

## Producción y Regeneración en “Le Bonheur est dans le Pré” de Etienne Chatiliez (1995).

FRÉDÉRIC CONROD

University of Colorado at Boulder

En la segunda mitad de los años noventa se observa en el cine europeo una tendencia a dejar el universo urbano, y a buscar en el mundo rural la otredad del objeto filmado. En los medios en general parece cultivarse una cierta nostalgia por un pueblo desaparecido después de años de urbanización. En España, el cine de la pos-transición se centra en este mundo perdido de valores *esenciales*, en el deseo de los personajes de regresar a este punto referencial ya idealizado. Se vuelve al pueblo para entrar en contacto con su dimensión mecánica, para volver a familiarizarse con la simplificación de sus sistemas. Del ambiente urbano, al contrario, se representan los aspectos más saturados, desde los edificios colmenas hasta sus propias ruinas. Esta dicotomía entre ciudad y pueblo se establece como gran debate social, tanto en el cine intimista de Pilar Miró como en las comedias de Pedro Almodóvar. El redescubrimiento de los valores del pueblo español siempre se ofrece como resolución de los problemas existenciales de los personajes. En “El Pájaro de la Felicidad” (1993) de Miró, por ejemplo, la protagonista huye de la capital para regenerarse en el campo de Cataluña y después en el de Andalucía, en busca de sus raíces y de una soledad que la curará de la angustia urbana. En “La Flor de mi Secreto” (1995) de Almodóvar, se observa un fenómeno parecido cuando Leo decide marcharse a su aldea para reconstruirse después de separarse de su marido. El campo y el pueblo que canalizan las energías de la naturaleza que lo rodea ofrecen a estas dos mujeres una oportunidad para reconsiderar lo *esencial* de la existencia. En este panorama cinematográfico español se puede identificar un fenómeno de neo-casticismo, es decir, una propuesta estética que retomaría los ideales de Miguel de Unamuno: la regeneración está en el campo, allí se recupera la felicidad perdida.

En el resto de Europa, el cine también parece desinteresarse por cuestiones urbanas ya saturadas. En las películas francesas de los últimos cinco años, tenemos una cantidad considerable de tramas que se basan en una huida de la ciudad. Este fenómeno de *décentralisation* de la mirada cinematográfica fuera de un París saturado de imágenes se observa

tanto en comedias populares como en el cine independiente, pero de formas claramente distintas.<sup>1</sup> La regeneración se produce cuando los protagonistas escapan de la capital para llegar a un espacio liminal como el mar, el bosque o el campo desierto. Así sucede desde “37°2 le matin” (1986) de Beneix, y sigue en películas como “L’arrière pays” (1998) de Nolot, “Les amants criminels” (1999) de Ozon, “Baise-moi” (2002) de Desportes, entre otras. Lo que estos ejemplos tienen en común es el fracaso integral de los protagonistas en su intento de regeneración: la visión de la *province* que ofrecen destruye muchas veces la idealización que se hace del campo, o la nostalgia que otros medios de comunicación entretienen de los valores rurales. Los personajes, generalmente *parisiens*, llegan a estos universos sin tener forma de orientarse dentro de ellos, y después de la euforia sucede la decepción y la perdición. En el cine independiente sobre todo, no se suele ofrecer otra opción: la regeneración es un engaño, y el campo un mundo cuyas leyes son casi más crueles que las de la ciudad.

No obstante, no todas las visiones del mundo rural son iguales. El cine *grand public* en Francia, por ejemplo, trabaja desde hace muchos años con autoridades territoriales, regiones y departamentos del país que lo ayudan en su producción. En los años 80, la región de Provence, por ejemplo, benefició de las varias adaptaciones de novelas de Marcel Pagnol con íconos del cine francés como Yves Montand.<sup>2</sup> La nostalgia por un mundo lingüístico desaparecido que presentaban estas películas se tradujo en un renacimiento de expresiones antiguas, que el turismo supo utilizar. En el invierno 1995-1996, “Le bonheur est dans le pré” de Etienne Chatiliez tiene un éxito parecido cuando intenta contraatacar el argumento de las visiones negras del mundo rural presentadas por los independientes.

El título mismo de esta comedia suena a anuncio, a eslogan de agencia de viajes, indicando con su sintaxis simplificada una dirección que seguir y la evidencia que implica. Se recicla aquí también un viejo proverbio conocido especialmente por la generación de los *babyboomers* a quien se dirige claramente esta película: indicar la ubicación de la felicidad en el campo es un discurso previsible de la pos-urbanización que retoma el de otra época: *l’entre*

---

<sup>1</sup> Término usado durante la campaña de Valéry Giscard d’Estaing: la *décentralisation* es una política que consiste en devolverle importancia política al mundo rural al restaurar sus valores. En los años setenta, la concentración de la cultura y del poder en París hizo crecer la urbe de manera incontrolable.

