

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Realidad y representación. La puesta en escena en el cine de Jean Renoir:
análisis de filmes

Autor/es:

Losilla, Carlos

Citar como:

Losilla, C. (1995). Realidad y representación. La puesta en escena en el cine de
Jean Renoir: análisis de filmes. Nosferatu. Revista de cine. (17):66-73.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40923>

Copyright:

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:



donostiakultura.com



Realidad y representación

La puesta en escena en el cine de Jean Renoir: análisis de filmes

Carlos Losilla

Dos son las posturas con que la crítica y la historiografía cinematográficas suelen acercarse al estilo de Jean Renoir. La primera, que procede de algunos de los postulados establecidos por André Bazin en su libro canónico (1), intentaría abordar su puesta en escena desde una postura reivindicativamente realista, es decir, desde un humanismo de raíz kraueriana defensor de un cine a-la-altura-de-la-mirada-del-

hombre: reflejo de la realidad física, ausencia de manipulación, la cámara como espejo al borde del camino, etc. La otra, mucho más difusa y heterogénea en su origen, lo convertiría en abanderado del metalenguaje cinematográfico, en investigador meticuloso y consciente de los mecanismos de representación propios del cine.

En apariencia muy distintos y a la vez distantes, estos dos

puntos de vista sobre la puesta en escena renoiriana, sin embargo, no están tan lejos el uno del otro como podría parecer, y así lo demuestran algunos de los mejores textos pergeñados sobre el autor de **La regla del juego** (1939) (2). Pero ello no obsta para que ciertas combinaciones descriptivas que se han realizado a partir de su *mélange*, muchas de ellas de enorme repercusión posterior, constituyan un verdadero peligro en el senti-

do de ayudar a difundir y consolidar algunos tópicos y lugares comunes que en nada pueden beneficiar a una adecuada recepción de la obra renoiriana.

Por ejemplo: la cuestión de las épocas. Considerada indiscutiblemente *El río* (1950) como la película-bisagra de la filmografía de Renoir, se puede, sin temor a equivocarse, dividir su obra en tres etapas absolutamente compactas y coherentes en sí mismas: la francesa de entreguerras, la norteamericana y (otra vez) la francesa de los años 50 y 60. Lo que ocurre es que, a partir de ahí, también se puede llegar a definir una cierta evolución de su puesta en escena. Y eso ya resulta ser un terreno mucho más resbaladizo, puesto que en ese caso suelen utilizarse las dos categorías arriba mencionadas para convertir los periodos en compartimentos estancos totalmente irreconciliables entre sí. De este modo, y tras el realismo polivalente de los años 30 y la experiencia hollywoodiense, Renoir llegaría a su máximo despojamiento con *El río* y, en lo sucesivo, se dedicaría a teatralizar su estilo hasta convertirlo en un reflejo manierista y artificial de lo que había sido veinte años antes.

Así, aun sin implicar ningún juicio de valor, todo esto equivaldría a una toma de posición simultáneamente ética y estética: la renuncia de Renoir al realismo significaría una rendición, y el refugio en la teatralidad y el artificio la más adecuada reacción ante un universo -una realidad- cada vez más hostil. Se trata, claro está, del mismo fervor idealista que lleva a considerar *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), por poner un ejemplo extremo,

como un "testamento" forjado únicamente por su sombría reclusión en interiores y exteriores fantasmales, sin tener en cuenta que ésta era ya una característica del Ford de los años 30, pero en el caso de Renoir la deducción trae consigo varias e importantes secuelas: según esto, existiría un Renoir "realista" y un Renoir "teatral", un Renoir interesado por su época y otro absolutamente encerrado en su torre de marfil, uno joven-combativo y otro anciano-conformista, uno "documentalista" y otro "esteta"... Y lo que es peor: ninguno de ellos habría conocido al otro a lo largo de casi cincuenta años de carrera cinematográfica.

Lo más juicioso, pues, no será tanto hablar de "realismo" y de "teatralidad" en la puesta en escena de Renoir como intentar averiguar, volviendo un poco al principio, de dónde proceden esas dos concepciones de su estilo y hasta qué punto pueden considerarse mutuamente excluyentes (3). Por un lado, así, el ansia de reflejar lo real de una manera absolutamente física, de plasmarlo con la menor cantidad de distorsiones posible. Por otro, los problemas que acarrea para un artista, en este caso para un cineasta, la representación de esa realidad, la puesta en imágenes de algo que no sólo posee su propia dinámica, sino que además ha sido sometido ya, y en muy diversos grados a lo largo de la historia, a muchos y distintos intentos de domesticación artística, desde las primeras pinturas rupestres a la gran novela decimonónica. Se abre el telón.

