

BERTRAND TAVERNIER, DE CRITICO A REALIZADOR

Critico antes que autor, historiador a la vez que crítico, Bertrand Tavernier nació en Lyon el 25 de abril de 1941. En el Liceo Henri IV tiene por compañero a Volker Schlöndorff. Estudia Derecho durante un par de años y se matricula en Propaganda. Su afición por el cine le lleva a conseguir, por amistad, ser ayudante de dirección en «Leon Morin Pêcheur».

Durante cuatro años será encargado de prensa del productor Georges de Beauregard. Trabaja para Chabrol («L'Œil du malin»), Godard («Pierrot le fou») y Pierre Schoendorff («La 37ème Section»). Escribe en «Cinéma 60», colabora en «Lettres Françaises», en «Télérama» y «Positif».

Fundador del «Nickel-Odeon» con el poeta Yves Martin y Bernard Martindand, el «Nickel» —cuyo presidente de honor era Delmer Daves— permitió visionar películas que de otra forma habría sido muy difícil revisar, salvando en ocasiones la destrucción de algunas copias, como ocurrió con «Encubridora» de Fritz Lang. Publica entrevistas en «Cahiers du Cinéma», con personajes como Budd Boetticher, Edgar G. Ulmer y Robert Parrish.

En 1963, Georges de Beauregard escoge a cinco aspirantes a dirección —entre los que figura Tavernier— y les propone mostrar su capacidad creativa en una película de episodios, «Les Baisers», que sería rodada con el mínimo de inversión, sin vedettes y cinco días de trabajo. Tavernier rodó el episodio titulado «Baiser de Judas», con Laetitia Roman y William Sabatier, fotografía de Raoul Coutard. Un año después, y en idénticas condiciones para «La chance et l'amour», filma «Une chance explosive», con Bertrand Blier y Michel Aucclair. Se independiza, como agregado de prensa, ocupándose hasta 1972 en escribir una visión crítica e histórica de numerosos autores.

Guionista de Ricardo Freda y de Jean Leduc, es el coautor, junto con Pierre Coudros, del libro «30 ans de Cinéma Américain», participa en la biografía que, sobre el «western», publica la colección 10/18 y en el «Humphrey Bogart» que edita Eric Losfeld. Su primer largometraje es «L'Horloger de Saint-Paul», que obtiene la máxima recompensa del cine francés: el premio Louis Delluc.

DOS FILMES «POLITICOS» FRANCESES (y 2)

EL MALESTAR DE LA PROVINCIA

En la primera parte de este artículo se situó —por encima— la actual coyuntura del cine político y el espacio que ocupaban dentro de esta coyuntura dos nuevos filmes franceses: *Nada* y *L'Horloger de Saint Paul*. De *Nada* y sus opocines ya se dijo algo. Veamos hoy qué es *L'Horloger*... película, de otra parte, vagamente chabroliana.

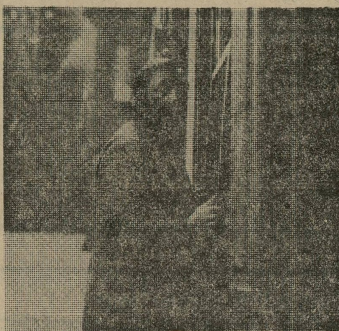
El encanto de la provincia

En efecto, como Claude Chabrol durante bastante tiempo, Bertrand Tavernier para su primer filme ha ido a refugiarse en la provincia francesa —concretamente en Lyon—, una provincia que según palabras de J. Demeure «permite buscar bajo apariencias tranquilas y casi permanentes una realidad cuyas mutaciones tienen tanto más interés por no deber nada a las modas». Pero no ha sido esa el único refugio inteligente buscado por Tavernier: también ha recurrido a Simonen y a su novela *L'Horloger d'Everton* y a dos tradicionales guionistas galos: Pierre Bost y Jean Aureche (En cas de malheur, Le Diable au Corps...). Desde el principio, en consecuencia, el juego es claro: Tavernier no se propone realizar otra cosa que un producto perfectamente enraizado en la tradición del cine francés. ¿Quiérese decir que el resultado será un filme viejo? Sin duda, no. La película ahí está para demostrarlo. Bertrand Tavernier —vuelvo a citar a Demeure— tiene «el gusto de la tradición y el arte de transformarla en innovación». Esto y la interferencia de lo político en el filme son sin duda los dos grandes atractivos de esta película, insospechadamente madura y acabada a pesar de su condición de «opera prima».

