

LA REPRESENTACIÓN DEL AMOR EN *LE MARI DE LA COIFFEUSE* DE PATRICE LECONTE

MARÍA JOSÉ CHAVES GARCÍA
Universidad de Huelva (España)

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo el análisis de la representación del amor en una de las mejores películas de Patrice Leconte, *Le Mari de la coiffeuse* (1990). Abordaremos cuestiones relativas a la génesis de la obra, para centrarnos posteriormente en el estudio de los diferentes elementos que constituyen la ética y la estética del film. De ese modo, podremos tomar consciencia de cuáles han sido los recursos cinematográficos que han contribuido a crear esa peculiar concepción del amor y del proyecto artístico en el que se integra la obra.

PALABRAS CLAVE

Relato fílmico, estética cinematográfica, representación del amor, Patrice Leconte.

RESUME

Le présent article a comme but l'analyse de la représentation de l'amour dans l'un des meilleurs films de Patrice Leconte, *Le Mari de la Coiffeuse* (1990). On abordera des questions relatives à la genèse de l'oeuvre pour étudier ensuite les différents éléments qui constituent l'éthique et l'esthétique du film. De cette façon, nous pourrons ainsi mieux délimiter les ressources cinématographiques qui ont contribué à la création de cette conception de l'amour particulière et du projet artistique dans laquelle l'oeuvre est intégrée.

MOTS-CLES

Récit filmique, esthétique cinématographique, représentation de l'amour, Patrice Leconte.

ABSTRACT

This article aims at analysing the representation of love in *Le Mari de la coiffeuse* (1990), one of Patrice Leconte's best films. The first section of the article focuses on the origin of the film; subsequent sections focus on the several elements that take part of its ethics and esthetics. By doing so, the article throws light on the resources that contribute to the creation of the film's conception of love and its artistic projet.

KEY WORDS

Film text, film esthetics, representation of love, Patrice Leconte.

Le Mari de la Coiffeuse (1990) es una de las mejores películas de Patrice Leconte. Es la décima película del autor y mantiene una estrecha relación con *Tandem* y *Monsieur Hire*, a las que él mismo denomina miniaturas en "Scopecouleurs" o "films intérieurs". Se la podría calificar de comedia romántica o más bien de comedia dramática; un dramatismo que rozaría incluso el surrealismo trágico.

El principal objetivo del presente artículo es analizar cuáles son los elementos que integran el discurso fílmico y que conforman la excepcional e insólita historia de amor que nos relata el autor. Intentaré determinar, en el caso del presente film, cuáles han sido los recursos cinematográficos utilizados para la transmisión de las emociones y los sentimientos y para la recreación de un mundo y de unas ideas, y, en este caso, **de una concepción del amor**. Para ello, me parece importante hacer referencia a la génesis de la obra, con objeto de poder enmarcarla en la trayectoria profesional y vital del autor, lo cual nos ayudará sin duda a entender mejor el sentido del texto y la razón de sus elecciones.

La *idea-proyecto* original que daría lugar al guión de la película era extremadamente simple: se trataba de un muchacho al que le encantaba ir a la peluquería a cortarse el pelo, y que decidió que, cuando fuera mayor, se casaría con una peluquera.

Según palabras del autor, se trataba de una apuesta extravagante, de un minimalismo absoluto, de una excusa para crear una historia de amor incon-

gruente. En efecto, en apariencia, era una empresa de una inconsciencia total, pero que, sin embargo, tuvo un gran reconocimiento internacional.

No obstante, no dejaba por ello de ser una historia simple:

Lorsqu'il a réalisé son rêve d'enfance, Antoine (Jean Rochefort), vit avec Mathilde (Anna Galiéna), une passion tranquille dans leur salon de coiffure où passent de temps à autre quelques rares clients. Et leur union est si parfaite que Mathilde préférera se suicider plutôt que d'assister à l'inévitable déchéance amoureuse qui guette tout couple. Loin de tomber dans un désespoir morose, Antoine demeure dans son rêve. Paisible, il attend le " le retour " de la coiffeuse. (P. Leconte, 2000: 200)

A lo largo del presente artículo intentaremos determinar cuáles han sido esos elementos que le han conferido a una historia, en apariencia tan simple, el *statut* de una gran obra. Es evidente que el éxito de una película no depende única y exclusivamente de la historia narrada, sino de cómo esa historia ha sido contada y de qué medios se ha servido el autor para hacerlo.

El acto creativo en el cine supone, por una parte, la creación de un universo; es decir, la obra es portadora de una concepción del mundo, de un punto de vista especial, de un sentido, pero ese mundo y su sentido se originan en un procedimiento que busca expresarse con arte. La obra es, por consiguiente, portadora además de un proyecto artístico. (cf. A. Jaime, 2000)

En este sentido, abordaremos nuestro análisis teniendo en cuenta estas dos perspectivas; es decir, por un lado, estudiaremos el tema, los personajes, la época, el lugar, el género y el tono que conformarán esa peculiar concepción del mundo y del amor y, por otro, nos iremos deteniendo en los recursos expresivos que orientan, canalizan y dirigen la percepción del universo creado, esos elementos que condicionarán la manera en la que el destinatario lo recibe y lo vive. Nos referimos con ello a la representación de los personajes, los modos de expresión (narración, descripción, diálogo, voz en off, etc), las figuras (metáfora, lítote, comparación, etc.), la escritura (o estilo de la escritura –concisa, enfática, entrecortada, etc.–), el ritmo y la estructura de la obra. No trataremos ambos ejes de forma separada, sino de forma integrada.

