

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas de Renoir

Autor/es:
Angulo; Costa; Llinás; Plaza; Quintana; Santamarina; Barral; Monterde;
Tesson; Zunzunegui; Casas; Fernández-Santos; Aldarondo; Heredero; Aguilar;

Citar como:
Angulo; Costa; Llinás; Plaza; Quintana; Santamarina; Barral... (1995). Las
películas de Renoir. Nosferatu. Revista de cine. (17):132-205.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40931>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

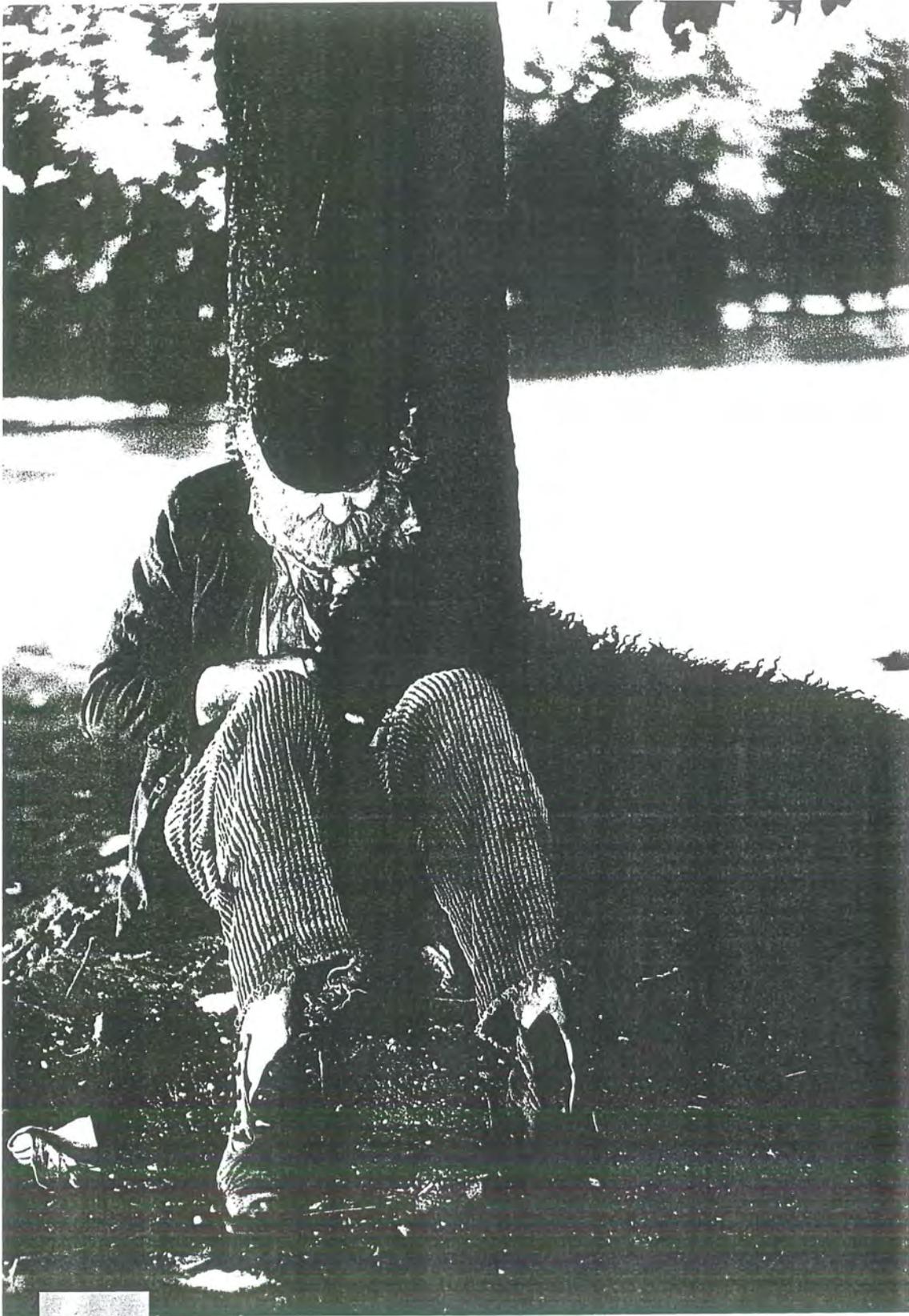
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código 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

Boudu sauvé
des eaux

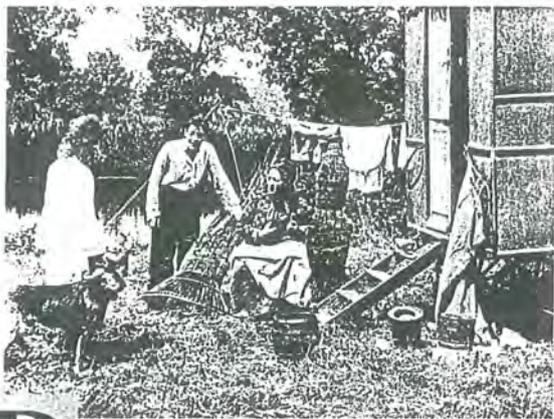


LAS PELÍCULAS DE RENOIR

132

La Fille de l'eau

("La hija del agua", 1924)



Desde un punto de vista temático la primera, teórica, realización de Jean Renoir no difiere gran cosa de los melodramas más tópicos de los años veinte. La joven Virginia vive en una barcaza con su padre y su tío Jef. En ella navegan por los canales del Midi francés. La muerte del padre provoca que la joven tenga que huir de su tío, un embrutecido alcohólico que pretende violarla. Tras una corta, y poco gratificante, experiencia con un joven gitano y su madre, se ve obligada a adentrarse, de noche, en el bosque. Bajo la lluvia, entre los delirios de la fiebre y aún dominada por el miedo, tiene una serie de pesadillas. Es rescatada por un joven y rico hacendado que la lleva a su casa. Pero el regreso del tío Jef hará tambalearse la felicidad que parecía instalarse en su vida. El amor romperá esta vez los negros augurios y la fatalidad resultará burlada.

Tan tópico esquema argumental no resultará en manos de Renoir más que una excusa. Más allá del supuesto objetivo de lanzar a Catherine Hessling al estrellato cinematográfico, el realizador comienza a meter la nariz en una joven expresión artística que se convertirá con los años en el objeto de su pasión creadora. *La Fille de l'eau* es una película temblorosa, como su frágil protagonista, pero que ya apunta algunas propuestas interesantes. Desde la secuencia inicial, con la barcaza deslizándose suavemente por el canal, Renoir se nos muestra como un apasionado paisajista. El bosque de Fontainebleau, los paisajes de la ribera, el río mismo, se nos muestran rebosantes de vida, luz y "color". Todos los personajes se relacionan continua, casi lujuriosamente, con la naturaleza. Una naturaleza que atraviesan a pie, en bicicleta, bar-