<sup>2</sup> El propio Pagnol se dedicó a representar el mundo rural en su cinema, frente a la ola de urbanización de los años 1930 (véase el trabajo de Bowles). Me refiero aquí al muy popular ciclo que se hizo al final de los años 1980: “Jean de Florette” (1986), “Manon des Sources” (1986), “La gloire de mon père” (1990), “Le château de ma mère” (1990).

*deux-guerres* como decía la canción de Marguerite Canal que se hizo famosa en 1928, “Le bonheur est dans le pré”.<sup>3</sup> Los ‘pasodobles’ que escoge Chatiliez para su banda sonora indican desde un principio la edad de oro de la vida rural que representa esta época. El intertexto con este periodo histórico que corresponde a la infancia del protagonista es una dimensión fundamental de la película: en este sentido, como veremos, es una obra bastante reaccionaria.

Sin duda ninguna, esta película es una excepción en el panorama cinematográfico de los años 90 en Francia porque propone una imagen positiva de la regeneración, jugando con la memoria nacional de ritmos desaparecidos. La representación que hace del mundo rural se criticó inmediatamente en la prensa: Thierry Jousse de los *Cahiers du Cinéma* habla de un “film de droite” y de “misogynie”, Daniele Heyman de *Le Monde* lo califica de “film pétainiste” y de “utopie engluée”. Sin embargo, con más de 5 millones de entradas, el público francés lo corona. El casting es crucial para explicar este fenómeno porque se reduce a dos íconos de la cultura francesa de la expansión económica que conocieron los *babyboomers* en los años 50 y 60, una cultura que se echa de menos: Michel Serrault y Eddy Mitchell.

Michel Serrault cuya filmografía es la más considerable del país interpreta el papel del protagonista, Francis Bergeade. Este actor se ha convertido en un símbolo nacional además de ser *ambassadeur culturel* y caballero de la Legion d’Honneur. Tiene la capacidad de poder adaptarse a todo tipo de papeles sociales y provocar la identificación del público francés que lo respeta unánimemente. En segundo lugar, en el papel de su mejor amigo, aparece Eddy Mitchell, uno de los cantantes más conocidos de la generación *babyboomer*. Su acento parisense muy marcado y su nombre americanizado son conocidos e imitados por el gran público.<sup>4</sup> Además Mitchell es un crítico reconocido de cine hollywoodiense en el mundo de los mass-media, adquiriendo gran notoriedad en la televisión de los años 80 con un programa de cine que se llamaba *La dernière séance*. Entonces, su aparición en la obra de Chatiliez se presenta a la vez como una sorpresa y una garantía de ‘autenticidad’ puesto que el crítico de cine se convierte en actor. Con un *tandem* semejante, el director y el productor no tuvieron que arriesgarse mucho.

Sin embargo, las dos actrices que acompañan a Serrault y a Mitchell parecen quedarse en un segundo plano, puesto que el verdadero sujeto de este texto cinematográfico es el hombre en degeneración productiva, es decir, en el declive de su productividad. Ya no se trata en esta

---

<sup>3</sup> Los años 1920 y 1930, entre las dos guerras mundiales.

<sup>4</sup> Su nombre de pila es Claude Moine.

película de la regeneración femenina, como en las obras españolas mencionadas previamente, sino más bien de la regeneración de un hombre de la clase dominante a través de la intervención femenina. Esta noción de mujer regeneradora se conecta directamente con las formas productivas que ofrece el mundo rural, y propongo en este trabajo ver cómo la regeneración depende de la producción que se representa. Francis (Michel Serrault) es director de una empresa del noreste del país, en la ciudad de Dôle. Después de mirar por casualidad un programa de televisión con su mujer y su hija, todo va a cambiar en la vida del convaleciente: empieza por eliminar su mujer y su función social. Francis decide apropiarse de la identidad de un desaparecido que busca su mujer y sus dos hijas a través del programa de televisión *Où es-tu?* Asimismo va a entrar en el mundo de Dolores, emigrada española que vive con sus dos hijas en un pueblo idealizado del Gers, una zona virtualmente fronteriza con España.

La película se abre antes de este desplazamiento, cuando Francis intenta hablar con sus empleadas, todas mujeres, que quieren organizar una huelga. El principio de la narración insiste en la situación de crisis general en la cual está el hombre (económica, física, familiar, etc.). Mientras habla con las trabajadoras, aparece su amigo Gérard y le interrumpe con un "Joyeux Anniversaire Lapin!" (diálogo), lo cual ridiculiza al jefe frente al grupo de mujeres. El ambiente de reproducción mecánica contribuye al efecto cómico que se busca puesto que la empresa produce unos *balais à chiottes*.<sup>5</sup> Del taller sale sin haber obtenido satisfacción, con un *balais* en la mano que sirve de *parodia* de un bastón de mando de jefe de taller, para volver a su oficina donde trabajan los hombres y le espera Gérard. Lo grotesco del producto final metonimiza el modelo urbano de producción que se presenta en esta primera escena. Desde un principio vemos además cómo se asocia la frustración del hombre a la falta de productividad femenina de su empresa.

