

encuadre

/ /		
/ /		
NUM.	MES	AÑO
6	5/6	91

Separata



Antonio Mendoza Wolske

LA AVENTURA DE VARNES

(aproximación al film de Ettore Scola)

ANTONIO MENDOZA WOLSKE (Caracas, 1962).
Licenciado en Artes, egresado de la Universidad Central de Venezuela; profesor de Análisis Fílmico del Instituto de Formación Cinematográfica, COTRAIN; miembro de la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos; colaborador de la revista **Encuadre**.
Realizador del documental **El Triunfo de la Ficción**, producido por el Departamento de Cine de la UCV, para Cuadernos Lagoven S.A. Escritor, ha publicado el libro **Partitas** (Ediciones Con Textos del Pen Club de Venezuela, 1985), así como diversos textos en diarios y revistas. Mención Especial en el Concurso de Narrativa "Año Internacional de la Juventud" por el cuento **Tityl à New York** (1985) y Primer Premio del Concurso Literario Estudiantil de la U.C.V., Mención Narrativa, por el cuento **Canon en ascenso tras los cánones** (1990).

El presente trabajo resume los resultados de la investigación que culminó con la tesis de grado **Una visión de la relación Cine/Historia: La Nuit de Varennes de Ettore Scola**, correalizada con Myriam Krzyppow Messmer bajo la tutoría del Prof. José Miguel Acosta.

A MYRIAM,
compañera de viaje
en la airosa berlina
de la tesis.

La noche del 20 de junio de 1791, Luis XVI y su familia se fugan del palacio parisino de las Tullerías. Era un hecho impensable: en la nación que quiso que un gran rey dijera *el Estado soy yo*, uno de sus sucesores decide abandonar el país para invadirlo a la cabeza de tropas extranjeras, a fin de restaurar los privilegios sagrados de una monarquía seriamente cortapisada por la Revolución Francesa. Este acto, cuya trascendencia reconocen todos los historiadores de todas las tendencias, dio al traste con la ilusión burguesa de un monarca constitucional títere del moderantismo adinerado, y abrió las puertas a una República cuyo acto primero fue encarcelar al ex-rey para luego llevarlo al patíbulo. A la vez que un comienzo, Varennes fue un final: la detención del rey tráfuga desnuda a ojos de todos la deplorable verdad de que la monarquía se había divorciado de la nación, para enarbolar el pendón ya muy caduco y precario del derecho divino de los reyes.

Un episodio de este tipo pareciera haberse parido para el cine: la angustia de los preparativos en el suntuoso palacio colmado de vigilantes, los riesgos en la ciudad enemiga y oscura, el pánico de los revolucionarios de París ante la nueva de la fuga, la furia soez de los extremistas, las pérdidas intrigas de los nobles emigrados, la bella reina, los niños príncipes e inocentes que creen ir de paseo, el amante galán dispuesto a todo, el rey cornudo y bobalicón y los tenazmente despiadados perseguidores... Todo lo necesario para elaborar un film taquillero de argumento histórico, con espadas y con capas, caballos, persecución, tumulto, trajes e incluso, servida en bandeja, la estructura dramática que, según los tratadistas, es la única que sirve.¹ De hecho, más de una biografía fílmica de María Antonieta ha dramatizado la huida, en el más puro estilo Hollywood. Pero ha sido Ettore Scola quien, con **La Nuit de Varennes**, ha dedicado un film completo al episodio que separa la no bien



El Casanova de *La Nuit de Varennes* (Marcello Mastroianni) con la viuda Andrea Ferréol, (esc. 46).



Ettore Scola.

conocida Revolución de La Fayette, de la Bastilla y de la Asamblea burguesa de la vistosa Revolución de Robespierre, los *sans-culottes* y la guillotina.

Mas nos hallamos de pronto ante un film inusitado.

En su larga filmografía de casi treinta títulos, Scola ha sido consecuente en concebir al hombre como ser-en-la-historia, esto es, un individuo con una biografía y una psiquis peculiares ubicado en el contexto sociopolítico que es la sumatoria de él y de sus semejantes: lo personal confrontado con lo político. Sin embargo, es evidente la preferencia del director por centrar su cosmovisión en la sociedad nuestra y actual, disecada bajo un lente tan agudo como sensible, tan lúcido y esperanzador como duro e implacable. Si se acepta el postulado de que el film histórico reconstruye un pasado distante del historiador y procesado de una manera u otra por la historiografía,² el primer film de Scola inscriptible en dicho rubro sería **L'Arcidiavolo**, que, según su propio autor,



Ettore Scola con Vittorio Gassman y Joan Collins durante el rodaje de *La congiuntura* (1964).

es una comedia 'de trajes' inspirada, un poco como un eco, en la **Novela del archidiablo Belphegor, de Maquiavelo (...)**, ubicada en el siglo XV, sobre el **Diablo que visita en Florencia la corte de Lorenzo el Magnifico**.³ No hemos visto esta película —y no por falta de ganas—, cuyo casting es respetablemente encabezado por Mickey Rooney y Vittorio Gasmann, y cuya caligrafía formal mereció el nada desdeñable aplauso del mitológico Welles. Si querríamos ver de nuevo **C'eravamo tanto amati**, revisión de treinta años de la Italia postfacista, que allá el

humor y la sorna en la indagación de cómo los heroicos partisanos del pasado se fueron ramificando en quienes detentan el poder y a quienes el poder detenta. Aparentemente (pues el racionamiento fílmico de unos años para acá nos inhiere de ver obras que ya son en otras tierras cotidiano cultural), **Le bal** y **La famiglia** retoman esa línea de revisar un pasado como premisa importante de la revisión del presente. Diferente enfoque tienen **Passione d'amore** y **Una giornata particolare**, en las que la paleosociopsicología de dos entornos precisos —el siglo XIX con su burguesía

