

Le goût des autres O la metamorfosis de la transparencia

Francisco Javier Gómez Tarín

Le texte a besoin de son ombre: cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet: fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires: la subversion doit produire son propre *clair-obscur*.¹

Roland Barthes

Cuando Roland Barthes habla del placer del texto, introduce expresiones de difícil traducción (el término *jouissance*) y nos habla de un grado de oscuridad necesaria. Sin embargo, los nuevos censores-traductores no quieren dejar lugar a dudas al traducir como *Para todos los gustos* el título de la primera película dirigida por Agnès Jaoui, haciéndonos perder así la esencia del término *gusto* y, sobre todo, la importancia de la alteridad (*los otros*).

Jaoui es, pues, primeriza en la realización pero no así en su faceta de actriz o guionista (compartida con Jean-Pierre Bacri), razón por la que su conocimiento del medio es indiscutible (a destacar el impagable guión de *On connaît la chanson*, filme dirigido por Alain Resnais, cuyos puntos de contacto con el que nos ocupa no son pocos); consciente de su inexperiencia, dice privilegiar el trabajo del actor y justifica el uso del plano secuencia. Desde nuestra perspectiva, Jaoui podría haberse ahorrado el comentario², toda vez que su estilo – esa búsqueda de transparencia formal – no sólo es el más adecuado para el filme sino que supone un considerable grado de madurez (desde luego, pensar que es más sencillo el trabajo en plano secuencia es una auténtica ingenuidad). Sus compatriotas de *Cahiers du cinéma* hablan de un cine con sensación de *déjà vu*, de un retorno al pasado que nos recuerda a *Sautet* (auténtico despropósito hacer uso de semejante comentario de forma peyorativa).

Y es que, efectivamente, sí está visto ya un cine que anula la marca enunciativa e intenta alcanzar la transparencia³ (no en vano los grandes maestros del cine americano propugnaban un grado cero de escritura), pero no para narrar historias que se separan de los códigos habituales de orden-desorden-vuelta al orden. En *Le goût des autres*, se huye del protagonista individual, aunque el hilo conductor gire en torno al personaje de Castella (Jean-Pierre Bacri), la apuesta coral se descentraliza cada vez más a lo largo de

¹ BARTHES, ROLAND, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973. (pág. 53)

² Ver declaraciones en el Press-Book del filme, extractadas también en *Cartelera Turia*, núm. 1922, Diciembre, 2000.

³ Curiosamente, hemos tenido que escuchar algún comentario crítico que habla de “elegancia” narrativa

la narración, las clausuras no son sino falsos cierres; porque, en esencia, lo que Jaoui dice con su película es lo que no está ahí, lo que está oculto detrás de la historia, en el nivel de la sugerencia, del *no-dicho* (esa *sombra* de que habla Barthes).

Múltiples personajes se **cruzan** (y aquí cruzar significa que invaden un lugar que no es su espacio de relaciones habitual) y sus encuentros hilvanan un tejido de sensaciones acalladas (domesticadas y no reconocidas = sublimadas) que pugnan por brotar con violencia a la superficie. Moviéndose en círculos restringidos, donde el equilibrio y el saber común etiquetan el mundo que les rodea, el mestizaje con otra realidad será traumático, tanto para los guardaespaldas de Castella (aferrados a una idea monolítica del amor) como para su esposa (decoradora insaciable de una barroca prisión doméstica en la que habita con su marido), la camarera, Manie – interpretada por Agnès Jaoui –, que verá rota su relación por los prejuicios, o el guardaespaldas que dejó su profesión de policía al malinterpretar la actitud de un compañero. La vida de Castella sufrirá un vuelco al tomar contacto con el mundo de la cultura de élite a través de su profesora de inglés (y también actriz), de la que se enamorará; sus gustos serán motivo de mofa para *los otros*.

El tono de comedia, el final feliz... ¿pueden reprocharse?. *Le goût des autres* nos ofrece dos marcas enunciativas esenciales porque generan su propia deconstrucción (una metamorfosis de la transparencia): 1) la muerte de la actriz, al final de la representación de *Casa de muñecas*, se muestra mediante un salto de eje que provoca una absoluta desubicación espacio-temporal para el espectador (¿la actriz se ha suicidado realmente?, ¿es el personaje que interpreta en el teatro o el del filme?); y, mucho más concreto, 2) el reiterado ensayo del guardaespaldas con la flauta, que nos obliga a pensar en un esfuerzo personal por aprender el uso del instrumento y que responde a una intervención necesaria para la ejecución de la pieza musical: en grupo, cada uno según su función (metáfora de la sociedad).

Etiquetas, prejuicios, falsos conocimientos. La realidad nos llega mediada, tergiversada y falseada... sólo a pecho descubierto es posible el contacto, el cruce real. Ese cruce sí lo desvela Jaoui porque es el que permite entender de qué está enferma nuestra sociedad aunque, claro está, no pueda suministrar un remedio. El espectador también ha sido engañado y el engaño puesto al descubierto; el cierre del filme se constituye en apertura: quizás nada fue así, lo que pensamos de los demás obedece a otros prejuicios, a otras etiquetas... igual que lo que hemos ido infiriendo del filme (que él mismo niega, y esa es su grandeza).