Desde el inicio no podemos evitar preguntarnos qué hay de autobiográfico en esta película. Tal y como señalamos anteriormente, el mismo Patrice Leconte la calificó, junto con *Tandem* y *Monsieur Hire*, de “films intérieurs”. Las tres películas forman parte de un conjunto, y podrían considerarse una trilogía ya que, aunque los temas que se aborden en las tres sean aparentemente muy diferentes, cada una de ellas le permitió al autor poder desarrollar de una forma más amplia, intensa y personal determinadas cuestiones que le asediaban desde hacía tiempo.

El mismo autor señala que, por lo que se refiere a la anécdota, la película no es en absoluto autobiográfica. A pesar de ello, sí podemos encontrar algunos elementos que son claramente autobiográficos como, por ejemplo, esos veranos de infancia pasados en la playa de Luc-sur-Mer y esos bañadores de lana con los pompones que les hizo su madre a su hermano y a él y que tuvieron que llevar durante varios veranos consecutivos. Veamos el siguiente pasaje en *off* del principio de la película:

Tout a commencé sur la plage de Luc-sur-Mer. Ma mère nous avait tricoté, à mon frère aîné et à moi, des slips en laine. Sur chaque côté, deux pompons décoratifs figuraient des cerises. Ce n'est pas tant le ridicule de cet ornement fruitier qui me navrait que le fait que ces slips ne séchaient jamais. Comme nous étions tout le temps fourrés dans l'eau, la laine restait gorge d'humidité du matin au soir, le sable nous collait aux fesses mais, surtout, j'avais l'entrejambe terriblement irritée. Je me souviens qu'au bout d'une semaine de vacances, j'étais obligé de marcher les jambes écartées pour ne pas hurler à chaque pas. J'en veux beaucoup à ma mère de nous avoir tricoté ces slips en laine et de nous avoir obligés à les porter quatre étés consécutifs. Mais je la remercie de m'avoir sans faire exprès, incité à porter mon attention sur mes parties génitales. Cet été-là, je me suis rendu compte que je devais prendre soin de mes couilles.

Quizá es en lo que concierne al plano emocional, donde la relación de la película con el universo íntimo del autor es más intensa. La idea —presente en el film— de viaje inmóvil en un lugar cerrado está muy próximo a su subconsciente. Quizá, en este sentido, pueda hablarse más bien de una autobiografía afectiva a través de la cual el cineasta nos transmite su deseo de llevar una vida más simple. Por lo demás, nunca quiso casarse con una

peluquera, aunque bien es cierto que su vida estuvo muy vinculada a las peluquerías:

Il y avait, boulevard Raspail, un salon de coiffure qui existe toujours, bien qu'il ait changé de propriétaire. À la fin des années 80, il était tenu par une femme et s'appelait –le salon– *Isidore*, comme plus tard dans le film. Quand je passais, je voyais, dans cette boutique à moitié plongée dans la pénombre, cette coiffeuse solitaire: elle ne voyait presque jamais personne. Et je me disais: tu devrais y aller au moins une fois, ne serait-ce que pour la sauver du marasme. Ce n'était pas Anna Galiena, mais une femme d'âge mûr, plutôt avenante. Après avoir hésité longtemps –allez savoir pourquoi– j'ai, un jour poussé la porte et l'ai laissé me couper les cheveux. J'aurais aimé lui poser des questions sur sa vie, mais, bien entendu, je n'en fis rien. J'ai payé, je suis parti. Fin de l'histoire. [...]. C'est pourtant de là qu'est née l'idée du *Mari de la Coiffeuse*; je n'avais que le titre auquel se rattachaient quelques lambeaux de sentiments confus. Sur quoi, le salon *Isidore* ferma et devint, après des travaux de rénovation, le salon Medley. Au lettrage suranné suceda une enseigne moderne et, à ma coiffeuse esseulée, deux jeunes gens sympathiques. Devenu un habitué, je les ai interrogés et ils m'ont raconté, par bribes, l'histoire de la coiffeuse: qu'*Isidore* était le nom d'un vieux coiffeur arménien dont elle avait pris la succession, qu'elle ne s'était jamais mariée... (P. Leconte, 2000: 197-198)

A Patrice Leconte le llamaba la atención la sensualidad de las peluquerías. Sostiene que no tiene miedo de afirmar que él es el marido de la peluquera. Por otra parte, dice que él se ha ido proyectando cada vez más en sus personajes, pero que, sin embargo, conviene demistificar cualquier posible identificación ya que más que de verdaderos detalles se trata de metáforas o de *private joke*.

Por otra parte, es muy importante lo que dice a propósito de él mismo. Cuando, de pequeño, él y sus amigos intentaban hacer diques con la arena para detener el agua, se imaginaba que un tractor les ayudaba a erigir un muro monumental como en la película. El tractor lo vio pero nunca se atrevió a pedirle el favor al conductor. Lo soñó y el cine lo hizo posible. Tampoco tuvo la oportunidad nunca de encontrarse con una peluquera que estuviera desnuda bajo su bata, pero le habría gustado. En ello estriba el milagro: en el cine, lo que se escribe se convierte en realidad. Es el mejor modo de poder realizar por fin los sueños.