El teatro de la naturaleza

Tanto *Una partida de campo*

(1936) como *El río* suelen considerarse dos de las películas más vocacionalmente realistas de Renoir, la primera como culminación de una etapa que encontraría su perfecto resumen en *La regla del juego*, y la segunda como cumbre de una búsqueda a tientas iniciada en Hollywood con *Aguas pantanosas* (1941), título que es ya en sí mismo toda una profecía. De esta manera, una y otra no sólo supondrían dos capítulos trascendentales en el más íntimo diario de Renoir -la calma reflexiva antes de la tempestad de la guerra; la fluidez del río de la vida tras el estancamiento del pantano hollywoodiense-, sino que además significarían encontronazos cuerpo a cuerpo con la más absoluta fisicidad, con la realidad menos sujeta a cauces argumentales.

Y, en efecto, una primera ojeada no hace más que confirmar tales designios. En *Una partida de campo*, lo importante, tanto como la trama, es la aprehensión de la naturaleza circundante: las hojas mecidas por el viento, los preliminares de la tormenta, las gotas de lluvia cayendo sobre el río... La escena de amor no se basa en la simple alusión, sino en el puro contacto físico, en la carnalidad de los labios que se juntan y en la lágrima furtiva que resbala al final por el rostro de Sylvia Bataille, el símbolo más hermoso que haya dado el cine sobre la fugacidad del placer y la tristeza de la pérdida.

En *El río*, de un modo parecido, las disquisiciones de la novela de Rumer Godden quedan absolutamente sepultadas bajo un alud de sensaciones e impresiones de una sensualidad extrema, de una sofocante proximidad, hasta el punto de que muchas de las imágenes

JEAN RENOIR

del film parecen pertenecer más a un documental que a una película de ficción: la historia se pierde, se confunde en los meandros de la realidad. Renoir, por ejemplo, filma las festividades nativas como si únicamente se tratara de un estallido de cuerpos y colores, e incluso se atreve a romper el hilo argumental para incluir la puesta en imágenes de una leyenda inventada por la protagonista. Lo que importa no es la solidez de la trama, sino la autenticidad de lo que se muestra.

Esta puesta en escena ligera, volátil, esta cámara que parece captar los acontecimientos casi al vuelo, trátese de un beso o del reflejo del fuego en las aguas del Ganges, debe enfrentarse también, no obstante, a su propia imagen invertida, y es entonces cuando tanto **Una partida de campo** como **El río** dejan de intentar observar las cosas tal como son para empezar a ver los filtros que se interponen entre ellas y nuestra mirada.

En **Una partida de campo**, por ejemplo, el intento de reflejar fielmente la naturaleza está atravesado constantemente por el intento de dar una forma a ese reflejo. El montaje de la escena de la tormenta, pongamos por caso, a pesar de la apariencia totalmente casual de cada uno de los planos, acaba obteniendo una musicalidad que lo acerca más al poema que al documento, y, finalmente, incluso ciertos encuadres parecen sugerir un severo enfrentamiento con la realidad observada como tal: no sólo aquellos claramente inspirados en la pintura impresionista, sino también los que utilizan el decorado como marco, insertando a los personajes en lo que podría denominarse el pequeño teatro de

la naturaleza. Véase a los dos donjuanes observando a la muchacha a través de la ventana del hostel, o incluso el escenario de la seducción, un claro del bosque junto al río cuidadosamente rodeado de vegetación... "*Parece una casa*", afirma la chica.

La naturaleza, así, es también un teatro. Y ese teatro está dedicado a escenificar las pasiones humanas, siempre ocultas bajo un velo de inautenticidad: los seductores acechan a la chica desde la ventana, contemplando cómo se columpia del mismo modo que si fuera un cuadro y tramando su plan a escondidas; los amantes se besan en lo que parece un escenario ideal, un producto de su imaginación, la metáfora perfecta de la ilusividad de su amor... Y lo mismo sucede en **El río**. La seducción amorosa se convierte en el juego del escondite, en Harriet que mira a Valérie que a su vez mira al capitán, y en Harriet que corre tras Mélanie que a su vez corre tras Valérie y el capitán, todo ello en una naturaleza transfigurada y transformada ya en gran teatro del mundo, lejos, muy lejos, del aparente documentalismo de otras partes del film. De la misma manera, cuando Renoir pone en imágenes la leyenda de Harriet, la realidad adquiere también visos de cuento tradicional, y los personajes más cotidianos del film se convierten en dioses y diosas de la religión hindú.

