

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

Flashback. Delicatessen (Jeunet y Caro). Julia tiene dos amantes (Bashar Shbib).  
Cuento de primavera (Eric Rohmer). Eduardo Manostijeras (Tim Burton)

Autor/es:

Nogueira, Xosé; Alonso Quintás, Enrique; Cerqueiro, Ubaldo

Citar como:

Nogueira, X.; Alonso Quintás, E.; Cerqueiro, U. (1992). Flashback. Delicatessen  
(Jeunet y Caro). Julia tiene dos amantes (Bashar Shbib). Cuento de primavera

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42928>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# FLASHBACK

**JEAN-PIERRE JEUNET Y  
MARC CARO**

**DELICATESSEN**  
(Delicatessen, 1991)

De la unión de dos talentos francamente peculiares, los de Jean-Pierre Jeunet -realizador de video-clips, spots publicitarios y cortometrajes muy conocido en Francia- y Marc Caro -un brillante historietista que en su día se dió a conocer en las páginas de la revista "Metal Hurlant"-, unión que se nos antoja bastante lógica, por otra parte, ha surgido esta **DELICATESSEN**, una de las películas más insólitas y estimulantes de la temporada por muchos motivos; veamos algunos.

Lo primero que llama poderosamente la atención es el estilo visual del film, que desde luego no tiene nada que ver con lo que nos

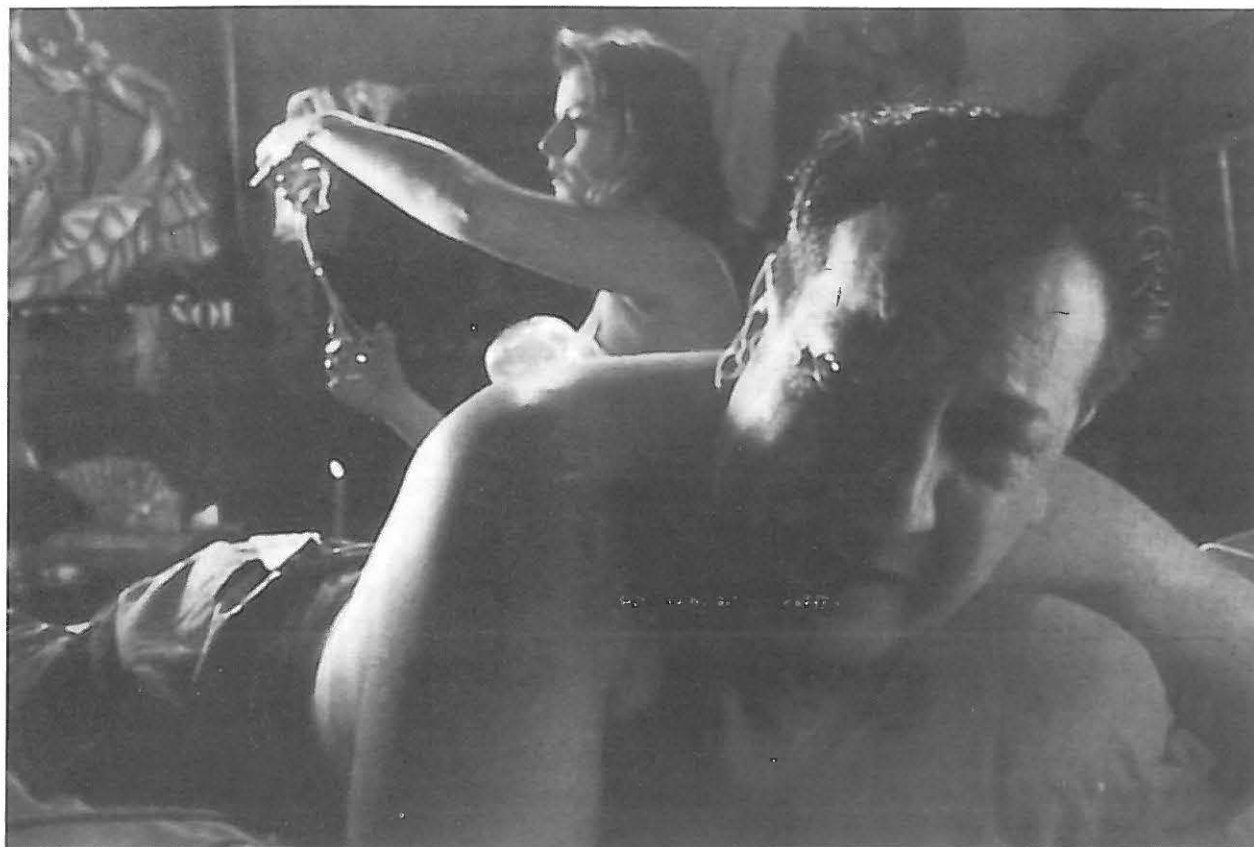
tiene acostumbrados el cine francés, una cinematografía que aún hoy arrastra numerosos tics de su sagrada y fenecida (con perdón de Rivette y Rohmer) "nouvelle vague". Estamos, hay que decirlo ya, ante una consciente recuperación del cine galo de postguerra y de su realismo poético, de aquella mirada que reproducía en decorados la vida de los duros años del hambre apoyada en una iluminación colindante con la irrealidad. Hablamos, pues, de la mirada de cineastas como Marcel Carné, Prevert y Clouzot. No en balde el propio Jeunet ha declarado que quiere recuperar el rodaje en estudio, la construcción de decorados propios buscando realizar un cine muy elaborado, muy artificial, en el que poder dar rienda suelta a la imaginación ("el cine de gente como Fritz Lang o Ridley Scott", Jeunet dixit). (1)