De las dos novedades de la cinta cabe privilegiar la segunda por su carácter determinante sobre la primera. Desde luego, es la introducción de un código político como sustrato del comportamiento de los personajes y como telón de fondo en la vida de una ciudad lo que modifica la «tradición» retomada por Tavernier hasta convertirla en «innovación». Como el hábil relojero del mismo filme, Tavernier sólo precisa de retocar una rueda dentada para que todo el mecanismo retome su pulso y vuelva a marcar el tiempo con precisión. La rueda dentada es ese código político subyacente que ahora intentará aislar: así veremos si sus efectos son ciertos.

Discreta politización

Para empezar una advertencia: el código político introducido por Tavernier en su película pertenece a la esfera de lo cotidiano. Por ejemplo: los hechos se desarrollan en periodo pre-eleitoral. En consecuencia, los personajes en sus cenas, en sus charlas de café, hablan de política. Sin más. De todas maneras ya en ese ni-



Philippe Noiret es «L'Horloger de Saint Paul»

vel de cotidianidad —banalidad— el código cumple una función: enmarca los hechos posteriores y les da un sentido. Para entender mejor esa función específica del nuevo código podemos comparar la película con la novela.

En el original literario de Simonen se prescinde de ese código. Entonces, el nudo central a partir del cual se desarrollan las relaciones entre los personajes y las cosas (el asesinato de un hombre a manos de un adolescente, secundado por su novia) quedaba desnudo de sentido, reduciéndose los comportamientos a una cierta metafísica del absurdo: la sorpresa del padre —el relojero— ante el comportamiento de un hijo que le suena a desconocido, aunque finalmente por la vía del absurdo ya mencionado, pueda llegar a solidarizarse con la acción de éste. Por contra, en la película de Bertrand Tavernier todo queda más claro. La política cotidiana, el realce referido a lo concreto —la sensualidad de las piedras de Lyon, de los cafés de Lyon..., nos introducen inequívocamente en una dirección precisa: la Francia actual. Entonces, si bien la película, como la novela, siempre contempla las cosas a través del punto de vista naïf del relojero, la cantidad de información que aquella línea a proseguir difunde y al mismo tiempo delimita, permite al espectador efectuar una lectura que avance mucho más allá de los límites intuitivos del padre. Por esa dirección, en el filme se precisa convenientemente la calidad humana del asesinado, cosa que no sucedía en la novela. Y así retomamos (en otra dirección) el código político: el asesinato por el hijo del relojero es un «gorila» a sueldo.

Lentamente, pues, la información emitida por

el código político permite al espectador recomponer el puzzle de los comportamientos. Y si bien el padre —con su sustrato de politización cotidiana, nublada además por la catástrofe en la que se ha visto sumergido el hijo— llega a unas conclusiones de solidaridad puramente sensible con el hijo, el espectador, por su parte, y gracias a la información del código puede llegar a una recapitulación más racional y ordenada de los actos, de las motivaciones, de las consecuencias. El asesinado es el clásico «cerdo en estado puro» —cito a algún crítico francés. El hijo del relojero no hace otra cosa (no es «gauchista») que ejercitar ese deseo que todos hemos tenido alguna vez de suprimir a algún «cerdo en estado puro» —siglo citando al mismo colega. La incompreensión primera del padre se trueca en solidaridad cuando comprende que la acción de su hijo viene motivada por alguna razón de oscura revuelta, razón que le hace recordar un parecido incidente en su vida: durante la guerra, el mismo desobedeció las arbitrarias órdenes de un superior y a punto estuvo de ser fusilado. El relojero no es ningún militante ni es ningún hombre de acción. Pero sabe bien el gusto que tienen la arbitrariedad y la injusticia, sabe bien la presión sanguínea que desencadena la oscura revuelta. El apuro judicial —que a pesar de estar prohibidos en Francia los «gorilas» a sueldo, no había dicho previamente nada— condena a veinte años al adolescente. La oscura revuelta puede ser un delito tipificable. De la oscura revuelta se pasa a una cierta formulación del malestar: el vehículo: el amigo del relojero, militante político.