Le Mari de la coiffeuse es su película menos realista, pero no en el sentido del irrealismo sino más bien del hiperrealismo. En ella contempla las cosas con lupa, de ahí que algunos detalles puedan aparecer en la pantalla de una forma quizá exagerada.

Su vida sentimental siempre estuvo también muy ligada al cine. De adolescente, ya sentía el deseo de gustar y ese deseo se canalizó desde el principio a través del espectáculo. Luego estaba su idea del amor: “Je ne vivait que de grandes histoires d’amour comme dans les romans de gare. C’est ainsi que j’ai rencontré la femme de ma vie” (P. Leconte, 2000: 74)

Se trata de una película llena de sentimientos, de emociones y de amor vivido y expresado a través de todos los sentidos: a través de las palabras, de los silencios, de los olores, de las miradas, de los roces. Es una película llena de poesía, de sensualidad, y esa sensualidad ya la podemos percibir incluso antes de que aparezcan los títulos de crédito, cuando vemos a Antoine, de pequeño, frente al mar de esa playa donde “tout a commencé” con un turbante bailando al ritmo de una música árabe. Ya esta escena, que comienza con el primer plano de un tocadiscos, con el graznido inicial de las gaviotas, con esos tonos pastel, con ese niño que baila nos introduce en un universo luminoso de sensaciones suaves, de dulzura, belleza, simpatía y romanticismo. A lo largo de toda la película, ver bailar a Antoine ya de mayor, siempre nos remitirá a las mismas emociones.

En el cine, es importante que seamos capaces de aprender a disfrutar de todo ese mundo de ficción que nos ofrece, que se nos “da a ver” a través la pantalla. Se trata de un mundo creado a la medida del cineasta que nos da su visión de las cosas y que es el resultado de la conjunción de muchos elementos, de numerosos códigos, significantes y materias de expresión. Es el autor, Patrice Leconte, quien decide dónde colocar la cámara, quien selecciona los planos; es decir, quien elige qué fragmentos de la realidad reproducir, qué luz y cuánta luz utilizar, qué colores, qué música y en qué momento, qué ritmo darle a las palabras y a las imágenes. Y la resultante de todo ello es una historia que recibimos a través de los canales visual y acústico en la que todos los sentidos están totalmente activados, un relato que nos transmite una serie de emociones y que nos deja una profunda huella en nuestro subconsciente.

Estimo que para poder disfrutar plenamente de las cosas, hay que saber verlas, y para poder verlas hay que conocerlas y entenderlas porque es solo entonces cuando reparamos en ellas, cuando tomamos conciencia de ellas, cuando, en definitiva, somos capaces de apreciar el valor que tienen. Es cierto que cuando contemplamos una pintura o escuchamos una pieza de música clásica, incluso si no entendemos ni de música clásica ni de pintura, podemos llegar a sentir placer estético. No obstante, hay quienes sostienen también que son los músicos los que tienen más dificultades para disfrutar de la música porque cuando piensan en ella o escuchan una pieza sólo ven pentagramas, tonos, notas y acordes y esto les condiciona en su percepción y les limita en su capacidad de disfrute. No obstante, sin ocupar ninguna de esas dos posiciones contrapuestas, se puede afirmar que el placer estético puede ampliarse e intensificarse cuando conocemos y somos capaces de descifrar –aunque sólo sea en cierta medida– los códigos que constituyen el texto. Ello nos capacitará para reconocer y valorar las técnicas utilizadas y nos ayudará, sin duda, a captar mejor el proyecto comunicativo y el espíritu del autor que han hecho posible esa obra de arte.

Todos estamos habituados a ver cine y poseemos una amplia cultura audiovisual, sin embargo, a lo largo de nuestro proceso educativo, rara vez nos han enseñado a descifrar los códigos que integran ese discurso audiovisual al que tanto nos hemos acostumbrado. En este sentido, quiero llamar la atención, a lo largo de las páginas que siguen, sobre determinados recursos de los que se sirve el autor para provocar en nosotros determinadas sensaciones y para llevarnos a donde él desea.

En un película son muy importantes esos primeros minutos donde se asientan las bases de la historia, donde se presentan a los personajes, donde arrancan los hechos más destacados. Por eso vamos a detenernos un poco más en el comienzo y vamos a hacer una especie de repaso cronológico del film con objeto de ver cómo van ocurriendo las cosas y cómo se van presentando los diferentes personajes, temas y elementos. El autor reproducirá sus creaciones mentales mediante imágenes y sonidos y éstos estarán ordenados de manera significativa.

A lo largo de nuestro análisis le concederemos una gran importancia a la puesta en escena: “La *puesta en escena* –en toda su extensión, hasta los elementos musicales– lo que es la *connotación* a la literatura: ese suplemento implícito, ese “no dicho” perfectamente captado que indica cómo hay que percibir a los personajes o los lugares citados” (A. Jaime, 2000: 82). En este sentido, tendremos en cuenta todos los elementos que vayan apareciendo y el modo en el que lo vayan haciendo ya que tendrán un valor significativo y contribuirán a configurar ese universo representado.

