CLUBS DE LECTURA

Sala Val Del Omar 05 MIÉ 20:30

Sala Josefina Molina 08 SÁB 18:00

## Nos vemos allá arriba

Albert Dupontel. Francia. 2017. 114 min. Color. v.o.s.e.



## FICHA TÉCNICA

**Título original:** Au revoir là-haut. **Título español:** Nos vemos allá arriba.

Nacionalidad: Francia. Año de producción: 2017.

Dirección: Albert Dupontel.

**Guión:** Albert Dupontel, Pierre Lemaitre. **Producción:** ADCB Films / Manchester Films.

**Productor:** Catherine Bozorgan. **Fotografía:** Vincent Mathias. **Montaje:** Christophe Pinel.

Ayte. de dirección: James Canal, Ivan Le Goff, Michael Viger.

Música: Christophe Julien.

Director artístico: Lilith Bekmezian, Gilles Iscan.

Vestuario: Mimi Lempicka.

**Intérpretes:** Albert Dupontel, Nahuel Pérez Biscayart, Niels Arestrup, Émilie Dequenne, Laurent Lafitte, Mélanie Thierry, Frans Boyer, Travis Kerschen.

Duración: 114 min. Versión: v.o.s.e. Color.

## SINOPSIS

Noviembre de 1919. Dos supervivientes de las trincheras, uno un magnífico ilustrador y el otro, un modesto contable, montan una estafa sobre los monumentos a los muertos de la guerra. En la Francia de los años veinte, el proyecto se convierte en algo tan peligroso como espectacular.

## **COMENTARIO**

Senderos de ignominia

Albert Dupontel sabe que una comedia negra no tiene que ser solo cínica y su película encuentra su alma en las máscaras que comunica las emociones de uno de sus personajes

Una ampulosa cámara aérea sigue a un perro corriendo sobre el campo de batalla en las últimas horas de la Primera Guerra Mundial, antes de introducirse con impetuoso dinamismo en el interior de una trinchera, como si el director quisiera batir por multiplicación el imaginario de Senderos de gloria

(1957). Una obertura capaz de indigestar a todo cinéfilo con fobia a lo enfático, pero el sexto largometraje del actor y director Albert Dupontel no tarda en demostrar que, tras las piruetas formales, hay mucho más: no solo una cierta voluntad de estilo, capaz de hermanar la poética de Franju –una valiosa secuencia le guiña el ojo (ornitológico) a *Judex* (1963)- con la pirotecnia expresiva de Jeunet y de canalizar ecos de la historieta francófona –la película está dedicada al gran Gotlib, que podría haber simpatizado con su retorcido sentido del humor, pero no cuesta imaginársela en clave de Tardi apócrifo, sino, sobre todo, la capacidad de servir, con fuerza y contundencia, una buena historia, basada en la novela homónima de Pierre Lemaitre que ganó el Goncourt en 2013.

Nos vemos allá arriba contrapone dos modelos de explotación picaresca en los días posteriores a la contienda mundial: la picaresca de los desclasados, dispuestos a articular una estafa en torno al dolor oficial y sus hipocresías, y la picaresca de quien fue depredador en el frente y se reciclará como enterrador carroñero en tiempo de paz. Dupontel sabe que una comedia negra no tiene que ser necesariamente cínica y, así, junto a esa escritura visual llena de grandes gestos, su película encuentra su alma en el juego de máscaras que comunica las sutilezas emocionales de uno de sus personajes centrales: un mutilado de guerra que bien podría ser el particular Fantasma de la Ópera en el gran teatro del fatuo orgullo patriótico.

Por Jordi Costa. 29 de junio de 2018

https://elpais.com/cultura/2018/06/27/actualidad/1530133271 892255.html

Una entrevista con Albert Dupontel

P: ¿Puede hablarnos de la génesis del proyecto? ¿Por qué quiso adaptar la novela de Pierre Lemaitre?

R: Además de ser un enorme placer de lectura para mí, encontré el libro extremadamente inspirador. Me pareció un panfleto contra la época actual disfrazado de una forma muy elegante. Todos los personajes me parecían de una modernidad desconcertante. Una pequeña minoría, codiciosa y avaricio sa, que domina el mundo. Las multinacionales actuales están llenas de Pradelles y de Marcels Péricourts, sin fe ni ley, que hacen sufrir a innumerables Maillards, quiénes también perseveran para sobrevivir a través de los siglos. La narración también contenía una historia universal, con la crónica de un padre lleno de remordimientos y un hijo abandonado e incomprendido. Y finalmente la intriga de la estafa con los monumentos funerarios, que añade un hilo conductor dando ritmo y suspense a la narración. Todos estos elementos hicieron que por primera vez para mí, una adaptación me pareciera factible y oportuna. Además, el libro de Lemaitre es un verdadero manual de instrucciones ya que su escritura es visual y sus personajes tienen una psicología perfectamente definida, todo en una narración con giros continuos.

P: ¿Cómo hizo la adaptación?

R: Por primera vez, la escribí rápidamente y, además, el libro de Pierre, lo facilitaba mucho. Escribí una primera versión en 3 semanas, pero a pesar de





todo, llegamos hasta la versión número 13. Pierre me dejó una libertad total, sólo nos vimos dos veces para discutir el final. No hace falta decir que no me hubiera arriesgado a hacer modificaciones sin su aprobación.