caza o a caballo, siempre en una perfecta armonía con ella. Ni siquiera el "moderno" automóvil de Raynal rompe una quietud que contrasta con el tremendo drama de Virginia. Hasta tal punto se pretendía un paisaje brillante, que Renoir reforzó las tomas exteriores con luz artificial. Los canales, el agua, en definitiva, cobra desde su primera película un papel protagonista que atravesará toda la filmografía de Renoir. El padre de Virginia es tragado por las aguas (a destacar la concisión con la que se nos muestra su desaparición, así como el hallazgo del cadáver), lo que se convertirá en el principio de las desdichas de la heroína. Pero también, tras la pelea entre Georges y el tío Jef, éste huirá a nado, y será en el agua donde desaparecerá para siempre. La naturaleza se enseñoorea de una historia en la que ya aparece otra de las constantes temáticas renoirianas: la de la clara adscripción de sus personajes a unas capas sociales férreamente estratificadas. En *La Fille de l'eau* la burguesía rural que representan los Raynal, pero también el palurdo Justin Crépoix y sus amigos, está a años luz de Virginia y su familia o de los gitanos. Los primeros viven, más o menos cómodamente instalados, en domicilios burgueses, mientras que las viviendas de los segundos se mueven por los caminos (el carromato) o el cauce del río (la barcaza). Incluso ambos mundos entrarán en conflicto con los mútuos ataques entre el joven gitano y Crépoix y el chantaje del reaparecido tío Jef hacia Virginia, cuando ésta ya forma en cierto modo parte de la familia Raynal. Sólo el carácter de príncipe de cuento de Georges Raynal hará posible que las barreras se rompan para Virginia, aunque esto no impida que los dos mundos permanezcan irreconciliables y tanto los gitanos como el tío Jef tengan que regresar a su desorden natural para que el orden burgués permanezca inalterado.

Ni esta declaración de amor hacia la naturaleza, que tantos momentos vibrantes producirá en el cine de Renoir, ni el primer esbozo de la teoría renoiriana de las capas sociales serían, seguramente, suficientes para impedir que *La Fille de l'eau* quedase en un simple primer esbozo, si no fuese porque se unen a unas secuencias insólitas. Evidentemente se trata del sueño de la protagonista, en el que Renoir centró todos sus deseos de ir más allá de un cine francés que, en su momento, consideraba tan autocomplaciente como vacío. No es de extrañar que fuesen esas secuencias las que apasionaron a los surrealistas y sacaron a la película del anonimato en el que había caído tras sus primeras exhibiciones. En un ambiente irreal, Renoir utiliza sobreimpresiones, ralentís, movimientos invertidos e

PELICULAS

imágenes surreales (el tío Jef ahorcado, cuya cuerda se convierte en una serpiente; las repentinas apariciones de Jef y Crépoix rodeando a la aterrada Virginia; el camaleón gigante maquillado y provisto de alas postizas...) que desembocan en la huida a caballo de Virginia rescatada, en el sueño como más tarde en la vida real, por Georges. Para esta última secuencia, rodada en estudio, se fabricó un cilindro de veinte metros, pintado de negro y que giraba continuamente, en cuyo eje se colocó la cámara. Entre la cámara y el cilindro el caballo blanco galopaba entre unas nubes que se incorporaron posteriormente por sobreimpresión. No deja de ser cierto que estas secuencias poco tienen que ver con el resto de la película (la más cercana a ellas es la secuencia en la que Crépoix y sus compinches queman el carromato de los gitanos y los rostros de los agresores, en contundentes primeros planos, aterran a Virginia), con lo que *La Fille de l'eau* dista mucho de ser una película redonda. Pero tampoco sería justo despacharla como una *opera prima* de aprendizaje sin más matices.

Jesús Angulo

Nana

(1926)

Considerada comúnmente como la pieza mayor en la etapa muda de Renoir y definida por su propio autor como "*mi primer film del que vale la pena hablar*", *Nana* vierte las más venéreas sugerencias del original de Zola en un velado homenaje a las vehementes celebraciones del *amour fou* rodadas por Erich von Stroheim. En el seno de una filmografía tan rica en arrebatos vitalistas, esta crónica de una auto-destrucción en clave naturalista y de tono progresivamente mortuorio posee, pese a sus insuficiencias y esa "*cierta vanidad*" juvenil que admitió el propio Renoir, el encanto de las perlas heterodoxas y ligeramente imperfectas.

Catherine Hessling, esposa del director y actriz principal de sus primeros filmes, encarna la trágica figura de Nana con un irrepetible sentido de la voluptuosidad: ex-modelo de Auguste Renoir, padre del cineasta, poseedora de una carnalidad ineludible, la Hessling asume con arrojo el rol de fantasía sexual absoluta, hiperbólica. A lo largo del film no son escasos los detalles que



subrayan la condición fundamentalmente carnal de las pasiones desatadas por Nana: el conde Muffat, durante su visita al camerino, acaricia los pelos de Nana que han quedado atrapados en su peine; el joven Georges olisquea el turbador perfume que emana de las ropas de Nana, etcétera... Ese gusto por el detalle viciosillo heredado directamente de Stroheim estalla en un momento concebido para crear una casi insostenible incomodidad: la humillación de un Muffat obligado por Nana a ganarse un bombón imitando a un perrito faldero. Ante la criada y el peluquero privado de la cruel Nana, Muffat caerá exhausto al suelo sobre una piel de oso elevada, en ese mismo instante, en metáfora de hierro de su dignidad vencida, despelada.

Desde las medusinas implicaciones de esa frondosa cabellera que emerge del biombo en una de las primeras escenas del film hasta ese apretón de manos final que implica el letal contagio de la viruela, *Nana* acumula alrededor de su protagonista femenina abundantes premoniciones de tragedia: esa belleza que subyuga a personajes tan distintos como el conde Muffat, el conde Vandeuves y el joven Georges sólo será capaz de desatar pasiones condenadas, atravesadas por un marcado hálito de sordidez. Georges querrá suicidarse con unas tijeras, el conde de Vandeuves hallará la muerte incendiando su establo y el conde Muffat consumará en el lecho de muerte de Nana su definitivo sacrificio por amor. La insistencia de Renoir en ese vil metal de tan enorme importancia en la vida de Nana no hará sino subrayar la contradicción entre las pasiones mayúsculas vividas por los per-

sonajes masculinos y el zafio materialismo de su suculento objeto de deseo.

En un momento del film, dos regalos caen sobre el lecho de Nana y la cámara retrocede en abracadabrante *travelling* para terminar mostrando la habitación de la mujer en toda su ostentosa grandiosidad. No será el único momento en el que Renoir empequeñezca a sus personajes para mostrar sus grandilocuentes decorados. Al final, el juego se rematará con una coda perversa: en sus horas finales, Nana aparecerá tremendamente menguada, diminuta, en su cama inabarcable que no tardará en engullirla, en sumirla en la nada. Segundos antes, las escaleras de acceso a su mansión, por las que asciende un también minúsculo Muffat, se antojan propias de un ciclopeo castillo de pesadilla.

Nana contiene muchos otros elementos de interés, tanto en su plano formal -el dinamismo extraído de la carrera de caballos- como en su contenido -ese mundo de los criados que, según algunos estudiosos de la obra de Renoir, prefigura el espíritu de *La regla del juego* (1939)-, aunque su mera condición de título forjador de un mito erótico de escasa vida cinematográfica, Catherine Hessling, ya sería crédito suficiente para justificar su excepcionalidad. Renoir arriesgó (y perdió) buena parte de su fortuna personal para llevar a cabo el proyecto, que no obtuvo el éxito comercial esperado.