Hemos de tener presente que el lenguaje del cine es un lenguaje de proximidad. Tal y como señala A. Jaime (2000: 52), “el espectador, psicológicamente presente en la escena proyectada sobre la pantalla, se siente muy cercano a los personajes; sus gestos, su mímica son para él los de las gentes que lo rodean, junto a los que se encuentra, tanto más cuanto que intervienen en primer plano”.

Recordemos la primera imagen de la película después de los títulos de crédito: un primer plano de Antoine, ya de mayor, contemplándose en el espejo, acariciándose el cabello lentamente, y cortándolo con suavidad. La lentitud, la dulzura y la sensualidad de sus movimientos nos marca, en cierto sentido, el ritmo y el tempo de la historia de la película. Es importante ser conscientes de dónde se ha colocado la cámara (el objetivo). Es como si Antoine estuviera mirando al espectador. Nosotros, los espectadores, somos ese espejo donde se Antoine se contempla. El espectador está en el lugar de la cámara, en el lugar del espejo donde se refleja Antoine, porque, en ese momento, en cierto modo, todos somos él y podemos identificarnos con él, con su historia. Este plano nos invita a implicarnos emocionalmente con él.

Esa primera imagen tiene lugar en el silencio. No hay música, no hay efectos especiales. Sólo un silencio que, sin embargo, no es vacío y que está cargado de tensión emocional. Los silencios son muy importantes en el cine. Así lo expresan F. Fernández y J. Martínez (2004: 213):

El silencio forma parte de la columna sonora, bien como pausa obligada que se establece entre diálogos, ruidos y música, bien como recurso expresivo propio. [...] Los silencios han de justificarse por exigencias de la naturalidad en el desarrollo de la historia, o porque se introducen como un elemento narrativo

y temático. [...] Se puede decir con seguridad que, en muchas ocasiones, el silencio es más expresivo que la palabra y de una eficacia mayor que el mismo soporte musical.

El silencio puede estar lleno, mucho más incluso que una escena que contenga sonidos. Esa primera imagen corresponde al presente de Antoine. Desde un punto de vista temporal, es el final de su historia, de lo que vivió y, para nosotros, es el principio de la historia que él mismo y el cineasta nos van a contar, utilizando para ello numerosos recursos. Cuando vemos esa primera imagen ya ha ocurrido todo, la historia ya ha tenido lugar.

Al cabo de unos segundos, comienza a oírse la voz en *off* de Antoine que comienza a relatarnos la historia y, para ello, se remonta a su niñez donde dice que “todo empezó”, y comienza su discurso diciéndonos: “ J’ai la tête encombrée de souvenirs encombrants...” A partir de ahí comienza el relato agrídulce de la playa de Luc-sur-Mer y de esos ridículos bañadores de lana al que aludimos anteriormente. Estamos a finales de los años 40.

Inmediatamente después, el silencio da paso a la banda sonora con la música de Michael Nyman que irá siempre –pero no únicamente– asociada a la infancia de Antoine y que marcará la transición a otra escena, la que corresponde al verdadero inicio de la historia.

La música es un extraordinario medio para ser asociado a la imagen fílmica o videográfica, pues presenta atributos muy variados que contribuyen a la apreciación de la obra para el espectador. Es muy eficaz como recurso para exponer situaciones sin explicación verbal, para introducir o culminar una exposición y para puntuar una acción o para marcar una transición. (F. Fernández y J. Martínez, 1999: 206)

La música es de una importancia privilegiada ya sea como elemento autónomo o como elemento integrante de la historia narrada. Tiene numerosas posibilidades conceptuales y estéticas: puede utilizarse para expresar ideas, para intensificar emociones, para anticipar acontecimientos, para romper la tensión dramática y para encaminarla hacia la resolución del tema, para motivar estados de ánimo, etc.

La historia de la película no tiene una progresión lineal. Esto resulta más complicado en el cine que en la novela porque puede hacer que el espectador pierda el hilo de la trama. En el film que nos ocupa se van a producir continuos saltos en el tiempo que se resuelven fácilmente con utilización de *flashback* que nos transportan con claridad al tiempo en que ocurren los hechos que se relatan. Sabemos que estamos en el pasado porque vemos a un Antoine de 12 años, cuyas apariciones van acompañadas, en la mayoría de los casos, de la música de Michael Nyman y también de esa voz en *off* de un Antoine adulto que nos remite, de forma explícita, a un momento concreto del pasado.

Tras la escena de la playa, aparece un Antoine de 12 años bajando por la escalera de su casa, que se mira en el espejo antes de salir a la calle y le dice a su madre que se va a la peluquería. A continuación, Antoine comienza su relato:

Antoine (voix off): j'avais environ 12 ans et j'adorais aller chez le coiffeur.

Antoine empieza a forjar su sentimiento amoroso a través de todos sus sentidos, pero de forma gradual; primero será a través del olfato:

Antoine (voix off): Moi, j'aimais aller chez elle [...] En poussant la porte une odeur épatante invahissait mes narines, un mélange de lotion, de laque, d'eau de roses, de shampoing; une odeur d'ivresse, mais l'odeur la plus extraordinaire était l'odeur de Mme. Sheaffer elle même.