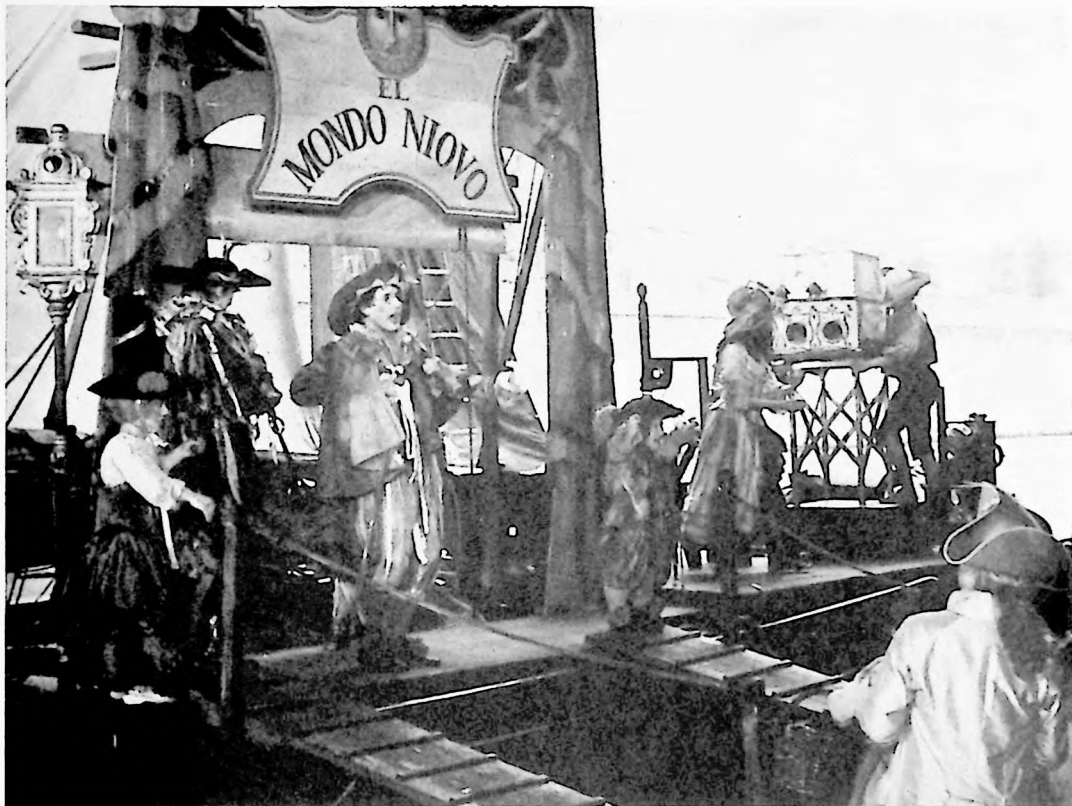


Un día muy especial, de Ettore Scola.

militar, y el optimismo del pueblo ante los fastos fascistas— desemboca en el tema universal del hallazgo de la solidaridad de los excluidos y el encuentro, así sea momentáneo, entre los solitarios. Colocado entre dos transgresiones —el adulterio de la bella rica y la *'folie d'amour'* de una pobre mujer fea—, el protagonista de **Passione d'amore** termina optando por la segunda, a ojos de la sociedad aún más condenable por resultar

ridícula, por violentar las normas violentando lo normal.⁴ En **Una giornata particolare**, película perfecta si las hay, el encuentro de Gabriele y Antonietta devuelve al paria/homosexual la alegría de pese a todo estar vivo, y siembra en la esposa/esclava la semilla rebelde de la conciencia de su condición. Frente a estas obras de cámara, **La nuit de Varennes**, fresco de sinfónica vastedad, plantea problemas adicionales.

Sinopsis. Sobre un cuadro inmóvil en tonos sepia de las riberas del Sena, vemos los créditos del film con el acompañamiento de una obertura pomposa. En una metáfora del paso de la fotografía al cine, la imagen cobra color y movimiento en la barcaza de unos funámbulos venecianos, que anuncian el maravilloso **Mondo Nuovo**. Este resulta ser una caja con mirillas en cuyo interior, iluminado con velas, suben y bajan paneles recortados que reconstruyen momentos de la historia entonces reciente: la toma de la Bastilla y el forzado viaje del rey a París el 6 de octubre de 1789. Un charlatán glosa a voz en cuello las escenas de la caja, con un discurso rimbombante y oficioso cuyas costuras dejan ver una socarrona sorna. Esta suerte de introducción da paso al cuerpo propiamente dicho del film con la presentación de uno de sus personajes centrales, el excéntrico y libertino polígrafo e impresor Nicolas-Edmé Restif de la Bretonne (Jean-Louis Barrault). Este, en su curioso deambular por el submundo parisien en busca de material para sus libros, descubre que esa noche algo raro ocurrió en la intimidad del palacio real. Continuando su pesquisa, sorprende a la condesa de La Borde (Hanna Schygulla), amiga íntima de la reina, en el acto de transportar unos paquetes misteriosos ayudada por Jacob, su afeminado y quisquilloso peluquero (Jean-Claude Brialy). Al