Jordi Costa

Sur un air de charleston

("Sobre un aire de charleston", 1927)

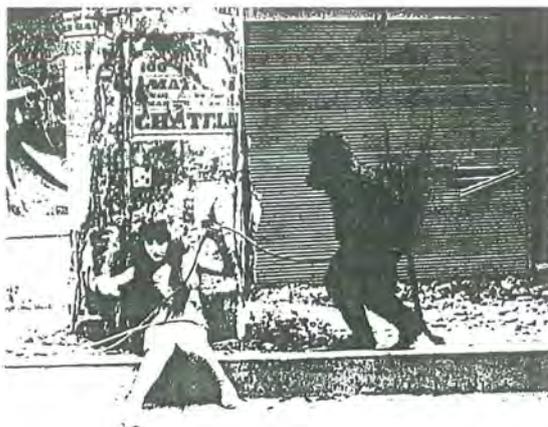
Salta a la vista que este medimetraje no tiene otra ambición que la de ser un *divertimento* con cuya confección realizador y actores pasaron un buen rato. Sólo dos actores, más una episódica aparición, travestidos en ángeles, de tres cómplices (Pierre Braunberger, Pierre Lestringuez y André Cerf) y del propio Renoir. Por una parte, la mujer de Renoir, Catherine Hessling, cuyo deseo de ser artista había sido determinante para que Renoir comenzara a dedicarse al cine. Una Catherine Hessling des-

encadenada, sin freno, en lo que Truffaut denominó "*una orgía de piernas y de entrepiernas de una bailarina en slip y en corsé entreabierto*". Junto a ella, Johnny Higgins, un bailarín negro de claqué que triunfaba en el París de la época.

La anécdota no tiene importancia: es una simple excusa para que la pareja se entregue a una desenfadada exhibición de pasos de baile y de contorsiones. Una historia fantástica retratada en plan casero, con decorados que cantan y sin ninguna pretensión de verosimilitud. No hay trascendencia alguna, todo se pliega a la carnalidad de las dos figuras, que uno se resiste a llamar intérpretes, que dejan a un lado todo sentido del ridículo para intentar contagiarle al espectador el propio placer que experimentan haciendo cabriolas.

Una película muda tejida alrededor de la música. Pero, antes que de una música concreta, de un concepto musical o, mejor, del descubrimiento de una música, el jazz. Al igual que Renoir se sentía más cercano al cine americano y quería hacer de la Hessling, algo más bien difícil, una suerte de Lillian Gish, que de un cine francés con pretensiones artísticas, parece contagiarse del impacto que la música negra tiene en el París de la época. Una música que entronca con lo popular antes que con lo culto, que repercute antes en el estómago que en el cerebro.

Y, para que no quepa duda de que la cosa no va en serio, de que no puede tomarse al pie de la letra, de que el cineasta no sabe sólo referirse a la tradición naturalista -acaba de hacer *Nana* (1926), no lo olvidemos-, acentúa aún más las convenciones. Aunque utiliza a un actor, más bien un bailarín, negro, lo maquilla al estilo del cine americano, como si fuera un blanco disfrazado de negro, con los labios rabiosamente blanqueados.



Es una película hecha en libertad, y esta libertad es la que le proporciona tanto sus virtudes (su contagiosa alegría, su desenfreno) como sus carencias: porque hoy tenemos la sensación de que, mientras los demás se divierten, Catherine Hessling, en lugar de limitarse a pasárselo bien, quiere imponerse como gran estrella y prefiere exhibir su presunto talento y, en cierta medida, colocarse en primer término. Paradójicamente, **Sur un air de charleston** es una película de *star* a la que le falta una auténtica *star*.

Francisco Llinás

Marquitta

(1927)



Dirigir *Marquitta* suponía para mí franquear la frontera y entrar en el cine comercial, es decir, en el cine en que los productores y los distribuidores modifican los guiones, escogen a los actores y se erigen en representantes de ese supuesto gusto del público, que no es, en realidad, más que el suyo propio" (1).

En 1927, Jean Renoir se encuentra arruinado. El fracaso comercial de *Nana* (1926) le ha obligado a vender los últimos cuadros de su padre que le quedaban. Es por ello que acepta la proposición de su cuñada Marie-Louise Iribé, que acababa de fundar una compañía cinematográfica, Société des Artistes Réunis, para dirigir para ella *Marquitta*, según el guión de Pierre Lestringuez. Ninguna copia de esta película se conserva en la actualidad.

Por primera vez desde que comenzó en el cine, Renoir se ve obligado a prescindir de Catherine Hessling para protagonizar una película suya; la

propia Marie-Louise Iribé interpretará a la cantante cuyo nombre da título al film.

Quizá debido a la pérdida de todas las copias de *Marquitta*, a la imposibilidad actual de verla o al tiempo transcurrido desde su realización (o tal vez la culpa radique en su capacidad de sugerencia, que multiplica las posibles interpretaciones de la historia), lo cierto es que el argumento de esta película varía sustancialmente según quien lo relate. François Truffaut, en el análisis del film que realiza en el libro dedicado por André Bazin a Renoir, cuenta que Lestringuez le dictó en 1949 el siguiente resumen de la trama: "*Un príncipe ruso, acompañado de una amante especialmente pesada. Un día en que se encuentra irritado y que pasa con ella cerca del metro de Barbès, le señala con la mano una cantante realista de las calles, al estilo Piaf, y dice: 'Tú no eres irremplazable; te apuesto a que en un año convierto a esa mendiga en una vedette'. Lleva a cabo su proyecto, pero la cantante de las calles se convierte en su amante y resulta mucho más inaguantable que la anterior favorita. Le obliga a abandonar los restaurantes en mitad de las comidas, a envilecerse de todas las formas posibles, hasta el punto de que el príncipe ruso, por fin, la planta y vuelve al lado de su antigua amante, que le acoge generosamente*" (2).

Por su parte, Carlos Fernández Cuenca introduce en el libro que le dedicó a Renoir una sinopsis bastante diferente: "*El joven príncipe Vlasco, heredero del trono de Dalecarlia, ha elevado a la categoría de estrella teatral a Marquitta, a la que conoció como vulgar cantante callejera. La pareja se ama profundamente, pero de pronto sobreviene un escándalo en la corte: desaparece el valioso zafiro de la tiara de la tía del príncipe y acusan a Marquitta del robo. La muchacha es obligada a abandonar Dalecarlia y volver a París; Vlasco la despide entristecido, regalándole un cheque por una elevada suma. Pasa algún tiempo y en Dalecarlia se produce una conmoción política que obliga a la familia real y a su corte a exiliarse. El príncipe, completamente arruinado, se gana difícilmente la vida haciéndose pasar por cantor caucasiano. Cuando, desesperado, está a punto de suicidarse, encuentra a Marquitta, que empleó su regalo en refinar su cultura y es ya una artista prestigiosa. El príncipe y la cantante se casan y el antiguo chambelán, que trabaja como conductor de taxi, será su muy uniformado chófer*" (3).

En el ya citado libro de Bazin (4), François

Truffaut incluye otros dos resúmenes de la historia, que atribuye a Claude Beylie y al propio Bazin. Estas dos versiones, con alguna que otra variante, como la aparición del malvado padre de Marquitta, causante de todas sus desgracias, siguen más o menos el esquema argumental de Fernández Cuenca. Podemos decir lo mismo de las sinopsis de *Marquitta* que relatan Raymond Durgnat (5) y Roger Viry-Babel (6), quien nos informa de que al príncipe sus allegados le llaman Coco. Salvo algunos detalles de este tipo, la historia que cuentan todos ellos es bastante parecida. ¿Flaqueará la memoria de Lestrin-guez, guionista de *Marquitta*? ¿O es que Renoir no siguió el esquema argumental planteado por Lestrin-guez, y éste le contó a Truffaut "su" historia?