La huelga de las trabajadoras paraliza la economía existencial de Francis, representa al mismo tiempo el fin de su producción personal. Como señala Jean Baudrillard en *L'échange symbolique et la mort*: "[la grève] devient une fin. Elle nie en la *parodiant* radicalement, sur son terrain même, cette sorte de finalité sans fin qu'est devenue la production" (48). Al mismo tiempo, este mecanismo de huelga se aplica a varios otros aspectos de la vida del protagonista. Francis lo resume haciendo referencia al título de una novela de Emile Zola, donde éste describe

---

<sup>5</sup> Escobillas y tazas para inodoros.

el infierno de las ciudades industriales de finales de siglo XIX: “C’est pas vrai, mais c’est *la curée* c’*est* matin!” (diálogo). Parece que la producción se ha parado en su vida familiar de la misma forma. No sólo debe dinero a hacienda, sino que también se casa su hija y su mujer nunca se queda satisfecha. Gérard resume la situación de la manera siguiente: “[les ouvrières] regardent trop la télé, ça leur donne des idées, alors elles font la grève (...) Tu mélanges tout là: ta femme et ta fille c’est deux connes.” (diálogo). A través de la misoginia caricaturizada de este personaje se observa la reducción de la mujer a una simple fuerza productora que el hombre debe orientar por falta de independencia intelectual: tanto las obreras como las burguesas pertenecen a un sistema de producción provincial dónde la mujer no tiene derecho a una creatividad propia.

La función del *mejor amigo* es la de interpretar esa realidad desde un punto de vista hegemónico. De la misma forma, Nicole, la mujer de Francis, no se preocupa ni por la huelga ni por la falta de dinero, y frente a la situación contesta: “Tu ne vas pas recommencer”. Roland Barthes explica en *Mythologies* este fenómeno de desinterés aparente de la burguesía por las huelgas: “La bourgeoisie ne s’inquiète pas, dit-elle, de savoir qui dans la grève a tort ou a raison: après avoir divisé les effets entre eux pour mieux *isoler* celui-là seul qui la concerne, elle prétend se désintéresser de la cause” (136). En realidad, las posiciones sociales del amigo y de la mujer son bastante parecidas y ambas son reductivas: cada personaje queda *aislado* en su función económica y no le hacen caso a Francis. Ninguno de los dos sufre directamente las consecuencias del movimiento social que inicia la trama. No obstante, las relaciones de Francis con estos dos personajes (Gérard y Nicole) están en el centro de la economía narrativa de la película.

Para empezar, la pareja de los dos amigos funciona como otra parodia de la relación sagrada de la burguesía, es decir, el matrimonio. En esta correlación se basa gran parte del *humour* de la obra de Chatiliez. En “La vie est un long fleuve tranquille” y “Tatie Danielle” ya se reconoce su interés por los *desplazamientos* de los papeles familiares y sociales: en su tercera comedia, se hace aparente este proceso por el contraste ciudad-campo. Privado de satisfacción sexual por una mujer castrante, Francis encuentra en su relación con Gérard otro papel que debe cumplir; pero su parte en esta relación es la de la mujer. Está en el paradigma que Baudrillard llama: “le privilège érotique du corps féminin pour les hommes” (159), cuya representación culmina cuando Gérard sujeta a Francis como a una recién casada en la escena del mercado.

Gérard lo cuida, lo llama *lapin*<sup>6</sup> y satisface sus voluntades, como haría con una mujer difícil de seducir. En este amigo, Francis parece encontrar una regeneración frecuente, pero insuficiente como sugiere el ataque de corazón que éste sufre cuando están juntos comiendo riñones en el restaurante “Le Laboureur”, *locus* protegido donde los jefes están familiarizados con la relación particular de los dos hombres.

Gérard es todo lo que Francis no llega a ser, ni a producir: positivo frente a situaciones de crisis, autoritario con las mujeres, y sin problemas económicos aparentes. Su amistad se ajusta perfectamente a la definición derridiana de amistad como: “la projection narcissique de l’image idéale, de sa propre image idéale” (20). El narcisismo que implica aquella relación de amistad entre los dos hombres explica la *ambigüedad* de algunas señales. Por el contrario, Gérard toma el papel de Francis cuando este se marcha de Dôle, y lo sustituye integralmente en su función de marido. Cuando finalmente se lo confiesa a Francis, éste se queda muy satisfecho de verse sustituido de esa forma, y le contesta: “Je n’y vois que des avantages!”(diálogo). Sin embargo, esta relación narcisista, que suscita connotaciones de homosexualidad parodiada,<sup>7</sup> no ofrece en la trama una regeneración completa en la primera parte de la película. Frente a esta relación sin esperanza de producción con el amigo en Dôle, la película propone la relación con Dolores, la mujer extranjera del pueblo *gersois* Condom, que aparece mágicamente por la televisión.