La Nuit de Varennes.

amanecer, apremiado por los deudores y el acoso de las autoridades, Restif busca en el terminal de diligencias de París al escritor y revolucionario angloestadounidense Thomas Paine (Harvey Keitel), quien le debe dinero por la edición de uno de sus libros. Paine

no puede pagarle: parte a Metz en viaje de negocios. Al disponerse a partir, Restif encuentra a la condesa y a su criado faldero, que abordan la diligencia de Paine portando los fardos misteriosos. Allí también viajarán el rico burgués Wendel, una

próspera viuda reciente fabricante de champagne, el magistrado noble de cuna y escaso de mente, la irónica cantante italiana de ópera Virginie y, bien segregados de los pasajeros pudientes, la sirvienta negra de la condesa y el estudiante



Jean-Louis Barrault en el rol de Restif de la Bretonne, en *La Nuit de Varennes*. Para la fecha del rodaje, el actor contaba 72 años.



Giacomo Casanova en un grabado de la época.

revolucionario Emile Delage, quienes comparten el techo con los equipajes.

La curiosidad de Restif, así como sus deducciones acerca de lo que ocurrió en el palacio, lo llevan a decidirse a viajar en la diligencia, pero, mientras compra el boleto, ésta arranca apremiada por Jacob. Agil y decidido pese a sus años y achaques, el escritor alquila un caballo y persigue la diligencia, pero, en el camino, el no tan noble bruto se encabrita y arroja a su jinete al suelo. Un viajero que pasa (Marcelo Mastroianni) auxilia a Restif; es nada más y nada menos que el atildado y anacrónico caballero de Seingalt, Giacomo Casanova de nombre de nacimiento, quien viaja de incógnito huyendo de su patrón. Restif y Casanova prosiguen viaje y, tras rebasar aparatosamente a la esquiva diligencia, llegan a Meaux. Allí



Un caso asombroso de reconstrucción cinematográfica: Donald Sutherland en Casanova, de Federico Fellini (1976).

Restif verifica que está en la pista correcta: una berlina de apariencia regia pasó por la posta a las seis de la mañana. Haciendo valer su boleto, Restif aborda la diligencia que, en el siguiente trayecto, encuentra a Casanova sentado al borde de la vía: su vehículo se ha accidentado. La condesa lo ha reconocido, y el seductor legendario aborda la diligencia a instancias de un alborotado avispero de féminas, decididas firmemente a dejarse seducir. Pero el viejo Casanova es un hombre

del pasado, que huye de las mujeres y ve con repudio a un mundo en el que se desmoronan sus ideales aristocráticos. Al llegar a Chaintrix, la fuga real se confirma: el enviado oficial de la Asamblea, el teniente Bayon, reposa en la hostería de seis horas de marchas forzadas en tanto la villa rebosa de desconcierto y terror. El grupo, ya conturbado por los feroces insultos de Delage a Casanova durante el previo trayecto, sufre el contagio de la agitación general. Paine, a quien sólo la monarquía hace



Mickey Rooney en
L'Arcidivolo, de Ettore Scola.

perder su natural conciliatorio, suscita la furia de la condesa al exponer su antimonárquico ideario; al salvarla allí mismo de un intento de violación, ésta se lo agradece abofeteándolo. Bayon parte en el carruaje de Casanova y, a los pocos minutos, llega el otro perseguidor, quien sigue a su vez viaje en la diligencia: es Romeuf, joven militar de la nobleza que anhela el éxito de la fuga. En Sainte-Menehould, ya calda la noche, se tienen noticias de que el hijo del maestro de postas Drouet ha asumido la responsabilidad de perseguir y detener al rey; durante el próximo trayecto, Restif viajará con Casanova. En Clermont llega la noticia: los reyes han



Feos, sucios y malos, de Ettore Scola.

sido detenidos en Varennes. Allí, los enviados del conde Waldstein apresan al bibliotecario Casanova quien, tras los blindados barrotes de

su coche germánico, se pierde en la distancia devorado por su sino. Bayon y Romeuf requisan la recién llegada diligencia; la condesa, Paine, Restif y Jacob optan por desviarse a Varennes para presenciar el arresto. En medio del caos y del gentío, sólo la condesa logra, desde el quicio de una escalera, entrever el arresto, hecho que hace pedazos su ya maltrecha serenidad. En el albergue frontero a la ya histórica casa en la que se retuvo a los reyes, la condesa, a pedido de Restif, abre los paquetes que ya habíamos olvidado:

Riusciranno i nostri eroi, de Ettore Scola.



Nuovo quienes nos
enuncian el desenlace:
la ejecución de Luis.