Un síntoma: el malestar

Y así por caminos considerablemente distintos Tavernier va al encuentro de Chabrol y de algunas otras manifestaciones cinematográficas galas —irregulares e indirectamente políticas— como *Themroc* o *L'An 01*. Tavernier expresa también el malestar como forma de talante político de una situación: la Francia pompidoliana. La ira incontrolada —que en los anarquistas de *Nada* podía verse hacia el exterior— permanece aquí en un estado interno, amordazado e impotente, pero no menos real. La solidaridad del padre con el hijo, públicamente proclamada en el juicio de ésta, será el único canal de expresión de esa ira, de esa impotencia que en tiempo electoral claramente no encuentra su expresión por vía política directa. El silencio y la frustración —nuevos peñales para el malestar— se convertirán así en la nota amarga que cierra el filme. Derrota en *Nada*, derrota en *L'Horloger*... Nadie gana en esa ruleta, ¿realmente nadie?

Félix FANES

FICHERO

JUDY GARLAND: CUANDO NACE UNA ESTRELLA

Con *El pirata* (1947) de V. Minnelli el público reencuentra todo el esplendor de un género (el musical), de una casa (la Metro) y de una «star» (Judy Garland). Años 40, años de saturación de cine clásico, pero «star sistem»: la segunda guerra de repatriación del mundo cortó a la sociedad americana de los últimos alientos épicos de reconquista (fin del «New Deal», intervención bélica) hasta convertir al país del presidente Roosevelt y el banquero Morgan en un apropiado caldo de cultivo para mitos inaccesibles y terribles que inevitablemente acabarían mal sus días. Inmaduros, inadaptados, pero poderosos, una larga lista de arquetipos desfilará entonces por la pantalla (Bogart, Brando, Dean, Marilyn...) para reconvertir la mente saturada y frágil del ciudadano intermedio. De entre los monstruos, uno destaca por sus malformaciones fatales: la voz, los ojos, las manos de Judy Garland. De estrella juvenil de la Metro a máximo promedio de suicidio por mes. De actriz dramática definitiva a una vida sentimental sin salida, sin solución.

Pero el verdadero nombre de Judy Garland fue en un principio, el de Frances Gumm, hija de actores (Frank Avent y Ethel Marian), hermana de actores (Virginia y Mary Anne), que nació un 10 de junio de 1922 en Minnesota (EE. UU.). Quiere la leyenda que a los tres años debutara en «un escenario (leyenda cierta, pero irreal); quieren las crónicas que fuera a los cinco años cuando realmente em-

pezara a trabajar en el teatro en compañía de sus dos hermanas formando *Gumm Sisters*, un grupo de segunda categoría, que, sin embargo, debería pasar a la historia por una interpolación consonántica imprevista: un empresario descuidado anunció en lugar de *Gumm* a las hermanas *Glum*, despertando las iras de la madre de las jóvenes artistas. El nombre original fue cambiado entonces —para evitar nuevas confusiones— por el de «Garland», apellidado de un crítico neoyorkino amigo de la familia.

Ya con el nuevo nombre al que Frances había interpuesto el de «Judy», la joven Garland entró a trabajar en la Metro, que por aquellos años, principios de los 30, recolectaba estrellas musicales a marchas forzadas. La joven estrella —que entonces tan sólo era joven, pero no aún estrella— debería esperar en la Metro, la llegada de dos hombres que la catapultarían a la fama hasta convertirla en «Miss Metro»: nos referimos al actor juvenil Micky Rooney y al director-coreógrafo Busby Berkeley, que proveniente de la Warner, acababa de ser contratado por el poderoso Louis M. Mayer. Pero antes —en 1939— ya Judy Garland había de llegar con fuerza al gran público por su trabajo en *El mago de Oz* (de V. Fleming), uno de los grandes éxitos de la Metro de la época: el otro sería *Lo que el viento se llevó*.