La primera vez que experimenta el sentimiento de amor es en el salón de peluquería de Mme. Sheaffer, rodeado de todos esos aromas, de esos roces del pecho de Mme. Sheaffer en el momento del champú y de sentir su cálida respiración cerca de él. Todas esas vivencias le producen emociones tan intensas y le marcarán hasta tal punto que ya no podrá identificar el sentimiento amoroso si no es asociado a todas esas sensaciones, a esos olores y a ese espacio, la peluquería.

Asistimos en el silencio a unos primeros planos de las manos de la Sra. Sheaffer acariciando el cabello de Antoine al lavarle el cabello y escuchamos la voz en *off* de Antoine: “une odeur qui m'enivrait! C'était comme si son corp tout entier sentait l'amour. J'adorais ça!” Cuando la voz en *off* se detiene sólo rompe el silencio el sonido del agua que sale del grifo y una concisa

conversación anodina que muy poco nos dice de los personajes. Casi podemos sentir cuando Mme. Sheaffer se inclinaba sobre él, rozando la cara de Antoine con su pecho e impregnándole de su olor; un olor que permanecía todo el día y que le producían deseos de estrecharla entre sus brazos.

A continuación, con la introducción de una corta escena, nos trasladamos a otro momento de la historia, cuando ya había encontrado a su peluquera y convivía con ella. A través de un plano subjetivo vemos a Antoine leyendo y escuchamos una voz sin rostro que le pregunta si ha terminado el crucigrama. Gracias a este plano, podemos contemplar a Antoine a través de los ojos de ese personaje del cual lo único que conocemos hasta ahora es su voz. Es de suponer que con esta corta escena el director nos crea una expectativa que procederá a satisfacer un poco más adelante.

Los planos subjetivos serán muy frecuentes a lo largo del film y tendrán un gran valor signficante. Su uso se circunscribirá fundamentalmente a las miradas de los protagonistas entre sí que expresarán su sentimiento amoroso y que compartirán, además, con el espectador. No olvidemos que, en el cine, es a través de la mirada como se transmite lo esencial de las sensaciones y de la afectividad.

De nuevo volvemos a la niñez, a ese día de junio de 1947 que marcaría, definitivamente y para siempre, toda su vida:

Antoine (voz en off): Hacía calor y ella olía mejor que nunca.

Tal y como señalamos anteriormente, el amor va invadiendo a Antoine primero a través del olfato, luego a través del tacto, el oído y, por último, a través de la vista. Es la visión del seno de Mme. Sheaffer lo que consolida definitivamente el sentimiento amoroso en Antoine. En esta escena se alterna el plano subjetivo del seno de Mme. Sheaffer al descubierto con el primer plano objetivo del rostro de Antoine contemplándolo. De ese modo, el espectador puede ver lo que ve Antoine, desde el mismo ángulo que él y también puede ver el rostro y la expresión de Antoine. Desde ese mismo instante, los senos de las mujeres serían algo muy preciado para él.

Completamente absorto en esa visión, más tarde, en su casa, recluso en su habitación, ya nos confiesa que la Sra. Sheaffer ya le pertenecía y que su cuerpo y su olor eran suyos; que, en el futuro, sería el marido de una peluquera.

En este momento ya están asentados todos los elementos que hacen arrancar la historia. A partir de ahora todos los nuevos elementos que se introduzcan contribuirán a hacerla progresar. De hecho, como señalando el inicio de un nuevo acto, la música de piano de Michael Nyman sirve de transición para introducir una nueva escena y unos magníficos planos de detalle con un movimiento de panorámica vertical de abajo hacia arriba donde vamos descubriendo a la maravillosa Anna Galiena desde los pies al rostro pasando por todo su cuerpo: pies, piernas, rodillas, brazos, pecho, rostro... Es Mathilde que lee y se acaricia el cabello tras el mostrador de la peluquería. Se trata, una vez más, de un plano subjetivo en el que vemos a la peluquera a través de los ojos de Antoine. Seguimos el ritmo y la trayectoria de su mirada y podemos contemplarla con la misma intensidad con la que él la contempla. El director nos hace partícipes continuamente del sentimiento de amor de los personajes.

Aquí quisiera llamar la atención sobre los colores. Patrice Leconte suele utilizar colores desaturados, muy suaves, entre los que sobresale el color rojo que suele ser de mayor intensidad; en este caso, el color rojo del vestido de la peluquera. Este recurso lo utiliza para poner de relieve objetos y personajes.

Dijimos al inicio que se trataba de una película donde las miradas y los silencios tenían más importancia incluso que las propias palabras. El discurso que tiene lugar en esta escena, como en algunas otras, puede resultar completamente anodino:

Mathilde: Il va y avoir de l'orage.

Antoine: C'est possible, oui.