El film, como hemos
dicho, presenta notorias
peculiaridades. Ante
todo en su relación con
la historia:

I. La anécdota central
del film —la
persecución de Restif a
la berlina real y los



Marcello Mastroianni en el rol de Casanova, en *La noche de Varennes*, de Ettore Scola.

contenían el imponente
traje real que Luis XVI,
travestido de lacayo,
cometió el error de no
portar en su viaje. El
traje, verdadero Rey, es
objeto del homenaje de
la condesa ante la
mirada respetuosa de
los otros. Son los
funámbulos y el *Mondo*

diversos encuentros
que en dicho proceso
se llevan a cabo— no
es cierta, pero sí
verosímil: si bien no
tuvo lugar
históricamente, pudo
haberlo tenido.

II. Se ha realizado,
previamente al film, una
investigación histórica
exhaustiva cuyos
resultados han sido
ampliamente tomados
en cuenta. Las
Memorias de Casanova
en su edición original,
Las noches
revolucionarias de

de la primera Revolución Francesa (1789-91) y la crisis de la idea monárquica.

Al hacer una revisión de los numerosos personajes del film, este enfoque panorámico se hace más evidente: se encuentran representadas la casi totalidad de las clases sociales de entonces, sin desdoro del diseño de la siquis individual de cada personaje, evitando la tipificación. Es más: personajes con existencia histórica (Paine, Restif, Casanova) son objeto de una reinterpretación, desdeñando los lugares comunes que la historiografía —y el cine mismo— han consagrado. El supuesto ateo dipsómano Paine es rejuvenecido por el guión, enfatizando así lo muy revolucionario de sus ideas: una democracia pluralista, moderada y justa. El mítico Casanova se nos muestra tal como era en 1791: un baldado vejete nostálgico de aquel pasado rutilante de mujeres y coronas, ya perdido e inalcanzable. En cuanto a Restif, considerado por los tratadistas como un verborreico obscuro y exótico, se nos revela como un visionario agudo de la futura importancia de las clases plebeyas, entre las que se desenvolvió y a quienes describió, con puntilliosidad digna del *cinema-verité*, en sus casi doscientos libros que compilan información histórica hoy para nosotros de valor incalculable.

Restif de la Bretonne, **Sentido Común** de Paine, así como manifiestos y documentos políticos de la época han sido utilizados al momento de construir diálogos, personajes y escenas enteras. Particularmente importante es el hecho de que el arresto de los reyes respete, casi punto por punto, el relato de un testigo ocular, el duque de Choiseul. La fuga, igualmente, ha sido reconstruida con apego fidedigno a las fuentes históricas.

III. La Historia con mayúscula no es la única en figurar en el film; por el contrario, el mismo toma ampliamente en cuenta aspectos de la vida cotidiana de la época, muchos de ellos poco conocidos y ubicables en fuentes de difícil acceso.

IV. Con todo, la relación historia/film no se limita a una reconstrucción servil. Anacronismos fácilmente reconocibles contribuyen a distanciar al espectador, aportando igualmente un toque humorístico.

V. La información histórica es amplia, y ofrece una visión comprehensiva de los fenómenos históricos

Esta voluntad restifiana de sumergirse en los recovecos que la preceptiva desdeña es asumida por Scola como premisa del film. Si en éste hay un conflicto (confrontación ineludible de fuerzas iguales y antagónicas, en el sentido clásico del término), éste es el conflicto real-eza-nación, cuya espectacularidad es soterrada al sacarse la cámara de la berlina real para ubicarla en su entorno: una nación que se debate entre los rencores del pasado, la ignorancia de lo presente y el miedo hacia el futuro. Son estos sentimientos, nebulosos si se quiere, pero ominosamente palpitanes en una sociedad que cambia, los que diseñan el film, más que las lágrimas de la reina o el rugir de Robespierre. De hecho, ni nosotros ni la condesa llegamos a ver los rostros reales, completamente fuera del encuadre en el momento del arresto. Consecuentemente, el film carece de protagonista explícito: Restif, y luego Casanova y luego Paine y la condesa, forman parte de un cuerpo que, como los reyes, no tiene rostro, o, más bien, tiene todos los

rostros: la Historia, que todos hacemos y (casi) todos sufrimos. Cada personaje, humilde o prepotente, agudo u obtuso, recibe en el film la oportunidad de expresar su sentir ante la Historia, lo que repleta el discurso de diálogos y discusiones cuya cotidianeidad,



La Nuit de Varennes.

como comentaremos, causó la furia de los tradicionalistas por los múltiples tiempos muertos que engendra en la acción.

Esta propensión hacia lo cotidiano deja traslucir su impronta en otros aspectos formales. Un vestuario sencillo, nada vistoso, de viaje; fotografía que rehuye el pictorialismo, apoyada por largas tomas de una cámara amplia y fluidamente móvil, que evita los encuadres artificiosos privilegiando los ocres y azules y amarillos atemperados; el parco uso de los planos cerrados, prefiriendo mostrar a los personajes en relación

unos con otros y con el espacio que los rodea... Difícil sencillez que encubre una gran sofisticación, realismo en cuyo interior germinan la poesía y el símbolo:

I. Como es costumbre en Scola, elementos reales de la puesta en escena cobran un intenso peso metafórico. Así los restos y ruinas sobre los que Casanova se recorta o las velas colgadas en la mansión Sauce, tubos de órgano de la majestad real y barrotes de la prisión de los prófugos.