Resulta extremadamente curioso que el único personaje de **El río** que pretende ir más allá de las apariencias y penetrar en los verdaderos secretos de la India, el niño Bogey, sea también el único que encuentre la muerte, en su casi irracional obsesión por convertirse en encantador de serpien-

tes. Renoir parece tenerlo muy claro: en alguna parte debe de residir la pulpa de la realidad, la autenticidad, la verdad, pero eso es algo que el cine, como la propia vida, como el mismo Bogey, sólo logra rozar con los dedos, estando como está mediatizado por su propia condición de mecanismo puramente representativo, en el mismo nivel -aunque con distintos instrumentos- que la novela, el teatro o la pintura. De idéntica manera en que la seducción de madre e hija en **Una partida de campo** se plantea como una mera representación, como la puesta en escena del deseo amoroso -no sólo el beso en el "escenario" junto al río, sino también Rodolphe convertido en fauno para Madame Dufour-, o del mismo modo en que en **El río** el juego del primer amor se presenta a la vez como pura ilusión y como pantomima, los personajes en sí resultan ser también actores de una vida más representada que vivida: nunca llegan a conocerse a sí mismos, perdidos en la tragedia de un matrimonio sin amor (**Una partida de campo**) e incluso en la imparable, siempre igual a sí misma rueda de la vida (**El río**).

Se trata de arquetipos que dominan la entera obra de Renoir, desde la actriz de **Nana** (1926) hasta el investigador escindido de **El testamento del doctor Cordelier** (1959), pasando por los decadentes protagonistas de **La regla del juego**: personajes que convierten su vida en una representación, que a su vez constituye el filtro a través del cual Renoir pretende entrar en su verdad. ¿La paradoja suprema del cine? En cualquier caso, un perfecto juego de espejos: el hombre incapaz de ver su verdadera realidad es, en el fondo, un fabricante de mitos



Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro

que aplica incesantemente en su propia vida, al igual que Renoir aplica todos los mecanismos de la representación posibles en su puesta en escena con el fin, curiosamente, no de ocultárnosla a la vista, sino de hacernos penetrar en su misma esencia.

La naturaleza del teatro

¿Qué significado tiene, entonces, la utilización de la teatralidad en el cine de Renoir? Al final de *Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro* (1952), la primera obra de su tercer y último periodo, el *metteur en scène* don Antonio le dice a Camilla, la protagonista: "*Tú no estás hecha para eso que llaman vida. Tu lugar se encuentra entre nosotros, los actores, los acróbatas, los mimos, los clowns, los saltimbanquis. Tu felicidad sólo la encontrarás sobre un escenario, cada tarde, durante dos escasas horas, ejerciendo tu oficio de actriz,*

esto es, olvidándote de ti misma. A través de los personajes que encarnarás, descubrirás tal vez a la verdadera Camilla".

Estas palabras, junto con el juego de telones que nos ha hecho penetrar en las interioridades del teatro para luego expulsarnos violentamente al final de la obra, sugieren dos conclusiones al respecto: hemos estado asistiendo a una simple representación, sí, la representación de la vida que es a la vez la del teatro, pero al mismo tiempo se nos ha invitado a explorar todas y cada una de las intimidades de esa pura tramoya para acabar observando su verdad, el complicado funcionamiento de las relaciones humanas, la soledad resultante. A través del teatro, pues, se ha llegado a la realidad, y ésa es la metáfora a la que aluden los dos levantamientos de telón del principio, incluso el escenario final de tres pisos que acaba quedando

en escena. Como si se tratara de un vivaz hormiguero, la película se dedicará a rastrear cada uno de los rincones de ese escenario para devolverlo a la vida, para encontrar el enigma de su esencia, para conocer "a la verdadera Camilla" a través de sus fingimientos.

Curiosamente, sin embargo, esta alusión al teatro como metáfora de la vida no es nueva en la obra de Renoir, y eso es algo que pueden demostrar absolutamente todas sus películas anteriores, poniendo un poco en cuestión, así, el hecho de que *Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro* abra una nueva época en su filmografía: lo hace en lo que se refiere al énfasis puesto en el tema, pero no en cuanto al tema en sí mismo. En *La golfa* (1931), por ejemplo, una de las obras maestras de su primer periodo, el teatro no es sólo uno de los temas principales del film y el motor de su puesta en escena, sino también el filtro a través

JEAN RENOIR

del cual Renoir nos muestra las intimidades más fascinantes y a la vez inconfesables de la vida burguesa. Y, como en el principio de *Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro*, también la penetración y el movimiento hacia adelante serán las estrategias escogidas para introducirnos en el meollo de la cuestión.