A continuación, tiene lugar también una escena de gran belleza. De entre esos extravagantes personajes que hacen incursiones en la peluquería, entran dos que mantienen una conversación pseudo-filosófica sobre las cosas naturales y las artificiales. Este discurso, durante unos minutos, lo tenemos en primer plano. En un primer momento, escuchamos lo que dicen estos personajes e incluso vemos sus caras cuando hablan pero, a reglón seguido, el director

comienza a utilizar la alternancia de cámara lenta y cámara a ritmo normal junto con la alternancia de planos subjetivos y objetivos. Cuando son los ojos de Antoine los que contemplan a la peluquera, el ritmo de la cámara es lento. Podemos recrearnos en el bello rostro de Mathilde. Cuando la cámara focaliza a los otros dos personajes el ritmo es normal. La utilización de estos recursos viene motivada por el deseo del autor de subrayar la existencia de dos dimensiones distintas: por un lado, la dimensión en la que se mueven, viven y se aman los protagonistas en el espacio acotado de la peluquería y, por otro, la dimensión de los demás personajes, extraños a su mundo, que viven y se mueven a un ritmo distinto.

Cuando estos personajes se marchan, Mathilde dice algo que revelará, en cierto modo, lo que más adelante desencadenará la tragedia. Ella hace alusión al paso devastador del tiempo y, al observar cómo se aleja uno de los personajes, el Sr. Morvoisier, le dice a Antoine:

Mathilde: Il se vouîte depuis quelque temps.

Más adelante seguiremos insistiendo sobre esta idea.

A continuación, el autor nos traslada un poco más atrás en el tiempo, al instante en que Antoine vio por primera vez a Mathilde y se enamoró perdidamente de ella. Una vez en su peluquería, sentado en uno de los sillones, no faltan en esa escena referencias sexuales: Antoine imagina si la peluquera lleva sujetador bajo su bata; fantasea con las puntas de sus senos apuntando hacia su nuca. Todo ello lo vive desde las experiencias de su niñez, como si se hubiera quedado anclado para siempre en aquella época, e intentara recuperar idénticas emociones. De hecho, a partir de este momento, se van a suceder los montajes paralelos en los que alternará el rostro de Antoine de pequeño y de adulto.

Volvemos, por tanto, a la niñez. Antoine contempla, desde fuera del salón de Mme. Sheaffer, a la peluquera que yace muerta en una especie de diván. Hay un primer plano contradictorio de connotaciones sexuales de la entropiada de la peluquera muerta. Cuando la sacan, él entra en el salón y, sentado en uno de los sillones, nos dice que desde ese día nunca dejó de pensar en ella y de amar apasionadamente los pechos de las mujeres. Inmediatamente asistimos a un

montaje paralelo que sirve para enlazar las dos imágenes, la del pasado y la del presente. Vemos a Antoine, de adulto, sentado en el sillón de la peluquería de Mathilde y le pide que se case con él. Ella no responde. Antoine se marcha pidiéndole disculpas.

Después, volvemos de nuevo a la niñez, a una escena en la playa de Luc-sur-Mer, y vemos a Antoine y a sus amigos intentando inútilmente hacer un dique con la arena que pueda contener el agua. Los demás desisten y el protagonista consigue convencer al conductor de una escavadora para que les ayude. Antoine adulto nos dice en *off*: “Mon père a toujours prétendu que la vie était simple parce qu’il suffisait de désirer très fort quelque chose ou quelqu’un pour l’obtenir, et l’échec étant simplement la preuve que le désir n’était pas assez intense”

Se trata de una comparación. El estaba seguro de que ningún sueño era imposible y deseaba a Mathilde más que a nada en el mundo. Decía que sería como un torrente o una fortaleza que debería capitular y que sería suya para siempre. En efecto, en la siguiente visita al *Salon Isidore* para cortarse el pelo, Mathilde le dio el sí. Aquí también tiene lugar un montaje paralelo y lo que vemos es el rostro de Antoine de pequeño recibiendo el “sí” con una sonrisa. Se habían cumplido sus sueños.

UNA APROXIMACIÓN A LOS PERSONAJES

Las personalidades de Mathilde y de Antoine son difíciles de entender, lo que sí es evidente es que ambos protagonistas, interpretados por Jean Rochefort y Anna Galiena, recuperan **la esencia del concepto del amor total** con todo su misterio, sensualidad y pasión.

A ninguno de los dos les gusta viajar:

Antoine: Je n’aime pas beaucoup le sport. Ça m’énerve. C’est comme les voyages.

Mathilde: Moi non plus, je n’aime pas sortir.

Antoine: Alors, c’est bien. C’est réglé. On restera là. Ce sera parfait.

Se trata de personajes extraños y entrañables, que se presentan en toda su vulnerabilidad. El personaje de Antoine está mucho más elaborado. Como sabemos, en el cine, un personaje se define a través de sus acciones, de sus palabras, de lo que dicen de él los demás personajes, a través también del narrador, etc. De él tenemos más datos de su vida y de su carácter. La voz en *off*, que nos revela su historia, sus pensamientos y sentimientos, nos ayuda a conocerlo mejor y a entender quién es y cuáles son sus motivaciones. Sabemos que sabe lo que quiere y que es de firmes convicciones: vive para encontrar a la peluquera de sus sueños y para amarla durante toda su vida, y le encanta bailar al ritmo de la música oriental.

Cuando una música gusta mucho a un personaje y la escucha a menudo, esa música puede llegar a convertirse en sustituto de dicho personaje. De ese modo, cada vez que se la oye, ésta nos remite directamente al personaje. La pasión que siente Antoine por la música árabe la mantiene hasta el último minuto de la película incluso cuando la tragedia se ha cebado en él.