Sin embargo, todos se ponen de acuerdo a la hora de señalar que Renoir prosiguió en esta película sus experimentaciones en el terreno técnico: "Otro de mis caprichos era la puesta a punto de un sistema que permitiese colocar a los actores en decorados de miniatura. Lo utilicé en *La cerillerita* (1928). El procedimiento consistía en fotografiar el decorado en miniatura a través de un espejo. Los actores debían mantenerse en lugares cuidadosamente determinados de antemano. Y se rascaba la parte del tinte del espejo que correspondía a esos lugares. A través de aquellos huecos, los actores, a tamaño natural, evolucionaban en un decorado en miniatura colocado detrás de la cámara y reflejando en el espejo colocado delante de la cámara. En *Marquitta*, el decorado en miniatura representaba el cruce Barbès-Rochecouart, con las señales del metro y trenes que pasaban por el puenté. Evidentemente, por detrás de los actores se construía un fragmento de verdadero decorado de tamaño natural que se ajustaba al trozo de decorado correspondiente a la miniatura" (7). Y los resultados parece que fueron buenos.

NOTAS

1. Jean Renoir: *Mi vida y mi cine*. Ediciones Akal (Madrid). 1993. Página 88.
2. André Bazin: *Jean Renoir*. Editorial Artiach (Madrid). 1973. Página 207.
3. Carlos Fernández Cuenca: *Jean Renoir*. Filmoteca Nacional de España (Madrid). 1966. Páginas 66-67.
4. André Bazin: op. cit.
5. Raymond Durgnat: *Jean Renoir*. Studio Vista (Londres). 1975. Páginas 45-46.

6. Roger Viry-Babel: *Jean Renoir. Le jeu et la règle*. Editions Denoël (Paris). 1986. Página 40.

7. Jean Renoir: op. cit. Página 70.

Carlos J. Plaza

La cerillerita

(*La Petite marchande d'allumettes*, 1928)



No resulta fácil hablar de *La cerillerita* cuando sabemos que lo que hoy podemos ver es menos de la mitad de la película: rodada como película muda, fue estrenada en marzo de 1928, pero hubo que interrumpir las proyecciones por una demanda por plagio de la viuda de Edmond Rostand. Solucionado el conflicto, la llegada del cine sonoro obligó a remontarla, añadiéndole un *pout-pourri* de piezas musicales clásicas, siendo estrenada en 1930, cuando ya era, dado lo rápido que corrían los tiempos, obsoleta. La audacia de ser el primer título en el que se utilizaba película pancromática para los interiores, por ejemplo, pierde su impacto cuando en el momento del estreno "real" el procedimiento es ya habitual.

Pero los 887 metros que de ella se conservan (cuando el original tenía 2.220, aproximadamente) permiten, al menos, hacernos una idea cabal de lo que constituye quizá la parte más atractiva de la obra muda de Renoir. Como es sabido, el realizador quiso hacer una película enteramente artesanal, en la que incluso el revelado y positivado fue hecho de forma casera, mientras que para rodarla se improvisaba un estudio en el desván del teatro Vieux-Colombier, en el que también se estrenaría. Lógicamente, al apostar por este modo de producción, Renoir no

PELICULAS

podía escoger un título sencillo, sino que se sintió obligado a utilizar abundantes sobreimpresiones, acelerados, fundidos, etc., que sólo de forma aparente emparentan la película con muchos otros productos de la vanguardia que en aquel momento estaba en su apogeo.

Hay, ciertamente, una deuda de Renoir, siempre amigo de experimentar y de correr riesgos, con esta vanguardia. Pero hay también otra deuda con la tradición folletinesca de Griffith, que parece evidente en las secuencias "reales", las que enmarcan el sueño que constituye el centro de la película. No podemos dejar de recordar *Las dos tormentas* (*Way Down East*, 1920) o *La culpa ajena* (*Broken Blossoms*, 1919), e incluso el tratamiento del rostro de Catherine Hessling remite directamente a la admirada Lillian Gish, tanto como a, como observaba Bazin, Chaplin. Pero hay muchas otras huellas cinéfilas, en un cineasta que no se caracterizaría más tarde por su cinefilia, una enfermedad relativamente reciente en el cinematógrafo. Hay también huellas del cine alemán -a estas alturas ya se ha realizado *Fausto* (*Faust*, F. W. Murnau, 1926), por ejemplo- en lo que es a todas luces una especie de manifiesto de un cineasta a quien el fracaso comercial de *Nana* (1926) ha obligado a aceptar encargos alimenticios. Y es también, en su insobornable enfrentamiento a las grandes maquinarias que en Alemania y en Hollywood comenzaban a imponerse, una declaración de independencia y una afirmación de que la verdad del cine no está en el fuego de artificio, sino en la creatividad. Una afirmación que, por cierto, no ha perdido hoy su vigencia y que merece toda nuestra adhesión.

Francisco Llinás

Tire au flanc

("Ecurrir el bulto", 1928)

En principio no parece que una comedia cuartelera como la que da origen a *Tire au flanc* sería la continuación más idónea de *La cerillera* (1928), la anterior película de Renoir. Menos aún si tenemos en cuenta que será continuada por otros filmes de encargo, *Le Tournoi* (1928) y *Le Bled* (1929). Sin embargo, con mayor o menor fortuna, ninguno de los tres se reducirá a simple producto alimenticio. Bien distintas entre sí, en las tres películas Renoir se



empeñará en profundizar en lo que ya se podían considerar algunas de sus constantes estéticas y temáticas, así como en buscar nuevas soluciones técnicas. En *Tire au flanc*, si nos centramos en sus aspectos formales, cargará las tintas en el movimiento de la cámara, a la que en ocasiones convierte en un potro desbocado (1). Ya la primera secuencia nos lo anuncia. Nos encontramos en casa de la señora Blandin. La proximidad del día en que su sobrino Jean, un poeta poco dado a movimientos marciales, debe de incorporarse al ejército, hace que aquélla haya invitado a comer a su casa al coronel Brochard, comandante del regimiento que le ha correspondido a Jean. El objetivo es interceder por el sobrino. Desde los preparativos hasta la escapada final de Brochard, víctima de las torpezas de Joseph, el sirviente, la cámara no cesa de perseguir a los personajes por tres piezas de la casa, un recibidor, el comedor y la cocina.

A los *travellings*, panorámicas, incluso barridos, se suman rápidos planos/contraplanos que aumentan la sensación de movimiento. Sólo una perfecta puesta en escena previamente ensayada con los actores podía permitir tal variedad, y cantidad, de movimientos en tan escaso espacio.