II. La iluminación azul se asocia repetidamente con el pueblo, en contraste con la luz

amarilla que emana de los lugares de la realeza.

III. Una indagación detallada de la construcción visual del film revela que la pintura no ha sido del todo desdeñada, sino aludida de manera discreta. Y la más importante alusión (véanse la presentación de Casanova a la manera de Gilles, o la secuencia del bosque diseñada como una *fête galante*) es a Jean-Antoine Watteau, el proustiano pintor de los tiempos evanescentes, de la melancolía de torres de marfil que se disuelven en el aire dejando escapar la felicidad irrecobable. La copia descarada de modelos pictóricos sólo tiene lugar en la caja demagógica del *Mondo Nuovo*.

IV. Pero es sobre todo la música la que asume valores connotativos en el film. Los cantos populares y revolucionarios, así como los carillones parroquiales y el ubicuo corno de posta, son auténticamente de la época, y se insertan diegéticamente en la muy rica banda sonora. Por el contrario, la espléndida partitura extradiegética de Armando Trovajoli se inspira esencialmente en Jean-Baptiste Lully, musicalizador de los fastos del Rey Sol. Como ironía inteligente, los dos únicos momentos de música seudodiegética recurren al 'Aria del Catálogo' de Don Giovanni de Mozart, recuento numérico de las andanzas amorosas de Don Juan puesto por Scola en boca de

según propia declaración, años después de su muerte.

Un relato fílmico interrumpido por notas al pie que esclarecen la lectura, una narración que desdeña los lugares comunes dramáticos prefiriendo informar sobre un hecho histórico e interpretarlo, una estructuración ensayística que consta de introducción, cuerpo y conclusiones: **La Nuit de Varennes** se nos revela así, no como mera construcción fictiva que se ampara en la Historia y en la verosimilitud cinematográfica para parecer real, sino como un ensayo histórico sobre la crisis de la monarquía absoluta y el ascenso al poder de las clases burguesas. La historia ya no se adecúa a la ficción: una ficción factible, verosímil, sirve de vehículo a contenidos históricos que no se disfrazan de verdad, sino que se ofrecen abiertamente como discurso que interpreta un cúmulo de referentes, un fenómeno histórico en su especificidad y su contexto.

Pero Scola va más allá.

La investigación histórica nos revela que el *Mondo Nuovo* existió, y que sus características fueron tal y como el film las muestra: *el mundo nuevo, durante los siglos XVIII y XIX fue una de las diversiones usuales en ferias y calles. (...) El presentador hacía correr las escenas una tras otra tirando de unos hilos laterales. Habitualmente, las vistas representaban*

Casanova, en boca precisamente del disoluto castigado.

Sin embargo, el film rompe deliberadamente con el realismo en ocasiones específicas:

I. La penúltima secuencia. Al revestirse el maniquí con el traje real, la mente de la condesa —y la nuestra— **ve, percibe** la persona-Majestad en el vestido simulacro de madera. Y la representación se desnuda: como en un teatro, se apagan todos los reflectores menos uno, el cenital del monigote-Rey.

II. En cinco oportunidades, una sobreimpresión rompe el fluir del relato para, con procedimientos narrativos que en cada ocasión se van asemejando más a las técnicas del documental, suministrarnos información histórica específica y luego desaparecer con otra sobreimpresión. Cuán deliberadamente rompen el contexto estas 'notas al pie' nos lo revela la cuarta de ellas, en la que Casanova, en una biblioteca semejantísima a la del film homónimo de Fellini, es entrevistado,

*episodios sensacionales de la historia de la época, que el presentador ilustra con pintorescos comentarios. Las escenas se iluminaban probablemente por detrás con una serie de velas.*⁵ Dado que, como ya se ha dicho, el arranque de la acción metaforiza el nacimiento del cine (metáfora reforzada al final: el movimiento se congela, la proyección ha cesado), y que el mundonuevo es uno de los precursores históricos del cinematógrafo Lumière, ¿no habrá una tácita caracterización de cierto cine histórico en esos paneles móviles y en la perorata del charlatán? Una comparación entre **La nuit de Varennes** propiamente dicha y el 'meta-film' de la caja mágica resulta harto esclarecedora⁶:

La Nuit de Varennes

- 1) Investigación histórica previa, que incluye tanto "los más grandes acontecimientos de la Historia" como los aspectos más humildes del acontecer cotidiano.
- 2) Los hechos históricos se sugieren, enuncian e interpretan.
- 3) Reconstrucción esmerada del referente cotidiano, en detrimento de la gran Historia.
- 4) Caracterización rica y compleja de los personajes.
- 5) Importancia del pueblo dentro del relato.
- 6) Roles protagónicos alternantes y no siempre bien marcados.
- 7) Abundancia de personajes pertenecientes a todos los estratos sociales.
- 8) Anacronismos deliberados que buscan distanciar al espectador.
- 9) Desdén hacia el pictorialismo.
- 10) A nivel icónico se favorece la interpretación: Valor simbólico de la pintura de Watteau.
- 11) Música compuesta y seleccionada en base a ejemplos históricos.
- 12) Musicalización portadora de contenidos ideológicos.
- 13) Banda sonora densa y compleja.
- 14) Desespectacularización del vestuario.
- 15) El vestuario, al final del film, cobra elevado sentido simbólico.
- 16) Densidad temporal elevada.
- 17) Orden interrumpido por acronías.
- 18) Espacios diegéticos pocos usuales: vehículos, suburbios, lugares de paso, escenarios naturales carentes de pretensión.
- 19) Escenografías simples y modestas.
- 20) Situaciones narrativas complejas.
- 21) Información histórica en boca de todos los personajes.