En este caso, no obstante, las apariencias son muy distintas. También hay un telón que se sube al principio del film y se baja al final, pero aquí se trata del telón de un teatrillo de marionetas, y la película en sí, por lo menos en sus actitudes más externas y en sus ademanes más evidentes, recurre en mayor medida a la caricatura del naturalismo que a la teatralidad: desde la utilización del plano fijo y la profundidad de campo hasta el uso diegético de la música, que siempre presenta una fuente sonora real (el gramófono de la cena del principio, el piano

de la fiesta "intelectual", la pianola del bar...), la realidad se presenta muchas veces como tal, pero a la vez como su propio reflejo deformado, como si siempre hubiera algo que "pusiera en escena" sus miserias para el espectador.

Simultáneamente cuento moral y farsa escenificada, *La golfa*, sin embargo, es sobre todo un intento de penetrar en una realidad compleja y confusa a través de su propia representación. Todo son falsas apariencias y mentiras: desde el "pobre hombre" que en realidad no es Legrand (a pesar de lo que creen sus compañeros, no es un simple empleadillo, sino un gran pintor y el amante de una bella prostituta), hasta el ex-marido que en realidad no estaba muerto. Y es ahí donde el teatro se erige en mecanismo principal de la obra. Legrand es a la vez director escénico -llega a representar, junto con el ex-marido, una verdadera comedia con el

fin de librarse de su mujer- y víctima de sus propios fraudes, con lo cual todo el universo que le circunda se convierte en un inmenso teatro, en el escenario de sus infructuosos intentos por vivir una vida que en realidad no es la suya.

En este sentido, y como decíamos, la puesta en escena tiene sus propios recursos para representar la verdadera naturaleza de ese escenario, y éstos coinciden en lo esencial con los de *Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro*: la cámara empieza y termina muchas escenas con alejamientos o acercamientos de/a los personajes, como si quisiera pero no pudiera penetrar en su secreto; hay numerosos reencuadres con ventanas y puertas, entendidos como marcos teatrales de la acción; e incluso hay abundantes alusiones visuales a la pintura y a los cuadros, lo cual también pretende reflejar una realidad desvirtuada.

En esta apoteosis de la representación representada, hay, sin duda, dos escenas clave: la de Legrand pintando su autorretrato y la del asesinato. En la primera, no sólo hay múltiples reencuadres -el propio cuadro, la ventana de la casa, otra ventana que se ve al fondo-, sino que además el rostro de Legrand se refleja en un espejo. Además, el autorretrato será también la clave de la escena final: cuando Legrand se vea reducido a un vagabundo sin nombre, es decir, cuando ya no sea él, verá cómo se llevan su autorretrato -su identidad- en un automóvil. Finalmente cae el telón, y los personajes se revelan únicamente como muñecos de una farsa, peles incapaces de descubrir su verdadera realidad.

Se trata de una idea que queda subrayada en la segunda esce-



La golfa



representación de la realidad nos permite vislumbrar, como a través de unos visillos, simplemente algunos de sus destellos, pero en ningún caso su totalidad. Y lo mismo cabe aplicar a la verdad de sus personajes, es decir, al comportamiento humano.

El gran teatro del mundo

Veamos *This Land Is Mine* (1943), una de las películas más complejas e impenetrables de la filmografía de Renoir. Aparentemente un simple film de propaganda bélica, *This Land Is Mine* refleja, sin embargo, la misma tensión que *La golfa*: una realidad que se resiste a ser analizada, unos personajes que nunca llegan a conocerse a sí mismos, en este caso reflejados en una situación política acuciante y no tan unidireccional como pretendía hacer creer el Hollywood de la época.