Tras esa secuencia la película se desarrolla enteramente, hasta el epílogo que de nuevo nos devuelve al escenario inicial, en el cuartel. Las secuencias tópicas, en ocasiones resueltas con golpes de humor bastante zafios, se alternan con otras mucho más afortunadas. En muchas ocasiones se ha escrito sobre la posible influencia de la secuencia de la guerra de almohadas en el dormitorio de la tropa -de nuevo con un auténtico alarde de movimientos de cámara- sobre la pelea en el internado de *Zéro en conduite* (Jean Vigo, 1933) (2). En claros homenajes a Chaplin se convierten los ejercicios con caretas antigás y las arremetidas, bayoneta en ristre, contra los muñecos de trapo. Humor y un cierto punto melodramático se unen felizmente en la secuencia en la que Jean asiste, desde su celda,

Le Tournoi

("El torneo", 1928)



Las dos últimas películas mudas de la obra de Jean Renoir, **Le Tournoi** y **Le Bled** (1929) -si dejamos al margen el experimento de **Le Petit chaperon rouge** (1929), de Alberto Cavalcanti-, son obras de encargo, situadas dentro de los parámetros clásicos del cine industrial de la época. **Le Tournoi** tiene la apariencia de una plomiza película de espada-chines de cartón piedra y **Le Bled** de una exótica imitación de las películas hollywoodienses de aventuras. Los dos filmes, de presupuesto más elevado que las obras personales que el director filmó en aquellos años hipotecando la fortuna familiar, tuvieron un discreto éxito comercial. La difícil visión de dichas películas (1) las ha condenado al olvido; para muchos estudiosos de la obra de Renoir no son más que obras menores, con escaso interés. Las dos películas no se sitúan dentro del ámbito de los filmes experimentales cercanos a las vanguardias del cine francés como **La cerillerita** (1928) -que ha sido considerada durante muchos años como el mejor film mudo de Renoir-, ni son grandes obras de prestigio basadas en obras inmortales de la literatura como **Nana** (1926). El descubrimiento de dichas dos películas, como la revisión de **Tire au flanc** (1928) -considerada por algunos como una simple comedia cuartelera, sin apreciar los increíbles hallazgos de pue-

PELÍCULAS

en un continuo juego de campo y contracampo, a los escauceos amorosos de su prometida Solange y el teniente Daumel. Pero donde Renoir carga a tope sus baterías es en la secuencia de la representación teatral. No ahorra ningún tipo de planos: primeros planos, planos de detalle, planos generales, medios, picados y contrapicados... En un ensayo general, aquí en tono burlesco, de la que será secuencia clave en **La gran ilusión** (1937), el espectáculo de fauno (Georges Pomiès) y sílfide (Michel Simon) que representan los reclutas, se basa en la mirada.

La mirada de los personajes que se cruza en todas direcciones. Los espectadores miran al escenario. Los protagonistas del espectáculo lanzan miradas hacia bastidores o buscan ojos cómplices en el patio de butacas, desde bambalinas se observan espectáculo y espectadores e incluso algunos soldados de guardia miran la sala repleta desde más allá de las ventanas que dan a la calle (3).

De nuevo derivando hacia la burla chaplinesca, tras el descenso de Joseph (siempre genial Michel Simon) cual nueva Nana al escenario y la explosión de los fuegos artificiales, el frenesí se hará imparable. Aquí la burla encabezada por los bailes de Pomiès sustituye a la explosión de júbilo anti-nazi de **La gran ilusión**. El final del espectáculo será el principio del epílogo, en el que el amor se acomoda a las previsiones: mientras Solange celebra en el comedor su boda con el teniente, y Jean dirige sus carantoñas a Lili, más sensible a sus virtudes poéticas, los criados festejan la suya en la cocina. Como en las comedias de Lope, amos y criados viven sus pasiones juntos, pero no revueltos. Sólo en el cuartel, escenario de ficción dentro de la ficción de la historia, se han unido circunstancialmente.

NOTAS

1. Ver en la nota 6 de "Años de aprendizaje: primeras películas de Jean Renoir", en este mismo número, el comentario al respecto de François Truffaut.
2. Ha pasado, sin embargo, desapercibida la más que probable influencia de la secuencia de los carnavales de Niza de **Catherine** (1924), sobre **A propos de Nice** (Jean Vigo, 1929-30).
3. Como no podía ser de otra forma, los reencuadres tan típicamente renoirianos abundan en la película. Puertas y ventanas están por todas partes, multiplicando los encuadres de cada secuencia. Especial valor cobra el ventanuco de la celda de Jean, que jugará un papel esencial en la secuencia ya citada.

Jesús Angulo

ta en escena, como los de su admirable escena de apertura-, ayuda a configurar una nueva visión crítica de Renoir. Los tres productos "comerciales" de la etapa muda de Renoir son curiosamente un refugio para la experimentación, que incluyen algunos de los hallazgos estilísticos más importantes de toda la etapa muda del director.

Para situar **Le Tournoi**, creo interesante partir de una reflexión expuesta por Dominique Noguez en un artículo sobre la modernidad y las vanguardias cinematográficas de los años veinte. En dicho artículo, Noguez indica que en Francia el llamado cine experimental de los años veinte muchas veces se acercó a un neoclasicismo que le hizo caer en un cierto academicismo que le impidió experimentar; sin embargo constata que curiosamente "*algunas veces la auténtica experimentación se encuentra en el cine de ficción, más comercial*" (2). Dentro de la obra muda de Jean Renoir se produce dicho fenómeno. Existe un mayor grado de experimentación en las obras más comerciales que en sus obras más personales y más aclamadas. Es decir, en muchos aspectos es más interesante **Le Tournoi** que **Nana**.

Le Tournoi fue diseñada como una superproducción de la Société des Films Historiques, con la que se quiso celebrar el bimilenario de la ciudad de Carcasona. El film se realizó según todos los parámetros característicos de un anquilosado *film d'art* de prestigio: un cuidado vestuario -según los cánones del cine de la época-, un escenario natural espectacular -la ciudad amurallada de Carcasona-, un tema de transfondo histórico -la organización de un torneo al que asisten la reina Catalina de Médicis y Carlos IX-, la contratación de los miembros del conjunto negro de caballería de Saumur y la utilización de centenares de caballos y figurantes. El protagonista de la película fue el espadachín italiano Aldo Nadi, con más dotes para el arte de la esgrima que en el de la interpretación. La película tuvo un costo muy elevado y fue considerada casi como todo un lujo incompatible con el recién nacido cine sonoro que empezaba a preocupar a los productores franceses.

Jean Renoir no realiza ninguna transgresión significativa contra los postulados generales característicos del *film d'art* y la apariencia externa de **Le Tournoi** es la de una película irregular, con momentos de auténtico cartón piedra. Si analizamos de forma detallada la película vemos que dentro de **Le Tournoi** se encuentra el germen de algunas de las características estilís-

ticas más significativas del cine de Renoir, desde la profundidad de campo -presente en numerosos momentos en los que juega con tres términos dentro de una misma escena- hasta la creación de una tensión entre los elementos característicos de la ficción y del documental. Sin ser una gran película, ni pretenderlo, **Le Tournoi** es un interesantísimo campo de pruebas.

Una de las preocupaciones más sugestivas de la puesta en escena de **Le Tournoi** es la destrucción que el cineasta realiza de la bidimensionalidad característica de las puestas en escena del cine histórico. El cine histórico de la época buscaba en los referentes pictóricos una aproximación bidimensional hacia los hechos históricos reconstruidos. La escena era observada por la cámara desde una relativa distancia. En **Le Tournoi** hay momentos de gran belleza pictórica que son destruidos con gran intuición por Jean Renoir, que se propone romper las dos dimensiones y penetrar en una tridimensionalidad, provocando que la vida brote inesperadamente de la naturaleza muerta. Toda la película está llena de momentos en los que después de un significativo plano general de carácter pictórico, la cámara irrumpe en el interior de la escena dotando de una mayor carnalidad la presencia de los actores. En algunos instantes, como la escena que muestra un largo duelo por las murallas de Carcasona entre el protestante François de Baynes y el conde de Ginori, la cámara sigue a los espadachines como si estuviera filmando un noticiario. Renoir parece querer acercarse al pasado como si fuera parte del presente. Renoir retomará dicha forma de aproximación a la Historia, unos años después, en **La Marsellesa** (1937).