El Mondo Nuovo

- 1) Interés exclusivo en los grandes acontecimientos, presentados superficialmente sin afán de profundización.
- 2) Los hechos simplemente se enuncian.
- 3) Se reconstruyen exclusivamente los momentos grandiosos de la Historia.
- 4) Personajes tipificados: Rey, reina, amante, galán heroico, bella revolucionaria.
- 5) Es necesario 'individuarse' a las masas en la persona de Théroigne de Méricourt.
- 6) Protagonistas bien definidos.
- 7) Pocos personajes, con preferencia hacia los de elevada extracción.
- 8) No hay anacronismos, el espectador reconoce las grandes fechas y eventos que le son familiares.
- 9) Afán pictorialista a modo de estampas ilustradas.
- 10) Prevalece la imitación de modelos consagrados por los manuales oficiales: *Marcha de las mujeres a Versailles* (aguafuerte anónimo) y *Luis XVI en el cadalso*, de Bénézech.
- 11) Música improvisada en el momento.
- 12) Musicalización decorativa y estereotipada: fanfarrias, tambores.
- 13) Música de los enanos y voz en off del charlatán.
- 14) "Observen la suntuosa toilette de la bella reina".
- 15) El vestuario se limita a engalanar estereotipadamente a los personajes.
- 16) Densidad temporal muy baja: el 'Tiempo fílmico' de los acontecimientos es brevísimo, y la diégesis salta aceleradamente de una fecha a otra.
- 17) Orden cronológico estricto.
- 18) Espacio diegético: sobre todo Versailles, enfatizando sus fastuosos salones.
- 19) Escenografías abarrocadas y pomposas.
- 20) No hay cambios de grado narrativo.
- 21) La información histórica es patrimonio del narrador.

- 22) Unidades núcleo escasas y distribuidas irregularmente.
- 23) Catálisis abundantes.
- 24) Los diálogos sirven de informantes.
- 25) Estructura dramática peculiar: la fuga de los reyes como 'estructura ausente'.
- 26) Conflictos escasos y atípicamente estructurados.
- 27) Los reyes son objeto de censura visual.
- 28) En desacuerdo con el 'modo de representación institucional' vigente en 1982 (fecha de elaboración del film) se da preferencia al plano general y al montaje baziniano.
- 29) Discurso histórico implícito y extremadamente complejo.
- 30) Estructura temática multifacética y de varios niveles.
- 31) Cuestionamiento del saber histórico canónico.
- 22) Unidades núcleo frecuentes que se suceden una tras otra: (a) presentación de la realeza; (b) el pueblo se alza y toma la Bastilla; (c) se agrava la crisis: las mujeres marchan a Versalles; (d) la multitud exige el viaje de los reyes a París; (e) María Antonieta teme mostrarse; (f) La Fayette le besa la mano en el balcón; (g) los reyes se trasladan a París.
- 23) Pocas o ninguna catálisis.
- 24) Informante básico: la perorata del charlatán.
- 25) Estructura dramática aristotélica: introducción (presentación de la realeza), conflicto (el levantamiento popular), clímax (La Fayette y la reina en el balcón), desenlace (pan y felicidad para todos).
- 26) Conflicto claro y preciso: el pueblo quiere pan.
- 27) Los reyes son mostrados de manera completa y preferente.
- 28) De acuerdo con el 'modo de representación primitivo' (esto es, a las características formales de los films y del espectáculo cinematográfico anteriores a Griffith), se utiliza el plano general, y el montaje resulta de la sucesión de episodios.
- 29) Discurso histórico simple y voceado.
- 30) El tema del 'film' se puede resumir en: gracias al 'buen papá' el pueblo tiene pan.
- 31) El discurso histórico se adecúa a las circunstancias: en la escena final, al 'buen papá' se le corta la cabeza.



La Nuit de Varennes

Tras esta comparación, ¿no resulta lícito afirmar que el *Mondo Nuovo* es una de esas pantallas tras cuya superficie la Historia, revestida de bombos y oropeles y embutida a la fuerza en el sarcófago de la narrativa aristotélica, no es más que un 'gancho' comercial, un cebo decorativo bajo el cual subyace, prestigiada por la Cultura y el Pasado mayusculados, alguna historieta de amor y de odio, de suspenso y de aventura, de erotismo y emoción que sólo persigue lo lúdico en su nivel más primario, el *circense* necesario para dar sabor al *panem* o sentido a su carencia? Viejo cine encantador de fantasía seriada y un misterio limitado a lo oscuro de la

sala, a lo extraño de las ropas, lo galano de las caras, el sudor de los caballos y el estuco en los castillos... Frente a ese cine 'histórico' de aventuras, *La nuit de Varennes* propone una aventura más compleja y nada fácil, pero bien remunerante para quien ose afrontarla: la aventura de pensar.

Claro que no todos quieren aventurarse.