Más cosas. La presencia de

los cuentos infantiles como principal fuente de inspiración es algo que ha sido señalado por los propios autores del film: "*DELICATESSEN es como un relato para niños; está narrada como cuando los niños se cuentan historias entre ellos. El carnicero es el ogro que engaña a los niños para encerrarlos en un cuarto oscuro; Julie y los Trogloditas son como Blancanieves y los siete enanitos*".

De manera que la película se constituyó desde sus misma gestación en un proyecto difícil de sacar adelante. Con un guión muy extraño para lo que es habitual en la industria francesa y con una evidente complejidad estructural a la hora de llevar a cabo su plasmación, la búsqueda de financiación se convirtió en el primer obstáculo a superar.

Una última peculiaridad a señalar dentro de estas notas pre-



vias haría referencia a la especial forma de trabajar que tienen estos dos jóvenes realizadores. A diferencia de otros conocidos dúos dinámicos en los que cada miembro tiene claramente acotada su parcela de trabajo (piénsese en los Taviani, que apenas ruedan algún plano juntos; o en los Coen, que se reparten las tareas de realización y producción), Jeunet y Caro intentan llevar a cabo en común el máximo de funciones posibles: juntos crean la atmósfera y los personajes; también se encargan del casting y la elección de actores. No será hasta llegar al plató cuando se dividen el trabajo, encargándose Jeunet de la puesta en escena (dirección de actores, movimientos de cámara...), así como del montaje; por su parte, Marc Caro lleva la dirección artística (decorados, vestuario, etc.) y se encarga del sonido.

Una vez vista la película esta asociación se rebela como un ejemplo de auténtica simbiosis en la que todos los elementos señalados conforman un todo indisociable, sobre todo si reparamos en el aspecto que se manifiesta más explícitamente como la marca de la casa: el *gag* con soporte sonoro (memorables las secuencias del ruidoso coito del carnicero que marca el ritmo a todo el edificio y la keatoniana danza de Louison y la señorita Plusse sobre los muelles de la cama, o ese dúo de violoncelo y serrucho musical, o...), verdadera demostración de puesta en escena con la que se consigue una absoluta armonía de música, movimiento y color que hace de este cuento surrealista para adultos una lección sobre lo que debe ser un humor inteligente.