Antoine es optimista y feliz. Él está bien con Mathilde en ese espacio que el adora y no le importa nada más. Cree en el poder del deseo: “mon père a toujours prétendu...” Sabe qué quiere y tiene la firme convicción de que lo puede conseguir. Es un idealista. Piensa que los sueños pueden cumplirse.

De Mathilde no sabemos casi nada de su vida. Resulta chocante y extraño el comportamiento de Mathilde cuando recibió por primera vez a Antoine en su peluquería y le dijo, sin ninguna razón aparente, que volviera media hora más tarde, no habiendo ningún cliente; o el “sí acepto” a la propuesta de matrimonio la segunda vez que lo vio. Sabemos que no le gusta viajar y que no conserva fotos de su niñez porque no le gusta ver el paso del tiempo. Sabemos que ha conocido a muchos hombres pero que nunca se ha entregado a nadie, que Antoine es su verdadero amor y que ahora es feliz con él. Sin embargo, casi desde el principio, podemos percibir en ella un temor, que va a ir intensificándose a medida que transcurre el relato: el miedo al paso del tiempo por los efectos devastadores que puede tener en su relación amorosa. Ella piensa que el tiempo acaba con el amor, con la pasión. Y esta idea, que se irá acentuando y revelando, cada vez más con más intensidad, será el desencadenante de la tragedia.

De Mme. Sheaffer no sabemos nada, al igual que Antoine y únicamente tenemos su cuerpo, su olor, su respiración, su espacio. Su importancia en la historia está asociada al espacio de la peluquería y a unas sensaciones olfativas, táctiles, visuales, acústicas. Podría decirse que es el personaje desencadenante de la historia y la generadora del sentimiento amoroso en Antoine.

Existen otros personajes que hacen breves incursiones en la peluquería. La mayoría son personajes desvalidos en un mundo que no aciertan a entender. Muchos de estos personajes constituyen la dimensión irónico-cómica de la película, como el Sr. Gora, que ama a su mujer por encima de todo, aunque esta le abofetea sin piedad y, al final, le abandona; o el Sr. de rostro triste que llega a la peluquería el día del matrimonio para que le rasure la barba porque le han dicho que le da un aspecto triste y que cuando se contempla en el espejo – una vez afeitado– se da cuenta de que sigue manteniendo ese mismo aire de tristeza; o el homosexual que se marcha con su ridículo pelo cardado; o la Señora que llega renegando de su hijo adoptado y que Antoine tiene que hipnotizar con su baile para que se deje cortar el pelo. Se trata, en todos los casos de personajes tristes y desvalidos pero que nos provocan una sonrisa.

AMOR Y MUERTE

El amor de los protagonistas, aunque encerrado en ellos mismos, se extiende a los demás. Tanto Mathilde como Antoine acogen amorosamente a todos los que llegan. Los ayudan, los escuchan y, a veces, los observan envejecer desde el interior de la peluquería. No obstante, se trata un espacio que sólo a ellos les pertenece y que cierran cuando lo desean. Recordemos cuando Antoine empieza a contar esperando a que se marchen los últimos clientes y dice que cuando llegue hasta 20 podrán ahogarse en ese océano de paz que tanto les gusta.

Antoine (voz en off): Il n'y avait plus que Mathilde et je savais que lorsqu'ils partiraient, la porte se refermerait et tout prendrait sa place à jamais pour elle et pour moi.

La concepción del amor de Antoine es único y exclusivo. No quieren hijos, no los necesitan. No permitirá que un embarazo deforme el vientre de su

mujer. No entiende por qué las parejas necesitan la compañía de otras parejas. Esto lo considera una falta de amor, una brecha rellena con amigos.

Antoine (voz en off): Je suis bien avec toi, Mathilde. Nous sommes heureux ensemble. Il n'y a que ça qui compte.

Antoine baila con Mathilde y le dice que va a comprar un solo boleto de la lotería, que va a ganar el premio gordo y que la va a llevar a un crucero por el Nilo. Bailarán sobre la cubierta del barco durante todo el día y verán ponerse el sol detrás de las pirámides. De pronto, la tragedia se deja traslucir. Mathilde le dice que la abraza fuertemente, que no la deje ni respirar y que tiene miedo de que un día ya no quiera bailar con ella. Es la primera vez que Mathilde es tan explícita en la expresión de sus inquietudes.

La escena del poeta que llega a la peluquería y que les recita sus poemas también es muy significativa. Él sostiene que, aunque los poemas sean bellos, tienen un tiempo limitado de vida y que, al final, siempre acaban por aburrir. Se trata de una comparación evidente con el futuro de vida de las relaciones amorosas. La cotidianidad y el tiempo acaban por destruir la belleza y también el amor.

Más adelante, la visita al asilo donde se encuentra el señor Isidore Agopian, el exdueño de la peluquería, y el discurso de éste sobre la vejez va a ser muy revelador de la nueva situación que se avecina. Recordemos las palabras del anciano:

M. Agopian: Vous savez pourquoi ce parc a une drôle de couleur? Parce que les gens qui le regardent ne verront plus rien d'autre. C'est le dernier décor. [...] C'est moche ici! Et ça m'embête que la dernière chose que je verrai soit moche!