La crítica ortodoxa no ha sido amable con un film al que calificamos no sólo de excelente como obra de arte, inteligente y sugestivo, poético y meditado, cálido y sobrio, sino de piedra miliar en el panorama del cine histórico y de las teorizaciones sobre éste. Con tono bastante cauto, Gil

del Muro aprueba el film y resume de esta manera su idea central: *cree Scola que la conclusión que hay que sacar de la película (...) es ésta: en el juego de la historia nadie se queda sin carta. Y se entra en él de manera más o menos consciente, como víctima o como verdugo o como testigo, pero se entra. (...) La historia volvía a contar, así, con hombres sin relieve, con hombres desnudos de casi todo, si acaso, excepto de su propia dignidad. Muy diferente es la tónica conque una 'autorizada' gula estadounidense para compradores de video⁸ califica la obra de Ettore De Scola (sic): un film ambicioso e imaginativo, pero en última instancia decepcionante (...) Esta importación francesa es bastante parecida a la serie de Steve Allen en la PBS Meeting of the Minds (Encuentro de las Mentes), con trajes y escenografía. Todo lo que esta gente hace es hablar, hablar, hablar. Hablar sobre los derechos del individuo. Hablar sobre las maneras elegantes de la aristocracia. ¡Hablar de aburrimiento! En francés, con subtítulos en inglés. Censurada R ('restricted') por nudismo, sexo e irreverencia a cosas sagradas. No resulta extraño que *La nuit de Varennes* obtenga sólo dos estrellas y media en un 'digest' que otorga cuatro a *Kramer vs. Kramer* de Robert Benton y tres y media a *La dolce vita*, no tan complicada como la mayoría de los filmes de Fellini, según la misma fuente. Lo que indigna y sorprende es que una revista que fue gloria del cine en la década del 50 incurra en estas frases al criticar (?) el film⁹: *Ettore Scola, pese a su habilidad de guionista y a su 'savoir-faire' de filmador - no es un cineasta muy interesante. (...) uno se imagina lo que cineastas menos**

pretenciosos y más artesanos (Freda, Cottafavi) habrían sacado de un argumento semejante. Menos sentido y más placer. Es curioso que el lúcido Zweig asignase esa mismísima actitud al caballero de Seingalt, al marginado de la historia por propia voluntad y por la fuerza de los acontecimientos: *Casanova, como un niño, mira en ese juguete de la cámara oscura, donde se reflejan con todos sus colores las estampas del pasado.*¹⁰ Pero quienes juzgamos un film debemos tener siempre presente un hecho incontestable: a veces, el crítico hace la historia; las más de las veces, la historia se deshace de los críticos. O los deshace.

Notas y Referencias bibliográficas

- (1) "El Film Narrativo Estadounidense es ANTI-BRECHTIANO. Una vez comprendido ese concepto (...) ¡la estructura del film es fácil de manipular! El propósito es hacer que la audiencia sienta emoción. Esa emoción es frecuentemente la del protagonista. Cualquier resistencia hacia el carácter propagandístico del filme narrativo es resistirse a la historia del filme de ficción de Hollywood. Incluso el Nuevo Cine Alemán (Fassbinder, Wenders, Herzog, etc.) ha comprendido la necesidad de ligar a la audiencia al drama antes de desarrollar estructuras e Información no hollywoodenses". James F. Boyle, *Treinta preguntas que lo ayudarán a estructurar su guión*, 1983. Traducción nuestra.
- (2) Los problemas teóricos del cine histórico han sido objeto de amplia y oportuna discusión en el libro *Cine, historia y enseñanza* de José Enrique Monterde (Editorial Lala, Barcelona 1986). Véase la reseña respectiva de Ambretta Marrosu en *Encuadre* n° 17, pp. 47-48.
- (3) Declaraciones de Scola a Jean-A. Gill en *22 questions a Ettore Scola*, en *Ecran* 76, n° 52. Editions de l'Atalante, París 1976. Pág. 25.
- (4) Véase nuestra crítica a *Passione d'amore* en *Encuadre* n° 24, Pág. 70.
- (5) C. W. Ceram, *Arqueología del cine*. Ediciones Destino, Barcelona 1965. Pág. 50.
- (6) La tabla comparativa siguiente reproduce, con leves modificaciones por razones de contexto, las páginas 291a y 291b del tomo I de la tesis *Una visión de la relación Cine/Historia: La Nuit de Varennes de Ettore Scola* de Myriam Krzypow Messmer y Antonlo Mendoza Wolske.
- (7) Eduardo T. Gil del Muro, *La Noche de Varennes*, en *Cine para leer*, Editorial Mensajero, España 1984. Págs. 241-2.
- (8) Mick Martin y Marsha Porter, *Video Movie guide*. Ballantine, Estados Unidos 1987. Pág. 511. Traducción nuestra.
- (9) Nos referimos a *Cahiers du Cinéma*, cuyo número 338 de julio/agosto de 1982 contiene en la página 65, bajo el título *Le cinéma explore le temps*, la reseña de Serge Daney sobre *La Nuit de Varennes*. Traducción nuestra.
- (10) Stefan Zweig: *Tres poetas de su vida: Casanova, Stendhal, Tolstol*. Editorial Juventud, Zaragoza 1965. Pág. 1026.