Pero fue realmente formando pareja con Micky Rooney cuando Judy Garland alcanzó el gran estre-

llo. Ambos se convirtieron en la pareja más célebre de América que, en esos tiempos de reproducción técnica acelerada, era tanto como decir la pareja más célebre del mundo (occidental). Pero la época, que dio frutos como *Armonías de juventud* (1940), *Babes on Broadway* (1941), se terminaría con el mal envejecimiento del prodigioso Rooney y con la madurez de signo contrario de la Garland; en efecto, el primero se encaminaba hacia el fin de una brillante pero corta carrera, la segunda iniciaba entonces el fulgurante despegue hacia la fama enorme y la perfección en el trabajo. La aparición en el panorama del que sería su esposo, Vincent Minnelli, no es un dato secundario en esta historia. Garland inició su colaboración con Minnelli en un excelente musical *Met me in St. Louis* (1944), musical en el que el respeto a las viejas fórmulas no era obstáculo suficiente para ocultar lo mucho que de novedad había aportado el novel realizador. Con su esposo, Judy Garland trabajaría también en *The Clock* (1946) y en la ahora respuesta *El Pirata*. Con estas cintas, la Garland alcanza la perfección en el trabajo, perfección que sólo años después redoblaría hasta alcanzar una dimensión fuera de lo común con su obra maestra, *Nace una estrella* (1954) de G. Cukor. Pero paralelamente a la fama, a la perfección, Judy Garland había alcanzado también el pleno desequilibrio emocional, buscando a ello remedio con el estímulo del alcohol y la droga,

remedios que lentamente minarían su resistencia física. Es sin embargo, esa fortaleza asaltada desde el interior como el de *Nace una estrella*, película desmesurada en todas las acepciones de la palabra. Después del encuentro con Cukor, después de alcanzar la cima de un trabajo y haber colocado la última piedra al edificio de su propio mito, Judy Garland vuelve a recaer en sus estados de desánimo: el alcohol, los fracasos sentimentales y las depresiones se suceden a ritmo de cóctel mal equilibrado. Aún habrá una última resurrección, el canto del cisne: una breve pero intensa aparición en *Vencedores y vencidos* (1961) de S. Kramer que le valdrá un nuevo Oscar, y alguna película más: *A child is Waiting*, de J. Cassavetes, *I could go on Siting* de R. Name...

La actriz fallece en Londres el 22 de junio del año 1969, sin voz, víctima según la nota oficial de «un exceso de medicamentos». En las manobras de recuperación para ocupar el imaginario de la juventud americana de los 60, Judy Garland ocupará un lugar destacado junto al inevitable Bogart. También es posible redescubrir jirones de su fantasma a través de una joven actriz que sabe muy bien llenar la panilla: la Liza Minnelli de *Cabaret*.

LAS ESTRELLITAS DE CINE-EXPRES

- Cabaret de Bob Fosse (Florida).
- El Grido de Michelangelo Antonioni (Alexis).
- Pequeño gran hombre de Arthur Penn (Astor, Barcelona, Odeón).
- Punto límite: cero de Richard C. Sarafian (Virrey).
- ¿Qué me pasa, doctor? de Peter Bogdanovich (Padró).
- Question Mark de Orson Welles (Arcadia).
- A Walk With Love and Death de John Huston (Publi).
- El atentado de Yves Boisset (Savoy).
- Con la muerte en los talones de Alfred Hitchcock (Jaime I).
- Help! de Richard Lester (Marilyn).
- La huida de Sam Peckinpah (Novedades).
- La novia ensangrentada de Vicente Aranda (Maragall).
- The Pirate de Vincente Minnelli (Balmes).
- ¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre? de Billy Wilder (Alexandra).
- Un tranvía llamado deseo de Elia Kazan (Alcázar).

• Cine-Expres recomienda.

• Cine-Expres recomienda calurosamente.