Uno de los momentos en que la experimentación renoiriana adquiere más fuerza es durante la larga escena del torneo, en la que se produce una curiosa tensión entre procedimientos característicos del documental y otros pertenecientes a la ficción. El torneo medieval que sirve de pretexto al argumento del film, es una vieja manifestación popular de la ciudad de Carcasona. Al reconstruirlo para el cine, Renoir utiliza elementos documentales -los figurantes son gente del pueblo que miran inseguros a la cámara- para reconstruir una ficción de odios entre cristianos y protestantes marcada por las exigencias del guión. En determinados momentos del film no sabemos si nos hallamos ante un documental sobre una fiesta popular o ante una gran superproducción histórica en la que todo ha sido reconstruido. Dicha duda imprime a toda la secuencia un carácter muy especial y origina una

brecha importante dentro de las pretensiones de "qualité artística" del cine histórico de la época.

NOTAS

1. En unas notas manuscritas de André Bazin, anteriores a 1958, incluidas en su libro sobre Renoir, el crítico dice que la única copia existente de *Le Tournoi* se encuentra en un estado desastroso. El año 1971, Leo Braudy, en su libro, escribió que de *Le Tournoi* sólo existían diez minutos y algunas fotografías y que la copia original fue destruida en el incendio de la Cinémathèque del año 1959. Actualmente, aunque el film sigue siendo un desconocido, dichos datos han sido desmentidos ya que existe una copia en excelentes condiciones en la Cinémathèque de Toulouse.

2. Dominique Noguez: "Modernité et avantgardes", en *La modernité cinématographique en question*. Conférences du Collège d'histoire de l'Art Cinématographique (París). Primavera, 1992.

Àngel Quintana

Le Bled

(1929)

Satisfecha aparentemente con el resultado de *Le Tournoi* (1928), la Société des Films Historiques -un organismo subvencionado por el gobierno de Poincaré y dirigido por Henry Dupuy-Mazuel, coguionista junto con André Jaeger-Schmidt de los dos filmes que Renoir dirigirá para la Sociedad- encarga a éste la filmación de un segundo largometraje -*Le Bled*-, destinado, en esta ocasión, a conmemorar el centenario del desembarco de las tropas francesas en Argelia, en 1830. Un film de propaganda colonialista que Renoir aborda como un jalón más en su etapa de aprendizaje, como un nuevo escalón en su intento de integración en la industria cinematográfica, y del que luego guarda tan escaso recuerdo como para omitir mencionarlo siquiera en sus memorias. Una actitud, por otra parte, nada extraña a la vista de que el resultado obtenido no contentó a casi nadie (el film recibió duras críticas tanto desde la derecha como desde la izquierda francesas) y menos que a todos a su propio autor.

Desde un punto de vista formal era lógica también esa reacción, ya que *Le Bled* alberga en su interior intenciones y materiales muy diversos

que nunca acaban de fundirse armónicamente del todo, que caminan cada uno por su lado y, a veces, en direcciones completamente opuestas y que terminan por provocar el desconcierto cuando no el tedio del espectador.

El film contiene, por un lado, esa aludida faceta propagandística que Renoir (probablemente poco interesado en resaltarla más allá de lo puramente formal) sitúa de forma significativa fuera del desarrollo argumental de la película. Primero, en un breve montaje documental, en el prólogo, donde se muestran los progresos industriales y agrícolas de Argelia desde la colonización francesa. Después, en un larguísimo *travelling* (el único de un film rodado casi enteramente a plano fijo y sin apenas movimientos de cámara) donde la visita de Pierre Hoffer y su tío al lugar del desembarco de las tropas galas sirve para mostrar en la pantalla -en un montaje que recuerda al del cine soviético y que anticipa algunos planos de la marcha hacia París de *La Marsellesa* (1937)- la llegada de éstas y su pronta transformación en máquinas de progreso: los tractores agrícolas. Dos insertos, por tanto, claramente diferenciados dentro del desarrollo narrativo, pero que guardan lejana, muy lejana correspondencia con el apego a la tierra argelina que demuestra Christian Hoffer (el colono francés) y el desarraigo correlativo de los dos villanos del film.

En definitiva, sin embargo, esta supuesta comunión con el terruño no deja de ser otro postizo añadido al argumento: una floja historia sentimental entre una joven heredera y un joven dilapidador de herencias dominada por el azar, salpicada de peripecias y que avanza a trompicones por los senderos documentales (un nuevo postizo) en los que se demora la película. Si a este cóctel se agregan, por último, los experimentos formales en los que se sumerge Renoir probando objetivos con escasa profundidad de campo (lo que no deja de ser contradictorio con el tratamiento fotográfico del film) se comprenderá el puzzle sin casar en que termina por convertirse *Le Bled*. Una película a medio camino entre el drama, la comedia, el cine de propaganda y el documental que se resuelve -última vuelta de tuerca- en los confines del cine de aventuras, en una larguísima persecución por el desierto en automóviles y a lomos de caballo y de camello antes de que unos halcones justicieros aborten la huida del villano y permitan el reencuentro final de la pareja de enamorados. Un disparate.

En todo este contrasentido -exacerbado por una

PELICULAS

planificación tan errática como el argumento, extraviado en los vericuetos de la intriga y sin apenas progresión dramática- no es difícil atisbar, siquiera sea de forma embrionaria, algunos de los rasgos característicos del estilo del cineasta. Así, la acertada recreación de la atmósfera familiar en casa de los Hoffer, la búsqueda del color local en los aspectos documentales del film, el carácter de representación teatral de algunas escenas (las dos cenas en la granja de Christian Hoffer) y, sobre todo, el intento primitivo de planificar varias de éstas a partir más de los actores que de la situación y que queda abortado al no existir apenas panorámicas que permitan seguir los movimientos de los personajes. En suma, un escaso bagaje para una película de encargo, rodada sin pulso narrativo, sin apenas interés y que, para colmo de males, adolece de un excesivo metraje.

Antonio Santamarina

On purge bébé

("Purgar al niño", 1931)

Me cuentan que el añorado José Luis Guerner utilizó una vez este mediometraje como ejemplo de que la mala comedia no es un invento de los tiempos de crisis en los que vivimos o creemos vivir. Y salta a la vista que el Cronista no mentía ni exageraba. La mediocridad en las artes no tiene nada de novedoso y **On purge bébé** resulta sencilla y llanamente, se la mire como se la mire, una comedia mediocre y una película fracasada. De hecho, si se la recuerda es sólo por llevar la firma de Jean Renoir y si merece algo de atención es exclusivamente a causa del papel que desempeña dentro de la filmografía del futuro director de **Una partida de campo** (1936) y **La regla del juego** (1939). Porque **On purge bébé**, décima producción del autor, tiene el honor de ser su primera obra sonora, pudiendo justificarse gran parte de sus irregularidades por el hecho de que el cineasta la rodó preferentemente pendiente de experimentar con el sonido (le molestaban la falsedad y el primitivismo de los efectos sonoros de la época, así que aquí escuchamos cómo se vacía la cisterna de un retrete y el estallido de dos orinales rompiéndose contra el suelo, efectos, por cierto, nada gratuitos y con sendas funciones dramáticas) que de emplearse a fondo en los

aspectos interpretativos (nefastos, aviso) y visuales de la película. Otras circunstancias atenuantes en favor de este título, o mejor dicho de la participación de Renoir en el mismo, son la celeridad de su rodaje (cuatro días), la pobreza del presupuesto y el tratarse de un proyecto concebido sin otras pretensiones que las puramente comerciales. Sabemos que cuando accede a trabajar en **On purge bébé** Renoir lleva más de un año alejado de las cámaras, y necesita reconciliarse con los productores y con el público, que no habían aceptado **Die jadv nach dem Glück** (Rochus Gliese y Carl Koch, 1930). Al respecto no puede decirse que **On purge bébé** fuera un fracaso, pues obtuvo beneficios superiores al millón de francos sobre una inversión inicial menor de doscientos mil, lo cual aseguró, al menos temporalmente, la continuidad de Renoir dentro de la industria, facilitándole el suficiente poder para recuperar su propia voz en **La golfa** (1931).