En realidad, el personaje interpretado por Carmen Maura le ofrece una posibilidad de regeneración *completa*, puesto que recapitula el papel de mujer y el del amigo a la vez: en varios aspectos, esta mujer es la *projection de l’image idéale*. Se opera en este sentido una transferencia funcional entre Gérard y Dolores, que se enfatiza con la *complicidad* aparente que tienen. Es Gérard quien se va una semana para investigar sobre Dolores, quien le dice a Francis lo que tiene que decir durante el programa, quien lo lleva al pueblo de Condom después de lo que parece ser un interminable viaje de despedida (6 días), y quien le presenta a la mujer que le va a sustituir. El viaje de los amigos además de marcar la transición entre los dos mundos, es la primera etapa de regeneración del protagonista: fotografía los paisajes, contempla el bosque y el río, y medita sobre su existencia. De esta forma, encuentra la capacidad regenerativa del *pré* antes de llegar a su destino. Sirve de momento epifánico en la narración que anuncia una segunda parte.

---

<sup>6</sup> Conejo; también hace referencia a la *pin-up* de *Playboy* que se disfraza de conejo.

<sup>7</sup> Michel Serrault es conocido sobre todo por su interpretación en *La Cage aux Folles* donde interpreta el papel caricatural de un homosexual afeminado.

Chatiliez recupera aquí la forma conocida del viaje de iniciación: esta secuencia se compone de varias escenas cortas acompañadas únicamente de música de los años veinte, subrayando el carácter eterno del paisaje rural. Ésta es una representación épica en el sentido de que pasan por la zona menos poblada de Francia (le Massif Central). Al principio se enseña el mapa y la línea roja que subraya el itinerario *épico* de Francis y Gérard, cuyas aventuras son esencialmente gastronómicas y sexuales. Este viaje es un redescubrimiento del mito de *la France oubliée* como lo describe Roland Barthes: “Les éléments et les terrains sont personnifiés, car c’est avec eux que l’homme se mesure (...): l’homme est naturalisé, la Nature humanisée” (112). Esta *mythologie* social de intercambio metafísico con lo natural a través de un viaje de etapas se recicla otra vez en la obra de Chatiliez. Al final, como en muchas épicas, está la figura femenina esperando al hombre ausente.

La mujer regeneradora que propone “Le bonheur est dans le pré” es una mujer rural, pero al mismo tiempo es extranjera. Esta ‘particularidad’ de Dolores es muy significativa en la trama de la película. La otredad de la femineidad de este personaje es doble. Dentro de la economía general de la película, esta doble diferencia se sitúa en el centro. Recordemos que la primera vez que aparece esta *espagnole* en la pantalla de la televisión, en el momento que ella explica el por qué de su acento al presentador, Francis dice en voz baja: “Elle a de beaux yeux!” (diálogo). Es la combinación de la mujer extranjera con la naturaleza del Gers (tierra de migración de los españoles durante la dictadura de Franco) lo que despierta el interés de Francis.

Frente a esta asociación de lo femenino español con lo rural francés que parece proponer la regeneración, se opone implícitamente –y radicalmente– en la película la figura de Yasmina que concilia, según el estereotipo, lo magrebí con lo urbano y al mismo tiempo motiva la degeneración de la empresa de Francis. Las mujeres ‘centrales’ que nos propone la película en su espectro de figuras femeninas son Nicole y Géraldine: simbolizan la sociedad dominante que define el margen de la sociedad. En todas sus películas,<sup>8</sup> Chatiliez escoge este centro de la sociedad hegemónica como objeto favorito de su crítica, siempre oponiendo dos mundos radicalmente diferentes. En “Le bonheur”, estas figuras femeninas centrales se convierten en entidades marginales una vez que se ha operado el desplazamiento de centralidad y el proceso de

---

<sup>8</sup> “La vie est un long fleuve tranquille” (1988), “Tatie Danielle” (1990).

regeneración en que se basa la película. Es decir, Dolores nunca asume una posición marginal en la diégesis, sino que se nos revela progresivamente su centralidad.

El hecho de que sea española contribuye a generar una dimensión reaccionaria en la obra de Chatiliez. Lo español, como lo italiano, se considera de forma estereotípica como una referencia tradicional en Francia, generalmente asociado con valores conservadores/católicos del mundo mediterráneo, unos valores que la cultura francesa considera haber perdido. Es decir, este 'otro' tiene una historia paralela que se contempla y sirve de imagen especular. La Carmen Maura que aparece en "Le bonheur est dans le pré" llevando una cruz de oro, no es la misma que la mujer *almodovariana* de "Mujeres al borde de un ataque de nervios" o incluso de "La comunidad" de Alex de la Iglesia.<sup>9</sup> Al contrario, se trata de una mujer tranquila, que ofrece soluciones prácticas, que obedece al hombre sin contestar, y que se dedica a los demás sin pensar en ella misma. Irónicamente, deja de ser una 'Carmen' –icono que recopila normalmente lo femenino gitano y andaluz– para transformarse en una Dolores,<sup>10</sup> es decir, una *Mater Dolorosa* de la iconografía española tradicional. Sin embargo, se pone de relieve su gran tolerancia y sus valores liberales en cuanto a la sexualidad que se practica en su casa.