En resumen, un irresistible ejercicio de estilo postmoderno en el que junto a las influencias ya resañadas y otras que habría que señalar (con Jacques Tatí a la cabeza), destaca poderosamente una que ya en su día apuntó sagazmente Jordi Costa, y que no es otra que la del gran Tex Avery: "(...) esa vigorosa escritura fílmica, esa cámara en perpetua y marcante movilidad, ese montaje frenético, esos travellings que culminan en unos primeros planos nada dreyerianos, unos primeros planos en los que las reacciones anímicas parecen estallar en los



rasgos del actor como fuegos de artificio... sin duda, la influencia de Tex Avery les llega a Jeunet y Caro a través del tamiz de la obra de Sam Raimi, autor a quien los galos se proponen superar con no poca astucia." (2)

Pues eso, que esta DELICATESSEN se nos ofrece como delicia con vocación de dibujo animado, vocación plasmada en el cromatismo de la fotografía y en el singular físico de un inolvidable plantel de actores (encabezados por un entrañable Dominique Pinon) que dan vida a uno de los grupos humanos más delirante de los últimos años.

Todo ello conforma un universo coral cuyo aparente caos no es más que un sofisticado mecanismo de relojería del que Jeunet y Caro se han servido para hacer su primera incursión a ese otro lado que comúnmente identificamos como el territorio del fantástico. Afortunadamente, parece ser que no será la última.

Nota bene: si a estas alturas todavía les pilla de camino no dejen de llegar puntualmente a la sala para poder disfrutar como delicioso entremés de esa "Foutaises", servidas en forma de cortometraje por Jean-Pierre Jeunet y que no tienen desperdicio.

XOSE NOGUEIRA

(1) Estas declaraciones y las que siguen fueron realizadas para el programa de TVE "Metrópolis" emitido el 9-IV-1992.  
(2) DIRIGIDO, n.º 195, p. 25

## BASHAR SHBIB

### JULIA TIENE DOS AMANTES (Julia has two lovers, 1989)

Una estructura muy sencilla organiza la narración de JULIA TIENE DOS AMANTES: una serie de diálogos, a modo de confesiones o autoanálisis, y una serie de encuentros, es todo el bagaje que Bashar Shbib y la guionista Dahpna Kaster (la propia intérprete de Julia) necesitan para contarnos la historia de esta mujer que intenta buscar el equilibrio entre el desarrollo de su actividad profesional y creativa y su relación con los hombres sin que ésta suponga una anulación de su personalidad. En muy pocos escenarios y con un planteamiento inteligente, Shbib es capaz de conseguir la atención sobre una historia nimia, gracias sobre todo a iniciar el film con un conflicto y con una larga y excelente secuencia en donde Julia habla por teléfono con un desconocido. Así, el interés en saber como remata la historia está asegurado, aunque el desarrollo de la misma no está, ni con mucho, a la misma altura.

El discurso se establece cronológicamente según el desarrollo de las siguientes secuencias, citadas esquemáticamente: 1: Julia con su novio Jack. Conviven, pero él quiere imponer sus criterios y ella elude responder a su propuesta de matrimonio. El se va unos días para que ella lo piense. 2: Julia recibe una llamada telefónica de alguien que, en un principio,

pensamos se ha equivocado de número. La conversación prospera, Julia queda enganchada ante su interlocutor y es capaz de revisar su pasado y profundizar en sus deseos y frustraciones. 3: Julia y Daniel, el conversador telefónico, se citan, se conocen, hacen el amor y él se marcha sin despedirse. 4: Julia se entera casualmente de la actividad de conquista que realiza Daniel por medio del teléfono, va a su domicilio, se encuentra con él, le increpa su actitud. 5: Daniel confiesa con un amigo sus impulsos: se siente incapaz de aparecer tal cual es ante las mujeres, por eso huye de ellas. Aparece ante ellas como un salvador, pero si se quedara a su lado lo conocerían de verdad. Sin embargo, Julia le ha tocado el corazoncito y pide ayuda. El amigo le recomienda volver a ver a Julia y no huir. 6: Cuando Daniel va en busca de Julia, Jack ha regresado y ella ha aceptado su oferta de matrimonio. Daniel se enfada con Julia por haber aceptado, Jack interviene y Daniel discute con él. Julia los deja solos. 7: Los dos hombres charlan y beben, Jack confiesa que en realidad no quiere a Julia y se marcha. 8: Solos Julia y Daniel, ella le dice que vuelva dentro de un mes.