On purge bébé traslada al celuloide una pieza de vodevil del especialista en el género Georges Feydeau, que busca la comicidad mediante el recurso de sumar elementos escatológicos a los tipos esperpénticos y los malentendidos sentimentales comunes a tales obras. Se trata, por tanto, de una operación que en su día pudo resultar atrevida, pero que hoy nos deja del todo indiferentes. Monsieur Follavoine, fabricante de porcelanas, aguarda una visita de negocios en el curso de la cual confía proveer de una buena cantidad de orinales irrompibles (!) al Ejército francés. Su esposa Julie (Marguerite Pierry, cuyo peculiar físico recuerda un tanto al de Catherine Hessling, ex-musa del realizador), todavía sin vestir, intenta en vano administrar un purgante al hijo de ambos, Toto. El cruce, entronazo o interacción entre las pretensiones comerciales de monsieur Follavoine y los desvelos maternos de una Julie capaz de valerse del insigne invitado de su esposo, monsieur Chouilloux, para que el crío acepte la medicina, pone en marcha una sucesión de equívocos, bastante forzados la verdad, que culminarán con la entrada en escena de madame Chouilloux acompañada de su primo (¿y amante?) Truchet (en el que reconocemos a un joven y poco dinámico Fernandel). La catástrofe resultante es total para los negocios y el honor de Follavoine, y la película termina con un fundido sobre Julie y Toto que, inocentes, permanecen al margen del caos.

Una historieta como la descrita acaso hubiera podido dar pie a un divertimento sucio y sarcástico que habría complacido a los surrealistas más feroces, o quizá a un intento de reflexión

sobre los tótems y los tabúes de la pequeña burguesía, pero la *politesse* de la labor de Renoir frustra cualquier esperanza en ambos sentidos. Lo escatológico se reduce a un golpe de efecto que podría sustituirse por cualquier otra disfunción física con parecidos o idénticos resultados (por ejemplo, un dolor de muelas), y el retrato de los Follavoine y sus allegados -mezquino él, frívola ella, deslenguado el chaval- es demasiado superficial y cargado de tópicos como para tener verdaderos efectos corrosivos. No hay vuelta de hoja, **On purge bébé** es un producto cuya total transparencia lo hace refractario al análisis en profundidad, una farsa para ver y olvidar, por lo cual no caben otras lecturas o reflexiones fuera de las que puedan hacerse sobre las convenciones de la tradición genérica en que se inscribe. Hay que agradecer, no obstante, al instinto y a la sensibilidad de Renoir el haberla sacado adelante con una sintaxis genuinamente cinematográfica, escapando de la teatralidad, excepto las secuencias finales, a la cual su escenario único la hubiera abocado en unas manos menos hábiles.

En fin, una nadería de visión reservada para completistas pacientes.

Miguel Ángel Barral

La golfa

(*La Chienne*, 1931)



La golfa es ante todo una compleja urdimbre de simulaciones. Sus personajes nunca son lo que parecen, ni siquiera lo que creen ser. Maurice Legrand, el protagonista, es el gris cajero de una fábrica de géneros de punto que en sus horas libres se dedica a pintar. Acabará como un *clochard* mientras sus cuadros se coti-

zan bajo una firma falsa. Amargado por una esposa repelente, vive una, para él maravillosa, historia de amor con Lulu, una prostituta. Ésta utiliza a Legrand con el único objeto de "sacarle" todo el dinero posible, mientras que, a su vez, es explotada por el chulo Dédé. Es amada por un hombre al que desprecia y ama a otro que la ignora. Dédé, por su parte, no tiene escrúpulos para aprovecharse de cualquiera que se cruce en su camino. Puede cometer, y se intuye que ha cometido, toda clase de delitos, pero irá a parar a la guillotina por algo de lo que es inocente. Legrand, sin embargo, es el honesto empleado que acabará robando en su empresa y llegará hasta el asesinato. Su antilujuriosa mujer vive de la memoria de un heroico ex-marido que, lejos de haber muerto en un campo de batalla como ella cree, ha preferido una vida de vagabundo antes que volver junto a ella. Ya desde el principio, un guiñol (como aquél que tantas pasiones despertó en el Renoir niño) nos lo anuncia: "*La obra no es ni un drama ni una comedia, no contiene ninguna reflexión moral, ni pretende probar nada en absoluto*". Retablo de las apariencias que supone una nueva reflexión de Renoir acerca de la representación y la realidad. Representación, esta vez, en la que el motor absoluto es el interés. Todos quieren algo de todos. Lulu quiere desplumar a Legrand. Dédé explota miserablemente a Lulu. Adèle Legrand "administra" la economía de su esposo (que en realidad no lo es, porque ella no es la viuda que cree ser). El desaparecido, y legal, marido sólo reaparece para intentar sacar una buena tajada chantajeando a Legrand. Los cuadros de Legrand, firmados por Clara Wood, se convierten en objeto de numerosos intereses cruzados. Incluso el aparentemente desinteresado Legrand acaba asaltando la caja que debe de guardar para, con ese dinero, conservar a Lulu a su lado. De hecho la película terminará con la disputa, a propósito de una propina, de dos vagabundos que no son otros que el auténtico y el falso maridos de Adèle.

La golfa es la segunda película sonora de Renoir. El éxito que había obtenido con su utilización del sonido directo en **On purge bébé** (1931), le reafirma en su utilización en este segundo intento. Utilización que funciona a distintos niveles. En ocasiones son simples "ruidos" que invaden los diálogos, como la secuencia en la que Legrand sale en defensa de Lulu. Cuando aquél pide un taxi para dejar, primero al borracho Dédé y luego a Lulu en su hotel, el automóvil interpreta toda la sinfonía de acelerones, frenazos y derrapes de los que es capaz. Como luego ocurrirá en **La Nuit du carrefour**

(1932) se trata de un recurso que sirve como tamiz para los diálogos a los que acompaña. En otros momentos se trata de subrayar el estado de ánimo de los personajes. Es el caso de la secuencia en la que Legrand urde su ingenioso plan para poner frente a frente a su esposa (que, en realidad, no lo es) y a Alexis Godart (un muerto que tampoco lo es), volviendo del revés los planes de éste. Cuando Alexis sale del bar, pensando ya en la recompensa prometida, Legrand disfruta de su victoria por anticipado y a esa delectación se une una alegre música de pianola, que aún llevará en la boca cuando llegue a casa, tarde y un tanto ebrio, provocando una divertida escena con la rígida Adèle. Por último es inevitable citar el papel de banda sonora y de intrusión del fuera de campo en la genial escena del asesinato de Lulu, de la que hablaremos más adelante.