Blofilmografía de Ettore Scola

(Según Myriam Krzypow Messmer y Antonio Mendoza Wolske: **Una visión de la relación Cine/Historia: La Nuit de Varennes de Ettore Scola**, tomo II, págs. 295-297. Puesta al día).

Nace el 10 de mayo de 1931 en Treviso, provincia de Avellino. Estudios clásicos. Diploma en Derecho de la Universidad de Roma.

Se consagra al periodismo. Colabora en diversos semanarios y revistas humorísticas, especialmente en **Marc'Aurelio**, donde tiene como compañeros de trabajo a Federico Fellini, Age y Scarpelli, Ruggero Maccari. Guiones diversos para la radio, particularmente (1950) para **Il teatrino di Alberto Sordi**.

Inicia su carrera de guionista cinematográfico realizando anónimamente (solo o en colaboración) cerca de veinte guiones de 1948 a 1952, sobre todo para el cómic **Toto**.

De 1952 a 1971 realiza, solo o en colaboración, guiones para los siguientes directores (cuando hay más de una colaboración, se indica entre paréntesis el número de éstas):

Edoardo Anton/Domenico Paoletta
Giorgio Bianchi (3)
Mauro Bolognini
Mario Bonnard
Mario Camerini
Vittorio Caprioli
Sergio Corbucci
Mario Chiari
Sergio Grieco
Erich Kobler
Carlo Lizzani
Nanny Loy
Nanny Loy/Gianni Puccini
Luciano Lucignani
Nino Manfredi
Mario Mattoli (5)
Mauro Morassi/Dino Risi
Domenico Paoletta (3)
Bruno Paolinelli
Glauro Pellegrini
Ello Petri
Antonio Pietrangeli (9)
Dino Risi (8)
Franco Rossi
Luciano Salce (2)
Giorgio Simonelli
Steno (2)
Piero Tellini
Luigi Zampa (2)

Desde 1964 co-guionista de sus propios films con: Ruggero Maccari, Age y Scarpelli, Sergio Amidei (y otros).

Ha realizado los siguientes filmes:
1964: **Se permette parliamo di donne. La congiuntura**.
1965: **Thrilling**, episodio **Il vittimista** (otros episodios de Carlo Lizzani y Gian-Luigi Polidoro).
1966: **L'Arcidiavolo**.
1968: **Riuscirano i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?**
1969: **Il comisario Pepe**.
1970: **Dramma della gelosia, tutti i particolari in cronaca**.
1971: **Permette? Rocco Papaleo**.
1972: **La più bella serata della mia vita**.
1973: **Festival dell'Unità 72** (mediometraje, 16 mm.)
1974: **Trevico Torino: viaggio nel Fiat-Nam**.
C'eravamo tanto amanti.
1975: **Brutti, sporchi e cattivi**.
Silenzio e complicità (Mediometraje en video consagrado a Pier Paolo Pasolini; colectivo y realización: Kim Arcalli, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Laura Betti, Sergio Citti, Dacia Maraini, Maurizio Ponzi y Ettore Scola).
1976: **Signore e signori, buonanotte** (film colectivo en episodios correalizado por Luigi Comencini, Nanny Loy, Luigi Magni, Mario Monicelli y Ettore Scola).
1977: **Una giornata particolare**.
I nuovi mostri (film en episodios correalizado por Mario Monicelli, Dino Risi y Ettore Scola).
1979: **La terrazza**.
Vorrei che volo (16 mm.)
1981: **Passione d'amore**.
1982: **La nuit de Varennes**.
1983: **Le bal**.
1985: **Maccheroni**.
1987: **La famiglia**.
1988: **Splendor**.
1989: **Che ora è**.
1990: **Il viaggio del capitán Fracassa**.

En 1979, se presentó como candidato a las elecciones del Parlamento Europeo de Estrasburgo.

Hoy en día, Ettore Scola es considerado el Ministro de Cultura del extraoficial 'gabinete fantasma' del Partido Comunista Italiano.

Ficha Técnica del film

Francia/Italia, 1982. **Título francés: La nuit de Varennes**. **Título italiano: Il Mondo Nuovo**. **Título en Venezuela: Las noches de Casanova** (por razones obvias). **Dirección: Ettore Scola**. **Guión y diálogos: Sergio Amidei y Ettore Scola**. **Producción: Renzo Rossellini para Gaumont FR3 (París) y Opera Films (Roma)**. **Directores de producción: Giorgio Scotton y Charlotte Fraisse**. **Productor ejecutivo: Claudio Mancini**. **Escenografía: Dante Ferretti**. **Vestuario: Gabriella Pescucci**. **Fotografía: Armando Nannuzzi**. **Montaje: Raimondo Crociani a.m.c**. **Música: Armando Trovajoli**. **Asistente de dirección: Paola Scola**. **Asesoría histórica: Claude Manceron**. **Intérpretes: Jean-Louis Barrault, Marcello Mastroianni, Hanna Schygulla, Harvey Keitel, Jean-Claude Brialy, Andréa Ferréol, Michel Vitold, Laura Betti, Enzo Jannacci, Pierre Malet, Daniel Gélin y otros**. **Color**. **Formato: 1/1,66 en 35 mm**. **Duración de la versión original: 2h. 35**. **Duración de la versión en video: 2h. 4**. **Distribución venezolana de la versión en video: Video Master, n° 018**.