Al marcharse, vemos como Mathilde echa una última mirada hacia atrás y contempla un último plano del Sr. Agopian cerrando la verja de la residencia tras ellos. A partir de ahí van a precipitarse los acontecimientos.

Por último, el autor nos presenta la escena en que el Sr. Morvoisier y su amigo llegan a la peluquería y hablan de la muerte. Mathilde, al verlo marcharse, le dice a Antoine:

Mathilde: C'est fou! Il se vouîte chaque jour davantage.

Antoine: Parce qu'il est chaque jour plus vieux.

Mathilde: La vie est dégueulasse! Il va y avoir de l'orage.

Luego hacen el amor desesperadamente y esta escena termina con un plano picado muy lejano en el que podemos ver a los protagonistas, desde fuera de la peluquería y desde arriba, enlazados el uno al otro presentándose en toda su vulnerabilidad. Ella se viste rápidamente y sale bajo la lluvia con la excusa de comprar yogures para la cena. El espectador ya imagina cuál es el desenlace: el suicidio, la muerte como única solución para preservar el amor intacto del efecto erosionador del paso del tiempo. Mathilde se tira desde un puente y le deja una carta a Antoine:

Mon amour,

Je m'en vais avant que tu t'en ailles. Je m'en vais avant que tu ne me désires plus, parce que alors il ne nous restera que la tendresse et je sais que ça ne sera pas suffisant. Je m'en vais avant d'être malheureuse. Je m'en vais en emportant le goût de nos étreintes, en emportant ton odeur, ton regard, tes baisers. Je m'en vais en emportant les souvenirs des plus belles années de ma vie, celles que tu m'as données. Je t'embrasse longuement jusqu'à mourir. Je t'ai toujours aimé. Je n'ai aimé que toi. Je m'en vais pour que tu ne m'oublies jamais.

Mathilde.

La intensidad dramática de esta escena contrasta enormemente con la escena final. A modo de contrapunto, podemos ver a un Antoine sentado en la peluquería, en el mismo lugar de siempre, como si nada hubiera ocurrido. La situación y la ausencia de banda sonora crea una tensión que se incrementa con la llegada de un cliente. Antoine le lava el pelo y, de pronto, como al inicio de la película, Antoine enciende el magnetofón y empieza a bailar su música oriental. Es una escena sorprendente que provoca una sonrisa en el espectador a pesar de la tragedia. Es encantadora y desgarradora al mismo tiempo, pero el autor ha conseguido de ese modo aliviar la tensión. Es un instante sublime de la película que nos hace sonreír a pesar de que ya nos ha roto el corazón con el desenlace. Luego, interrumpe bruscamente la música y vuelve a su sitio para seguir con sus crucigramas y se mantiene en silencio. La última frase de

Antoine rompe de nuevo el silencio: “la coiffeuse va venir” y el film se cierra con un plano picado que muestra a un Antoine abandonado a su suerte, pero con un amor preservado intacto gracias a la muerte.

Con una gran sencillez, ubicando a los protagonistas en el único escenario de la peluquería, con pocos personajes y unos diálogos absolutamente justos, el director consiguió hechizar al mundo entero con esta historia de amor suave y difícil basado en las miradas y en los silencios de una pareja de dos personas extremadamente solitarias que se aman por encima de todo y que no necesitan nada más en la vida salvo estar el uno junto al otro en su lugar perfecto, la peluquería.

Unos años después del estreno de la película, el compositor Canario Pedro Guerra, fascinado por esta historia, le dedicó una canción con el mismo título, *El marido de la peluquera*:

De niño bailaba canciones del moro. El baile venía de adentro y así se inventaba los modos. De niño soñaba con olores profundos: las mezclas de espuma colonia y sudor de unos pechos desnudos. Creció con su sueño y un día le dijo: acabo de verte y ya sé que nací pa' casarme contigo. Mathilde, mi vida, Mathilde, mi estrella, le dijo que si nos casamos. Antoine bailó para ella. Y abrázame fuerte, que no pueda respirar. Tengo miedo de que un día ya no quieras bailar conmigo nunca más. Cariño, ternura, colonias y besos. Te tengo, me tienes. Quisiera morirme agarrado a tus pechos. El amor es tan grande, tan sincero y sentido... que un día de lluvia Matilde acabó por tirarse en el río. Lo que fue tan hermoso, que no caiga en el olvido. Te estaré recordando por siempre, Matilde, que tú no te has ido. Y abrázame...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1988) *L'analyse des films*. Paris, Nathan.
AUMONT, Jacques y otros (1983) *Esthétique du film*. Paris, Nathan.
BAZIN, André (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
CHION, Michel (1997) *La música en el cine*. Barcelona, Paidós.
FERNÁNDEZ, Federico y MARTÍNEZ, José (2004) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós.

- GARCÍA, Jesús (1993) *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- GAUDREAUULT, André y JOST, François (1990) *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan.
- GÓMEZ, Rafael (2001) *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid, Ediciones del Laberinto.
- JAIME, Antoine (2000) *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid, Cátedra.
- LECONTE, Patrice (2000) *Je suis un imposteur*. Paris, Flammarion.
- NIETO, José (2003) *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid, Iberautor Promociones Culturales.