Se hace en la película de Chatiliez una asociación directa de esta mujer con su capacidad productiva. En comparación con Nicole, prototipo de la burguesa francesa frustrada e inactiva, Dolores y sus dos hijas trabajan en una industria difícil: la producción de *foie gras de canard*. Mientras Nicole y Géraldine fuman, miran revistas femeninas y se preguntan si hay que incluir *canard rôti au miel d'acacia* en el menú de la boda que se organiza, Dolores, Zig et Puce están al otro lado de la cadena de producción, preparando estos *canards*. Entonces, la otredad de este icono femenino que representan también consiste en una nostalgia de la mujer rural trabajadora frente a una mujer urbana que sólo sabe dar su opinión sobre productos finales. Mientras Dolores ahorra para salvar la empresa de Francis, Nicole no sabe por donde gastar el dinero que ella no produce. Ella se dedica a un tipo de regeneración reservado al sujeto frustrado burgués, la *thalassothérapie*.

El contraste entre Nicole y Dolores se amplifica sobre todo en la segunda parte de la película, cuando la mujer urbana visita la fábrica de *foie gras* y sale rápidamente para vomitar

---

<sup>9</sup> Dos papeles que la llevaron a ser conocida por el público francés.

<sup>10</sup> Es decir, la peligrosa mujer fatal, que para el romanticismo europeo simbolizaba la otredad premoderna y arabizada de la España del siglo XIX.



del asco que le provoca el trabajo de la española. Justo después del incidente, lo primero que hace Nicole es pedirle a Dolores que no se lo comente a Gérard, afirmando asimismo que el hombre hegemónico prefiere una mujer *varonil*. Cuando Nicole se pone a roncar al final de la película, los dos hombres comentan el *progrès* que ha hecho. Si Dolores parece encarnar la constancia del valor, Nicole, al contrario, progresa hacia el modelo opuesto de lo que es inicialmente: pasa de ser mujer castradora a ser mujer servidora. En este sentido, Dolores es el vector que define el movimiento lineal que va a seguir Nicole. Al final, la mujer que se idealiza en esta película parece ser la campesina trabajadora y servidora, un tanto exótica, ahorradora y productiva, y que sabe recibir también una bofetada de su marido y callarse. Un icono muy distante de la mujer posmoderna que había construido Pedro Almodóvar con el personaje de Pepa. Parece entonces que la dimensión exótica de la mujer española que representa tradicionalmente la Carmen de Mérimée se ha anulado; se ha domesticado su peligrosidad.

La comparación entre las dos películas es significativa puesto que Chatiliez y Almodóvar son de la misma generación y han competido en los festivales internacionales. Lo que les diferencia a la hora de hacer comedias es lo que Claude Seguin identifica como *doute postmoderne*: “[Almodóvar] ne croit pas aux solutions collectives et à peine aux solutions individuelles. *Mujeres...* est un exemple de ce regard distancié par l’humour sur ceux qui croient que les solutions existent et que l’histoire aurait un sens” (287). Obviamente, el espacio de la película, el Madrid agobiante de los años ochenta, contribuye a impedir la esperanza en una organización fija y entonces regeneradora. El director francés, sin embargo, opta por un paradigma diferente.

Sin duda, la posición de Chatiliez es en este sentido anti-posmoderna; las soluciones son colectivas, y la regeneración afecta a todos los personajes cuando llega la diegesis a su cierre, así se reestablece el orden: Nicole se queda con Gérard, Dolores con Francis, la empresa se salva, Michel nunca volverá para recuperar lo que le pertenece, y parece que nada más pueda preocupar al protagonista. Al final de la narración no debe quedar absolutamente nada en suspenso. Esta armonía que nos remite al título (*le bonheur*), esta recuperación de estabilidad, también se debe al espacio anti-posmoderno (*le pré*) que se glorifica en la segunda parte de la película, a sus mecanismos y sus ‘valores’ existenciales intra-históricos. La armonía de esta comedia de enredo se basa esencialmente en el orden del espacio idílico que propone.

Ahora bien, es importante distinguir aquí tres partes de este espacio rural: los campos que se contemplan (*tertre*), el pueblo, centro orgánico de la comunidad (*village*), y por fin la casa rural (*maison de campagne*) donde vive la familia de Dolores. El espacio natural de los campos, idealizado en la película, sirve de lugar de contemplación, de confesión, de regeneración. Los personajes van a sentarse para comunicarse secretos mientras sus miradas se dirigen al prado. Este contacto con la naturaleza, desde el viejo muro de piedras que separa la casa con el campo, provoca implícitamente la sinceridad de los hablantes de la misma forma que la provocaba en el primer romanticismo francés. A Francis, las palmeras de Condom le recuerdan a África donde ya tuvo el mismo tipo de 'experiencias místicas' con la naturaleza. Le dice a Gérard: "Ça m'rappelle l'Afrique (...) Ça s'raconte pas l'Afrique, ça s'rêve..." (diálogo), y luego cuando se sientan en el muro del *tertre* le cuenta que viene a "regarder la fin du jour, c'est jamais pareil" (diálogo). Es decir, de esta actividad contemplativa, llega a la conclusión que la naturaleza niega esencialmente la posibilidad de repetición: nunca es igual, nunca es *parecida*.<sup>11</sup>