P: ¿Cómo fue el proceso de escritura del guión? R: Partiendo de un libro de 600 páginas, mi "premisa" era ir a lo esencial, a saber, la relación fuerte y apasionada entre Albert y Edouard, a quién confronto bastante temprano cuando Edouard propone la estafa. Necesitaba un detonante en el guión para articular la historia como una película. De hecho, en el libro, la estafa sucede en el último tercio, y uno de mis principales esfuerzos fue colocarla muy al principio de la historia. Del mismo modo, el espectador es mucho más perezoso que el lector. Así que, para mantener la atención y el ritmo, conecté todos los personajes entre ellos, incluso más que en el libro, con el fin de vincularlo todo. Por ejemplo, es Edouard quien pone a Merlín tras la pista de Pradelle para vengarse de él. Esta transición no existe en el libro. Y, por último, necesitaba un reencuentro entre Péricourt padre y Péricourt hijo y el diálogo en la terraza del Lutetia, así como el ajuste de cuentas entre Maillard y Pradelle. Una vez más, creo que el espectador lo necesita pero no necesariamente el lector.

P: Entre la comedia y la tragedia, ni todo es muy burlesco ni totalmente patético... ¿Cómo consigues jugar entre un tono y el otro? ¿Qué es lo que te interesa de esta tensión?

R: De nuevo, este elemento estaba muy presente en el libro de Pierre, de hecho he intentado mantener en la película varias frases textuales que aparecen en el libro. Para conseguir poner el relieve emocional que mencionas, todo dependía de la fuerza en la interpretación de los actores y, aunque los dos personajes del film se consideran burlescos, Labourdin y Merlín, yo necesitaba grandes actores. Philippe Uchan y Michel Vuillermoz. Sin embargo, ensayamos mucho para poner la "nariz roja" a estos personajes. La mezcla entre la comedia y la

tragedia se basa en una interpretación adecuada y yo me quedé muy contento con todo el reparto. Además, esta mezcla me parece un buen reflejo de lo que siento en mi vida cotidiana. Esa montaña rusa emocional da un toque particular a este género de películas.

(...)

P: ¿Cómo abordó el tema de la reconstrucción histórica?

R: Intelectualmente, a través de muchas lecturas: casi todos los libros de Erich Maria Remarque, 'El Miedo' de Gabriel Chevallier, 'Tempestades de acero' de Ernst Jünger, 'Las cruces de madera' de Roland Dorgelès, 'El Fuego' de Henri Barbusse, todos relatos autobiográficos de Maurice Genevoix y muchos otros libros. Pero también vi muchas películas de época, algunas de ellas revisándolas con gran insistencia: las dos adapta ciones de 'Sin novedad en el frente' de Lewis Milestone y 'Las cruces de madera' de Raymond Bernard. Pero también 'Alas' de William Wellman, 'Senderos de Gloria' de Stanley Kubrick, así como una serie de documentales de la Primera Guerra Mundial, para los que contraté a dos coloristas para que los pasaran a color. Luego había foto-libros de la época (incluyendo los de Brassaï, que reconstruyó una de sus fotos para la escena de la Place Blanche). Contraté a Cédric Fayolle, como creador de VFX en esta película. Fue la primera persona con la que hablé antes incluso de haber escrito el guión. Era una cuestión de "mentir" al público durante más de 2 horas. Se prestó al juego con deleite y entusiasmo. Sobre la base de mi storyboard, de fotos y sugerencias, creó este universo lejano que fueron los años 20. Algunos de sus trabajos que más me gustaron fue la escena de la repatriación de soldados, filmados desde una estación desierta en Versalles y la escena final en la gira de Marruecos... hecha desde el aparcamiento del estudio. La calidad de su trabajo era tal que a veces no podía distinguir lo verdadero de lo falso. Además, le confié la realización del segundo equipo y le debo unos cuantos planos muy logrados.



P: ¿Cómo trabajó con las máscaras?

R: Con Cécile Kretschmar, casi co-autora del personaje de Edouard, por la sugestión y la creatividad de sus máscaras, a menudo diferentes de las máscaras descritas en el libro. La idea era seguir la psicología de Edouard a lo largo de la narrativa y conseguir expresar la tristeza, la ironía, el delirio, la abstracción... Al suceder a principios del siglo XX, teníamos cientos de fuentes de inspiración, siendo una época tan prolífica y de transición en lo que se refiere al arte. Del Cubismo al Surrealismo... la riqueza del arte de entonces nos regaló una verdadera caja de juguetes con la que Cécile se puso a dibujar. Desde la primera máscara (de tipo veneciano azul) que permite a Edouard retomar una forma humana, a una máscara irónica, de profesor de Bellas Artes que critica el dibujo académico, o una de Fantômas, verdadero icono de las telenovelas de la época.

P: ¿Tiene una máscara favorita?

R: Tengo una debilidad por la cara de la mujer abstracta (variante de un retrato al Picasso).

P: El etalonaje de la película es muy destacable, ¿puede hablar sobre este proceso de coloración? R: La tricromía inventada por los hermanos Lumière es un proceso que hace 100 años hizo posible el color en las primeras fotografías, de muchas fotos que permanecen de este período (como los autocromos de Albert Kahn) y, por lo tanto, también las fotos en color sobre las trincheras y de París en la década de 1920. El proceso consiste en colorear el negativo que, en ese momento, sólo podía ser blanco y negro. Para ello, gracias al trabajo de 2 coloristas (Lionel Kopp y Natacha Louis), los colores de la película fueron desaturados para recolorizarlos plano a plano. Además se agregó un grano digital (500 asa Kodak) que puede dar la sensación de película de celuloide. Un engaño más. (...)

https://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/8431/comentario.php