La película empieza con tres o cuatro planos del ejército alemán entrando en una población, la que luego se convertirá en protagonista, y con la inclusión en todos ellos de fragmentos de un monumento dedicado a los caídos de 1914-1918. La lectura más inmediata parece evidente: las

hordas del vandalismo vuelven por sus fueros, la historia -lamentablemente- se repite y la democracia de nuevo está amenazada. Siguiendo con esta lectura, el desarrollo posterior del film no haría más que confirmar esta hipótesis, y todo se convertiría en un canto a los derechos humanos y a la libertad de expresión. Pero las cosas, como ya se ha visto, son mucho más complicadas que todo esto en el universo de Renoir. Y esos primeros planos del film no son tanto una declaración de principios ideológica como una toma de postura estética ante el mundo: hay una realidad, la de los ejércitos alemanes avanzando imparablemente por toda Europa, que, sin embargo, nosotros los espectadores siempre vemos "mediatizada" por el colosalismo espectacular y sentimental de Hollywood, simbolizado aquí por la estatua conmemorativa. A partir de ahí, *This Land Is Mine* no se planteará como el reflejo de una realidad agobiante, sino como un simple intento de comprenderla a través de una re-representación de sus clichés más exagerados: el significado de la tiranía y la necesidad del heroísmo.

En este sentido, Renoir, aprovechando las características y

JEAN RENOIR

las limitaciones de la industria hollywoodiense de la época, opta por teatralizarlo todo: las calles del pueblo no sólo son decorados, sino que se filman como tales, enfatizando su condición de cartón-piedra; las habitaciones parecen escenarios; todos los personajes están concebidos conscientemente como estereotipos -el héroe mártir, el patriota terrorista, el traidor- pero a la vez "deconstruidos" sistemáticamente al no presentarse a ninguno de ellos como completamente bueno o completamente malo (los patriotas pueden llegar a actuar sin pensar que en realidad están perjudicando a sus conciudadanos; el oficial alemán es un tipo culto y refinado, decididamente simpático)... Incluso el protagonista, Lory, alcanza su gloria final no descubriéndose a sí mismo, sino interpretando un papel que se autoimpone en sendos teatros, la sala de juicios y la escuela, también filmados como si simplemente se tratara de un actor monologando ante su público: ¿no' finge ahora más que antes, cuando se mostraba como el cobarde que en realidad hubiera seguido siendo? ¿O acaso, como Camilla, está intentando conocerse a sí mismo a través de la interpretación, del teatro, de querer ser quien no es?

Porque, al igual que el propio Renoir intentando penetrar con su cámara en una realidad determinada, también sus personajes intentan autopenetrarse, dinamitar los mitos que se han fabricado sobre sí mismos -en el caso de Lory, la cobardía o el heroísmo, tanto da- y descubrir su verdadero yo. Así, los protagonistas de las películas de Renoir se erigirán en la perfecta representación de su puesta en escena, y la propia naturaleza de su estrategia -un actor interpretan-

do a un personaje que también actúa: retorcida y a la vez purísima alusión a la esencia de la puesta en escena cinematográfica- señalaría directamente a la razón de ser de su arte: la búsqueda desesperada del realismo a través de los mismos mecanismos de representación del cine y, a la vez, la certificación de la imposibilidad de tal operación.

El gran mundo del teatro

En dos de sus últimas obras, separadas sin embargo por diez años, **El testamento del doctor Cordelier** (1959) y "Le Roi d'Ivetot", cuarto episodio de **Le Petit théâtre de Jean Renoir** (1969), esta identificación entre personajes y puesta en escena es ya absoluta, y la transparencia del discurso se hace todavía más acusada. Por una parte, pues, las cosas que nos rodean y nuestra forma de mirarlas como emanación de nuestro propio yo. Por otra, esa mirada como posible fuente de autoconocimiento, como intento de encuentro con la realidad que, finalmente, se revelará -y aquí ya definitivamente- estéril.

En **El testamento del doctor Cordelier** ya no hay escenarios y, sin embargo, todo está teatralizado al máximo: estancias de afiladas líneas, de superficies lisas e incoloras; calles anónimas y absolutamente deshumanizadas, cuando no totalmente desiertas; figuras rígidas y ritualizadas, el actor social en el más elevado estadio de su perfeccionamiento... Y por encima de esto, un ojo que todo lo ve -la técnica televisiva empleada, el dios Renoir que presenta el espectáculo al principio- y una geografía inhóspita, despiadadamente claustrofóbica. Siendo como es una película sobre la

impenetrabilidad del ser humano -Cordelier/Jekyll no logra ser nunca él mismo, ni en su vida social ni en sus transformaciones en Opale/Hyde-, **El testamento del doctor Cordelier** es también, consecuentemente, un film hecho de puertas y de paredes, de lugares vedados y espacios rígidamente compartimentados: del mismo modo en que Opale no puede franquear el umbral de la casa del doctor Séverin, luego tampoco dejará que los criados de Cordelier accedan al laboratorio; su habitación de hotel, también como el laboratorio, es un lugar sagrado e inaccesible, al igual que lo es el salón de Cordelier para sus actos sociales o la habitación del pulcro abogado Joly para su descanso nocturno; etc.