En esta obra de contrastes forzados y caricaturescos, Dôle se representa al contrario, y en oposición, como un mundo sin apertura y repetitivo, oscuro por su industria y su clima, saturado por el tráfico y agotado por la lluvia. En resumen, es el concepto entero de ciudad lo que se critica en "Le bonheur...". Su modo de producción, esencialmente industrial, se presenta como el mayor responsable de la frustración general. Hasta el nombre de la calle de Francis se cambia de "Rue des Abattoirs" a "Avenue Rockefeller" para significar mejor que los sistemas productivos no evolucionan. Este paisaje que se nos presenta es el del mundo de lo *parecido*, representado con muy pocos colores en la obra de Chatiliez. Lo que se ataca indirectamente es el modo productivo de la capital francesa que promueve antenas urbanas como Dôle. De hecho, en 1995, después del éxito inmediato de la película, la municipalidad de Paris reacciona con una campaña de promoción donde aparece la capital al anochecer, en un plano parecido a los del *tertre* místico de Chatiliez, con un eslogan que dice: "Le bonheur n'est pas que dans le pré" (RATP 1996).

El *Gers* no cree en lo que dice la capital. Cuando se anuncia el tiempo que va a hacer en la radio, el novio de Zig (Joël Cantona) le comenta: "Tu vois, ils disent encore des conneries (...) Ils nous cassent toujours la baraque à la capitale" (diálogo). De hecho, el trozo de tierra que corresponde a la casa, el *tertre*, siempre está iluminado por el sol. Junto con la sonrisa exótica de

---

<sup>11</sup> Los campos y el bosque que pertenecen a una casa rural y que la rodean.

la protagonista, la presencia del *tertre* explica el éxito de la obra. El *Gers* se presenta ahí como una tierra de alegría, con un clima agradable y una naturaleza abundante, una especie de Edén perdido, lleno de esperanzas y de *futuro*.

Raymond Williams señala que: “the common image of the country is now an image of the past, and the common image of the city and image of the future” (297). Sin embargo, la división entre los dos espacios se hace en esta película al revés: el título sólo surge una dirección, hacia un futuro puesto que la felicidad es supuestamente el último objeto del deseo humano. La parte del espacio presentado que mejor parece desarrollar esta noción de *futuro* es el pueblo (*village*). Chatiliez parece glorificar aquí el renacimiento económico de las entidades rurales de la primera parte de los años noventa. Para empezar, el nombre verdadero del pueblo, Condom, evoca su carácter moderno y resistente a la vez, como el látex. Curiosamente evoca también la esterilidad del modelo que representa. Es el pueblo prototipo de un sur en expansión (erección), pero que a la vez supo guardar su esencia (semen), imitando entonces la función de un preservativo. La imagen del futuro que presenta lógicamente es la de la mujer embarazada, Puce, típica *filles du village*: sensual, guapa, fértil, y al mismo tiempo en un papel de amante. Lionel (Eric Cantona), el padre del hijo que va a nacer, está casado pero mantiene una relación libre con Puce. En el pueblo, Lionel simboliza lo ideal masculino: es el mejor *trois quarts* de rugby que ha tenido Condom en muchos años y deja embarazada a varias mujeres del pueblo. El jefe del bar opina: “Avec un gaillard comme ça la Puce, elle va en avoir un beau de petit” (diálogo). No se juzga el comportamiento de Lionel sino que se desea su reproducción para garantizar la repoblación de Condom. Zig, la hermana de Puce, cambia de novio frecuentemente, y no se limita a uno. Prueba los hombres hasta encontrar el mejor espécimen: lo encuentra aparentemente en Nono (Joël Cantona) cuya semejanza con Lionel es obvia puesto que los dos actores son hermanos en la realidad. Esta *sexualité débordante* en comparación con la frialdad del universo burgués de Géraldine y de su novio es típica de Chatiliez y de sus juegos de contrastes. El pueblo prepara su próxima generación a través de una sexualidad liberada, obviamente idealizada en la película.

De Condom sólo se enseña en la película su parte central, la *place du marché*, verdadero centro geográfico de la ciudad y canalizador de la economía rural. El mercado está representado como lugar de reconciliación económica: cada productor viene a enseñar allí su producto final, hay una relación directa con su recipiente. Esta economía simplificada parece generar capital sin

gastos. No es dependiente de un sistema mayor de producción como el modelo industrial, sino que la economía de mercado en el centro geográfico del pueblo garantiza más estabilidad. El mercado regenera el sistema entero, beneficiándose además de un clima que aumenta el buen humor y motiva el consumo: Puce recibe de un cliente un billete de 500 francos, una denominación monetaria que sorprende a la comunidad cuando lo enseña a los hombres del bar que se ponen a comentar inmediatamente sobre la fertilidad de la economía y de la mujer.

