospectiva de la obra de Resnais permite detectar, sin embargo, tempranos indicios de algunos de los elementos que desembocan no sólo en *On connaît la chanson* sino también en algunos de sus largometrajes inmediatamente anteriores. Ya en 1961, el cineasta francés advertía, en una entrevista concedida a propósito de *El año pasado en Marienbad* (1961) que, en este film, “los personajes podrían dejar de hablar y seguir el texto cantando”. No habría que esperar hasta su último largometraje para que lo hicieran, puesto que ya en *La Vie est un roman* (1983), algunos de los moradores de un fabuloso castillo edificado sobre laberintos poblados por gnomos, caballeros y dragones, se expresaban mediante la canción... curiosamente con la excepción del personaje interpretado por Ruggero Raimondi.

Por otra parte, *On connaît la chanson* no es un film musical convencional sino que la utilización del *play back*, sin distinción de edad, sexo o raza entre las voces y los actores que las interpretan, subraya la naturaleza del cine de Resnais como representación de la realidad. Los espectadores de *On connaît la chanson* –esencialmente los franceses– participan del reconocimiento de populares melodías sin desprenderse del distanciamiento que produce verlas interpretadas en boca de actores, no menos conocidos, que a su vez desarrollan una trama propia de cualquier comedia romántica. En toda su obra, Resnais siempre ha sabido extraer lo insólito de lo aparentemente cotidiano.

El modelo inmediato de este film son los telefilms de Dennis Potter –*Pennies from Heaven* (1978), *The Singing Detective* (1986) y *Lipstick on your Collar* (1993)– pero es

te género, el musical, tampoco es un territorio inhóspito para el realizador francés. En una encuesta sobre “los films más importantes y menospreciados films americanos desde los orígenes del cine”, organizada por la Cinemateca de Bruselas en 1978, Resnais incluyó *La calle 42*, *Melodías de Broadway 1955* o *Cantando bajo la lluvia* frente a las más ortodoxas presencias de *Ciudadano Kane*, *Avaricia* o *La ventana indiscreta*. Ya en aquella fecha había recurrido a Stephen Sondheim –el letrista de *West Side Story*– como autor de la partitura de *Stavisky* (1974); posteriormente, no dudaría en escoger la biografía de Gershwin como objeto de su participación en una televisiva Enciclopedia Audiovisual tras haber contado con Adolph Green como protagonista de *I Want To Go Home* (1989).

El personaje que el legendario guionista y letrista de la obra maestra de Stanley Donen y Gene Kelly interpreta en el film de Resnais se hace entender en un país extranjero mediante melodías populares del musical americano pero, en cambio, la película gira en torno al mundo de los cómics, otra de las pasiones ocultas del cineasta francés. Ya la había puesto en evidencia cuando deslizó ejemplares de sus colecciones particulares de *Mandrake*, *Dick Tracy* y *Harry Dickson* en las ilustres estanterías de la Biblioteca Nacional francesa por él filmadas en el cortometraje *Toute le mémoire du monde*. Su vinculación con este medio se habría ampliado en el caso que hubiese podido materializar el proyecto que compartía con Remo Forlani de llevar a la pantalla el cómic de Tintín *La isla negra*, protagonizado por actores de carne y hueso pero cubiertos con máscaras. A pesar de este contratiempo, no dudó en recurrir al dibujante Enki Bilal para que colaborase en la creación del mundo mágico que caracteriza *La Vie est un roman* o en solicitar de Floch's –heredero natural de Hergé– los títulos de crédito de *Smoking/No Smoking* (1993) y *On connaît la chanson*.

Junto con el musical y el cómic, el teatro popular es la tercera de las vertientes frívolas que han aflorado progresivamente en la obra de Resnais. *El año pasado en Marienbad*, una vez más, habría proporcionado falsas pistas al hablar de una representación que no era sólo escénica sino, sobre todo, de la realidad. Sin embargo, la presencia de Charles Boyer en el reparto de *Stavisky* certificaría plena-

mente la afición del cineasta por el teatro parisino de *boulevard* que le había fascinado en su juventud. No por casualidad este actor paradigmático del cine francés anterior a la *Nouvelle Vague* había sido, en 1929, el protagonista del estreno teatral de *Mélo*, la obra de Henry Bernstein que Resnais llevaría a la pantalla en 1986.

Desde los títulos de crédito, dispuestos sobre un programa de mano, hasta el telón que se abre para dar paso a los decorados en los que transcurre la acción de este melodrama, *Mélo* pone de manifiesto sus orígenes teatrales a partir de la premisa consistente en plantearse si, "ya que todo el mundo estaba de acuerdo en afirmar que el teatro de Bernstein era irrepresentable, sería interesante constatar si se podía hacer"¹. A Resnais el teatro no sólo le interesa como tal sino como una forma de representación que plantea problemas concretos a su autoasumida condición de *metteur en scène*.

Empezó trabajando con novelistas que escribieran para él guiones originales –Marguerite Duras/*Hiroshima mon amour*, Alain Robbe Grillet/*El año pasado en Marienbad*, Jean Cayrol/*Te amo, te amo*– para decantarse progresivamente hacia otros materiales literarios. El dramaturgo y guionista David Mercer, responsable de *Providence* (1976), daría pie a la intervención del biólogo Henri Laborit en *Mi tío de América* antes de la definitiva irrupción del teatro con *Mélo* y *Smoking/No Smoking*. El punto de partida, en este caso, son las ocho obras del prolífico dramaturgo británico Alan Ayckbourn agrupadas bajo el título genérico de *Intimate Exchanges* que, a su vez, se desdoblaron mediante dos posibles finales distintos para cada una de ellas, con lo cual el hipotético espectador que pretendiese verla en su integridad debería acudir dieciséis veces al teatro. Resnais adaptó únicamente uno de esos posibles dúpticos asumiendo, una vez más, su naturaleza "irrepresentable".

On connaît la chanson introduce, finalmente, otra transgresión desde el momento que Jean-Pierre Bacri y Agnès Jaoui son los guionistas y a la vez actores de este



Ellen Burstyn y Alain Resnais en el rodaje de *Providence*

film. Por primera vez en su trayectoria, Resnais no sólo se ha visto obligado a permitir la entrada de uno de sus guionistas en el plató sino a hacer de ellos sus intérpretes junto a los habituales Pierre Arditi, Sabine Azéma y André Dussolier. Hace ya mucho tiempo que Resnais vive en un mundo que ha ido construyendo a su medida, pero éste no es en absoluto hermético ni estable. La memoria que él reivindica sirve, indistintamente, para no olvidar el holocausto denunciado en *Nuit et brouillard* o para recordar los inmortales *tubes* de la canción francesa. También comparte la ciencia y la ficción dentro de unos límites lo suficientemente imprecisos como para que no tenga que justificar por qué flotan extrañas amebas en la fiesta con la que concluye *On connaît la chanson* ♦

Nota

1. *Positif*, nº307, septiembre de 1986.