Y lo mismo ocurre, aunque se trate de una comedia algo más luminosa, con "Le Roi d'Ivetot". Esta vez la mansión campestre de Duvallier es su propia fortaleza y sólo será feliz cuando, interpretando una muda comedia para sí mismo, no quiera darse por enterado de lo que sucede puertas adentro: el adulterio de su mujer con el que se ha convertido en su mejor amigo. Las puertas y las paredes son también, pues, el símbolo de lo innombrable, y su descubrimiento, como el descubrimiento de Opale-Cordelier, significa el derrumbe de toda una concepción del hombre y de la vida. Como en **El testamento del doctor Cordelier**, pues, lo único que queda por hacer es, de un modo u otro, el restablecimiento del orden: una vez revelado el secreto, el espectáculo debe continuar -como ratifican los actores que nos saludan al final-, precisamente porque ese secreto consiste en la imposibilidad de descubrirlo y, por supuesto, de descifrarlo.

Así pues, como símbolo de esa imposibilidad, las paredes y las puertas de **El testamento del doctor Cordelier** y "Le Roi d'Ivetot" son las encargadas de reforzar metafóricamente el telón de **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro**: como los criados de Cordelier, o como el propio Duvallier, el espectador siempre debe quedarse fuera, encarcelado en su representación, que es la única verdad, la única realidad que podrá conocer. Exactamente igual, por otra parte, que sucede con la cámara de Renoir, condenada a contemplar únicamente desde fuera la indescifrabilidad de la condición humana.

¿Qué sucede, entonces, con esos momentos de verdad de las películas de Renoir que nos parecen absolutamente únicos, con la lágrima de Sylvia Bataille, con la naturaleza de **El río**, incluso con el mayor von Keller de **This Land Is Mine** o con el -en el fondo- frágil Opale de **El testamento del doctor Cordelier**? Son momentos en los que la realidad parece desvelarse, emocionante y pura, para todos nosotros, pero en el fondo son sólo aquellos destellos de verdad que podían adivinarse a través del telón: el juego dialéctico entre la realidad y su propia representación, nunca el reflejo directo de esa realidad. De ahí que la puesta en escena de Renoir juegue siempre con los filtros, con los mecanismos de la representación, desde el momento en que son los únicos que pueden desvelar fragmentos de verdad. Y también de ahí que, al fin y a la postre, acaben siendo el verdadero tema de su obra: ni el realismo ni la teatralidad, sino la imbricación, la penetración de uno en otro y viceversa, la contemplación simultánea del telón y de lo que se esconde tras él.



En este sentido sí hay, es verdad, una evolución en la filmografía renoiriana. Pero no del realismo a la teatralidad, como se pretendía al principio de estas líneas, sino -como testifican **El testamento del doctor Cordelier** y el último episodio de **Le Petit théâtre de Jean Renoir**- de la confianza en los mecanismos de la representación como descubridores de la verdad íntima del hombre, hasta el progresivo convencimiento, por la pura repetición de la práctica, de su virtual imposibilidad: de la naturaleza teatralizada de **Una partida de campo** o **El río** al teatro naturalizado de **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro**, y del gran teatro en que se convierte el mundo de **This Land Is Mine** al indescifrable mundo que hay tras las puertas del claustrofóbico teatro de la mansión Cordelier. En cualquier caso, como decíamos, lo que importa no son las puertas, ni los teatros, ni

los telones, sino la síntesis que establecen con ellos la cámara y la puesta en escena de Renoir: un elegante gesto metalingüístico muy poco corriente entre los cineastas de su generación.

NOTAS

1. André Bazin: *Jean Renoir*. Editorial Artiach (Madrid). 1973.
2. Del Leo Braudy de *Jean Renoir. The World of his Films* (Columbia University Press, Nueva York, 1989) al Claude Beylie de "Jean Renoir ou les jeux du spectacle et de la vie" (*Cinéma d'aujourd'hui*, número 2. Mayo-junio, 1975).
3. Y para ello obviaremos -en la medida de lo posible- temas ya tan debatidos como el de la "profundidad de campo" o el de la "cámara móvil"; el lector encontrará información al respecto -cómo no- en el libro de Bazin ya citado y en muchos de los textos que se mencionan en la filmografía comentada que aparece en este mismo volumen.

JEAN RENOIR