Se enfatiza también la comunicación social que se produce con esta actividad económica. Como subraya Susan C. Rogers en su análisis del renacimiento económico de las comunidades del Sur francés, el día del mercado da un ritmo a la actividad:

Men with nothing to sell (...) all converge to the village to do errands and catch up on the latest news from friends, neighbors and relatives (...) [they] gather in the cafés (...) If the weather is good, there is a carnival atmosphere and the streets are jammed with people strolling about to look at goods on display and visit with each other (14).

Francis, que cambia de nombre y adopta el de Michel, se integra perfectamente a esta celebración socio-económica. La banda sonora extradiagética que acompaña la escena del mercado contiene el mismo pasodoble que se oye en toda la película, pero su volumen aumenta en este momento climático de la película y dura hasta introducir su segundo movimiento. También es una escena de reconciliación porque aparece Gérard por sorpresa, y a partir de este momento eufórico va a poder constatar la metamorfosis que se ha operado en Francis en su ausencia, y entender los medios de la regeneración. Lógicamente, los dos amigos entran en el café para presentar a Gérard a los nuevos *amigos* de Francis: las referencias se tienen que conectar para crear el efecto de contraste buscado por Chatiliez. La reacción de Gérard es espontánea: "Tu m'trompes déjà, salope!" (diálogo).<sup>12</sup> La analogía entre sistemas de producción y relaciones sexuales aclara la preferencia por el modelo rural, más joven, más fértil y supuestamente lleno de esperanza. En definitiva, un sistema que se opone radicalmente a un modelo urbano basado en "modes of using and consuming rather than accepting and enjoying people and things" (Williams 298). Sin embargo, no es en el mercado, sino en la casa rural de Dolores, donde Gérard va a explorar los modos de producción y llegar a entender al mismo

---

<sup>12</sup> "Ya me pusiste los cuernos, puta!"

tiempo el proceso de reconstrucción de su amigo; un proceso que no separa lo económico de lo familiar.

La casa rural es, por supuesto, un verdadero *locus aemenuis* de la sexualidad idealizada donde viene Francis a buscar su propia regeneración. Se trata de lo que se llama en el Sur un *ostal*. Según Rogers, este tipo de casa:

is an indivisible unit that is continuous over time and comprises a farm and a family. It is composed of a dwelling and farm buildings, the land surrounding them, the animals and the equipment belonging to it, and the family that simultaneously owns, lives on, and works the farm. This family includes the household currently in possession and residence (...) An *ostal* can include only one household at a time, but outlives any particular household (75).

De hecho, el *ostal* de Dolores tiene dos casas, la suya y la del *père Léonard*, un viejo vecino obsesivo a quien le tiene que dar de comer. En comparación con la casa burguesa de Dôle, que ni siquiera admite la presencia de un perro, la *maison de campagne* idealizada en “Le bonheur est dans le pré” es un lugar semi-público. Entran y salen en libre comunicación con el exterior. Los animales, es decir, la materia primaria, andan libremente fuera de sus muros. La casa es antigua y corresponde a lo que Williams identifica como “the country house built in the nineteenth century by new lords of capitalism” (294). Su interior no se ha modernizado, y los muebles parecen de época. Sin embargo, el lugar de producción del foie gras, el *labo*, no se sospecha desde el exterior. Este sitio moderno está dentro de las cuatro paredes de una vieja granja de piedra, que sirve de tapa y esconde la modernización del aparato de producción. Francis guía a Gérard que no sospecha lo que va a encontrar dentro de este edificio. Lo primero que dice éste al entrar con una expresión facial contemplativa: “C’est moderne!” (diálogo).

Francis está orgulloso de enseñar al amigo este corazón familiar de producción común. Aprovecha la situación para hablar de su proyecto de envase para el foie gras. Gérard se burla de su idea de reciclaje del estilo *Vichy* ya utilizado por Francis en su producción anterior de tapas de inodoros. De esta forma, reafirma la vocación industrial del protagonista que encuentra una adaptación rural de producción. Williams escribe que: “these experiences are never exclusive, since within the pressures and limits people make other settlements and attachments and try to live by other values. But the *central drive* is still there” (295). En ningún momento afirma la

película que su regeneración pasa por una cancelación del instinto de producción. Al contrario, pone de relieve esta cualidad fundamental de este paraíso rural encontrado por la casualidad de los medias.

De la misma forma, la diferencia radical, que sugieren a la vez el desplazamiento geográfico de Francis y su cambio de nombre en Condom, se borra progresivamente en la segunda parte de la película. Se enseña en esta representación de los modos existenciales del mundo rural un gran contacto con el organismo económico global. De hecho, la nueva meta de Francis es la de exportar su *foie gras* a los Estados Unidos, último símbolo del consumo globalizado. Según, el motivo *Vichy* que Gérard considera *dépassé*, es precisamente “ce qui leur plaît aux Américains!” (diálogo). La casa rural se relaciona con el resto del mundo también a través del consumo de productos extranjeros, sobre todo las películas de horror y los juegos de video. La presencia de los medios es importante para darle un ritmo informativo a la vida de la casa: se escucha la radio y se mira la televisión.