Vemos, por tanto, como la narración progresa a partir de planteamientos muy sencillos y directos, al tiempo que con muy pocos elementos se nos dan a conocer los personajes. Sin embargo, el encuentro Jack-Daniel (aptdo. 7) introduce un elemento moral muy en desacuerdo con el espíritu de la historia tal como se desarrollaba hasta el momento. Esta última charla, que debería ser la confesión de Jack (le corresponde ahora a él) aparece de forma débil. En realidad el pobre Jack está siempre representado desde el punto de vista de Julia o desde el de Daniel, y su personalidad se nos escamotea, como se nos escamotea esa conversación-confesión final de su actitud hacia Julia. Aparece así ante ella ( y ante el espectador) como un aprovechado que al final reconoce que estaba equivocado, mientras Daniel, por el contrario, aparece ante Julia (y ante el espectador) como un chico sincero, aunque problemático.

Julia aplaza su decisión, igual que aplazaba, al comienzo del film, la respuesta a las proposiciones de Jack. ¿Será Julia capaz de resolver sus contradicciones y establecer una relación sincera con Daniel (como fue capaz de hacerlo con un descono-

cido al otro lado del hilo telefónico), o sustituirá éste a Jack como centro de las indecisiones de Julia?. Con este planteamiento, con Jack eliminado de la escena de forma tan arbitraria, el final abierto de la historia se convierte en un final incierto.

ENRIQUE ALONSO QUINTAS

## **ERIC ROHMER**

### **CUENTO DE PRIMAVERA** (Conte de printemps, 1989)

Si para comentar el film de Jeunet y Caro nos referíamos a la voluntad por retomar un cine de estudio y abiertamente artificial que entroncaba con el ciné galo de posguerra, he aquí la otra cara de la moneda, la que ofrece un cineasta que ha hecho de la transparencia de las imágenes y la naturalidad sus armas de estilo. Hablamos, por supuesto, de Eric Rohmer, ese joven septuagenario que -después de la serie "Seis cuentos morales" y de dar por concluida la de las "Comedias y proverbios"- comienza con esta nueva entrega otro ciclo dentro de su filmografía: los "Cuentos de las cuatro estaciones".

Entre tanto, una película para televisión ("Juegos de sociedad") y el estreno de una pieza teatral ("Trío en mi bemol") han mantenido ocupado a este infatigable narrador mientras concebía el nuevo andamiaje sobre el que construir sus siguientes trabajos cinematográficos.

Nuevamente una pequeña historia filmada que, como no podía ser menos, deviene en sofisticado y fascinante cuento filosófico donde una más o menos compleja construcción racionalista que pretenda establecer la existencia de un orden perfecto plenamente simbolizable a través de la palabra ( en este caso a cargo de Jeanne, una joven profesora de filosofía), acaba por venirse abajo una vez más cuando el azar -lo irracional no previsible- hace su irrupción. (Aquí en forma de collar; otras veces un rayo verde o un baño en la playa, ya saben). Llegando, como toda obra rohmeriana, a la inevitable "aceptación de que en la vida hay un matiz más, un trasmundo que no podemos





encasillar definitivamente", como muy bien lo definió Pedro Miguel Lamet. Es decir, al fracaso del racionalismo cuando éste se ve sometido a la aleatoria intromisión de agentes externos e imprevistos.

Y todo sucede en primavera. Una primavera que, curiosamente, casi no vemos en exteriores sino que encontramos en los dos personajes principales -Jeanne y Natacha- y en la forma elegida por Rohmer para iluminar sus cuerpos, sus rostros, sus gestos. Dos nuevas heroínas rohmerianas llenas de frescura, naturalidad y libertad incluso en las vivencias de sus propias contradicciones (orden-desorden, provisionalidad-estabilidad) y de su nada dramatizada soledad.

Una primavera que irá tomando cuerpo mientras transcurre la historia: primero en las flores que van invadiendo los interiores: después en las salidas al campo; por último, en Jeanne y Natacha, con la

confianza recuperada, la comunicación restablecida, el agradecimiento.