La casa rural de Dolores se reconoce dentro del organismo compuesto por el campo y la ciudad juntos, y nunca aspira a una vida en autarquía. Williams reconoce que dentro de este conjunto, “the morning newspaper, the early radio programme, the evening television, are in this sense forms of orientation in which our central social sense is both sought and in specific and limited ways confirmed” (295). Se usa el programa de televisión para recuperar al padre perdido, y se consigue, gracias a esta intervención mediática esencialmente de producción urbana, el último componente de una familia prototipo del Suroeste francés. Baudrillard afirma en *La transparence du mal* que “il vaut mieux ne pas se trouver dans un lieu public où opère la télévision, vue la forte probabilité d’un événement violent en sa présence même” (82). Paul Julian Smith añade que: “for reception is also multiple and contingent, occurring at the intersection of social and psychological needs and producing *unintended consequences*” (313). En fin, la concepción de la televisión que se ha formado últimamente en la crítica ha contribuido a hacer de ella un vehículo de información negativa e incontrolada. Se relaciona con ella violencia y casualidad, es decir, el *caos* de la sociedad pos-moderna.

No obstante esta comedia pretende una transparencia de los procesos de este medio de comunicación en la película: en vez de eventos violentos, la televisión logra provocar aquí una reconciliación *perfecta* de lo industrial con lo rural, una regeneración del hombre dominante de la sociedad burguesa, y una restitución de la producción femenina a la dirección de este hombre

(en la casa rural tanto como en la fábrica de Dôle que se salva con el dinero de Condom). La televisión reafirma su papel dentro de la armonía orgánica de la nación, y su función de garantizar la interdependencia de la ciudad y del campo. Sin embargo, la televisión sólo está aquí para provocar una solución a la crisis inicial en esta diégesis. De la representación de su éxito se encargará el propio cine. De hecho, no interviene en la segunda parte y no forma parte de la regeneración.

Como ya se mencionó, la regeneración en esta película es general, casi global, como su título prometía. El dinero del mundo rural salva la empresa de Dôle, Francis se queda con Dolores en Condom, Nicole y Gérard se quedan contentos dentro del paradigma burgués y se equilibran, las trabajadoras recuperan una actividad, y el *père Léonard* deja de mirar obsesivamente por la ventana. Yasmina, la rebelde magrebí, “monte à Paris” (diálogo) para trabajar en la televisión, lo cual quiere demostrar que los emigrantes tienen un futuro en los medios de comunicación. Pouillaud el contable deja todo y huye de Dôle para empezar una vida nueva en el Caribe. En fin, es una sociedad entera que se beneficia de las consecuencias del desplazamiento inicial. De una economía de crisis llegamos a una armonía completa, siguiendo el mismo patrón de las dos comedias precedentes de Chatiliez. Queda claro que la película tiene en este sentido una orientación política determinada, anunciando al mismo tiempo la esperanza en una nueva forma económica: el neo-ruralismo, fenómeno de sociedad que se observa actualmente en Francia.

La regeneración que se busca en este mundo resistente es entonces muy diferente a la que se representó en películas de Almodóvar o de Pilar Miró. No se trata en “Le bonheur est dans le pré” de una etapa dentro de una búsqueda existencial, que consiste en volver a encontrar las esencias y lo más fundamental de la vida, ni tampoco de una fase terapéutica necesaria antes de volver a una realidad urbana, pero con más control. Por eso Chatiliez no juega con las imágenes de nostalgia del mundo rural, sino que las elimina completamente para poder mostrar un modelo concreto de producción, con el tono de la comedia. No obstante, presenta este mundo con la seriedad de un director que parece tener verdaderas esperanzas tanto en una reestructuración del territorio como en la satisfacción de los hombres.

## OBRAS CITADAS

- Le bonheur est dans le pré*. Dir. Etienne Chatiliez. Perf. Michel Serrault, Carmen Maura, Eddy Mitchell, Sabine Azéma. Le Studio Canal +, 1995.
- "France Info Critiques: Le bonheur est dans le pré, 1995" *Le monde et la plume*. Online. 3 Oct. 2002.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *La transparence du mal*. Paris: Galilée, 1990.
- Bowles, Brett Christopher. "Representing Rural France: A Cultural History of Marcel Pagnol's Cinema (1933-1938)." Diss. Pennsylvania State U, 1998.
- Cravant, Maurice. "L'arrière-pays ou l'envers du *bonheur*: A propos d'une autre image de la campagne." *Sud-Ouest Européen*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1998.
- Derrida, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994.
- Roger, Susan Carol. *Shaping Modern Times in Rural France*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- Seguin, Claude. "Mujeres/The Women: Le Referentiel." *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Grenoble: Centres d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS), 1995.
- Smith, Paul Julian. "Spanish Quality TV ? The *Periodistas* Notebook." *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 2002.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford UP, 1973.