Una primavera presente también en la siempre exquisita puesta en escena del cineasta, con una pausada libertad en los movimientos de cámara -más cerca de sus personajes que nunca- y una mayor presencia de la música (Beethoven y Schumann).

El sonido directo, la transparencia narrativa, la armonía en la composición y el color, el torrente de diálogos, la hermosa gestualidad de los actores, la sutileza, la suavidad, la sugerencia, la elipsis como arte... En fin, todo Rohmer. Imprescindible.

XOSE NOGUEIRA

## **TIM BURTON**

**EDUARDO MANOSTIJERAS**  
(Edward Scissorhands, 1990)

Es realmente curioso y sería muy interesante conocer como un personaje tan poco convencional como Tim Burton, ha logrado imponerse dentro del implacable mundo de las multinacionales que dominan Hollywood y ha ido poco a poco conquistando parcelas de poder asequibles a muy pocos, por las que suspiran veteranos con años y años de permanencia en la trincheras. Y sin embargo el Sr. Burton con un bagaje realmente raquítrico ha logrado imponer de forma casi dictatorial sus criterios, incluso en productos tan poco proclives a veleidades artísticas como los dos BATMANS; films ambos, que al margen de si son buenos o malos, lo que sí es evidente es que se han

apartado y mucho de los caminos trillados y tradicionales de adaptación del comic a la pantalla, y que tienen una impronta personal más que evidente, con una estética acertada para unos, errónea para otros, muy alejada de los prototipo de diseño que la industria nos suele vender.

Pues bien, apoyado en el incuestionable éxito económico de BATMAN I Burton logra obligar a la "major" de turno a que le financie un proyecto tan suicida y descabellado como este "Eduardo" que nos toca comentar, ... y lo extraño es que la "major" lo acepte. Y así es como nace uno de los films más insólitos que el cine americano nos ha dado en muchos años y cuya existencia sólo entenderíamos en los florecientes años 30 o 40 en que las productoras se permitían pequeñas veleidades entre su muy abundante producción, aquellas rarezas que hoy jalonan la carrera de algunos directores a los que la productora permitía un leve desahogo en medio de tanto encargo chapucero.

**EDUARDO MANOSTIJERAS** que ha resultado, como no, un rotundo fracaso de taquilla (si bien no

sería extraño que se convirtiera en uno de esos films de culto, que llenan las noches cinéfilas), aborda el que parece ser el tema más querido de Burton, según podemos deducir de su corta filmografía, y es el de la "diferencia" y la marginalidad a que esta "diferencia" conduce. (Su BATMAN RETURN retoma el tema y sin desarrollarlo aporta enriquecimiento al discurso de Burton).

La presencia de un ser "diferente" como es Eduardo va a significar en la pequeña comunidad en que se desarrolla la acción, el acontecimiento esperado para escapar de la rutina diaria a que se ve abocada. (Resulta espléndida la sencillez y eficacia con que Burton nos logra transmitir en muy pocos planos esta sensación.

Por ello, sin intentar comprender ni mucho menos asimilar, tratándola como sí de una atracción de feria fuese, Eduardo se convierte en la "estrella", su compañía es reclamada y las disputas por obtener sus "favores" se convierten en cotidianas, pero sólo, hasta que Eduardo inicia unos tímidos balbuceos en los que intenta manifestarse como

ser pensante y con ideas propias, que no siempre coinciden con las que le exigen tener. A partir de ese momento, sólo existe un pequeño paso para que Eduardo se convierta en la otra cara de la moneda y pase a convertirse en el elemento perturbador y disgregador al que es necesario eliminar para que todo continúe igual.

Son muchas las referencias cinéfilas que se esconden en EDUARDO y todas ellas del mejor cine americano que recordamos, del más libre y audaz, del más valiente y sincero, y todas ellas ayudan a convertir esta historia en un hermoso film desesperado e insólito.

Destaquemos finalmente el espléndido diseño visual del film, y la más que espléndida dirección de actores, desde la magnífica Dianne West hasta esa Wynona Ryder que ya se destaca como una de las actrices fundamentales de los 90. (Y gracias, Sr. Burton por ese maravilloso homenaje al inefable Vincent Price).

UBALDO CERQUEIRO