La puesta en escena renoiriana alcanza en *La golfa* uno de sus ejercicios más afinados. Nada chirría, todo funciona a la perfección a partir de un guión impecable, una soberbia interpretación (majestuoso, por encima de todos, Michel Simon) y una planificación cuidada hasta sus últimos detalles. El sonido directo y unos decorados (tanto los exteriores -siempre reales como los interiores) que transmiten autenticidad emboscan con su realismo este monumento a la simulación. A pesar de haber sido estudiadas hasta la saciedad es imposible no citar, aunque sea someramente y sin pretensiones de añadir nada nuevo a estas alturas, las dos secuencias magistrales de *La golfa*. La primera es aquella en la que Legrand sorprende a Lulu con Dédé. Nuestro héroe se ha deshecho por fin de su (falsa) mujer. Atraviesa las calles sin importarle la lluvia. La maleta que lleva en la mano no podría ser más liviana. En el rostro, aún la sonrisa por el recuerdo del reencuentro entre Adèle y su reaparecido esposo. Sube los escalones que le llevan al apartamento en el que ha instalado a Lulu con la pasión de un adolescente. Cuando abre la puerta, todo cambia. Otra puerta más, la de la alcoba de Lulu, y todo se desploma. La cámara ha permanecido en el descansillo como para distanciarse de tal crueldad. Otra vez Renoir juega magistralmente al reencuadre. La puerta de la vivienda reencuadra a Legrand que contempla un segundo reencuadre más allá de la puerta del dormitorio, donde Dédé y Lulu se muestran sorprendidos. Todo se paraliza unos segundos. Los suficientes como para que la cámara se escabulla y reaparezca tras la ventana de la casa. A través de la ventana (nuevo reencuadre) una breve panorámica nos muestra esa parálisis desde otro punto de vista:

de la pareja sorprendida hasta un Legrand que observa perplejo junto a la puerta (otro más). Finalmente la cámara está ya en el interior de la habitación y muestra alternativamente a Lulu espetando: "*Bueno, es mi novio ¿y qué?*" y a Legrand humillado y deshecho. La cámara vuelve al primer doble reencuadre, mientras Legrand sale y coge su maleta dejando las puertas abiertas. El descenso de las escaleras es ahora renqueante. Ya en la calle la lluvia aparece como un elemento hostil y la maleta parece cargada de plomo.

La segunda secuencia se desarrolla a la mañana siguiente. Se nos ha hurtado -afortunada elipsis- la noche ¿en la calle? de Legrand. Éste vuelve a casa de Lulu dispuesto a suplicar. Toda la conversación con Lulu se desarrolla mediante planos fijos. Legrand ofrece a la joven su comprensión. Ella, distraída, separa las hojas pegadas de un libro con su abrecartas. La cámara baja a la calle. Unos músicos callejeros se instalan a la puerta de la casa de Lulu y comienzan su actuación. Durante toda la secuencia la música ejercerá de banda sonora. A lo largo de la conversación hay momentos en los que la voz suplicante de Legrand apenas consigue levantarse más allá de las notas callejeras. Lulu confiesa a Legrand que sólo le ha aguantado por su dinero. Éste le urge a que deje el mundo en el que vive y se vaya con él. De nuevo en la calle, los músicos ambulantes han conseguido arremolinar a vecinos y transeúntes a su alrededor. Arriba continúa la conversación. Los ruegos son cada vez más desesperados. Legrand ya no puede contener los sollozos. Lulu, fría, comienza a reír a carcajadas. Legrand, desesperado, le pide que deje de hacerlo. Un primer plano muestra el abrecartas caído sobre la cama. Volvemos al espectáculo de la calle. Ahora la cámara asciende en un suave y largo *travelling*. Se detiene en el alféizar de la ventana, donde juguetea un gatito. De la imagen festiva al colmo de la inocencia. Bruscamente la cámara "entra" por la ventana de Lulu. Ésta, atravesada en la cama, tiene una herida en el cuello. Legrand besa su mano desconsolado. Vueltos a la calle, vemos salir a Legrand, inadvertido ante el espectáculo popular. Se aleja cuesta abajo. Nunca desde el Emil Jannings de *Varieté* (*Variete*, E. A. Dupont, 1925) una espalda había aguantado tantas toneladas de dolor. Inmediatamente aparece Dédé en su espectacular automóvil. Arrogante, aparca en el centro del corrillo formado alrededor de la música. Su arrogancia le llevará a la guillotina.

A diferencia de *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930), de von Sternberg, película prácticamente

contemporánea con la que guarda notables similitudes argumentales, **La golfa** rehuye el fatalismo y, hasta me atrevería a decir, el carácter de drama absoluto. Legrand, al contrario que el profesor Rath, se revela contra su servidumbre asesinando a Lulu. Mientras **El ángel azul** concluye dramáticamente, **La golfa** termina con el estallido de una doble risotada.

Jesús Angulo

La Nuit du carrefour

("La noche de la encrucijada", 1932)



Jean Renoir, convertido en narrador televisivo, sitúa la acción de **El testamento del doctor Cordelier** (1959) en el callejón de un barrio dormitorio situado a las afueras de París. El tono misterioso de dicho escenario recuerda directamente el tono absolutamente fantasmagórico del callejón situado también en un barrio periférico del norte de París donde transcurren los diversos asesinatos que marcan la acción de **La Nuit du carrefour**, sin duda la película más negra, misteriosa y extraña de toda la filmografía del cineasta.

La Nuit du carrefour, adaptación de una novela de Simenon, ha sido durante muchos años una de las obras más invisibles y desconocidas de la filmografía renoiriana. Sobre ella ha existido una vieja leyenda negra, alimentada por el teórico francés Jean Mitry, que trabajó como meritorio del rodaje, según la cual se perdieron algunas latas de negativo del film, hecho que dificulta la comprensión de su trama. Algunos historiadores como el actual director de la Ciné-

mathèque Française, Dominique Paini (1) la sitúan entre las películas de cine negro con tramas ligeramente incomprensibles, como **El sueño eterno** (*The Big Sleep*, 1946) de Howard Hawks. André Bazin no le dedica ningún párrafo de su memorable libro sobre el director y Jean-Luc Godard, en una reseña del número especial que *Cahiers du Cinéma* dedicó al cineasta la describe como "la única gran película policíaca francesa, el más grande film francés de aventuras" (2). Claude Beylie considera la película como una obra de una importancia similar a **L'Atalante** (1934) de Jean Vigo y como el film donde aparece en el cine de Renoir "el arte del desorden organizado, de la teatralización espontánea de la vida" (3). Georges Simenon consideró **La Nuit du Carrefour** como la más perfecta de las múltiples adaptaciones cinematográficas de su obra y la interpretación del actor Pierre Renoir -hermano mayor del cineasta- como la mejor composición de Maigret.

La Nuit du Carrefour es una obra extraña porque siendo una película de intriga -parte de la investigación del asesinato de un hombre en un garage- existe un abandono progresivo de los elementos narrativos en beneficio de la creación de una serie de atmósferas visuales que pretenden convertirla en una especie de crónica del terror humano. En muchas escenas, Renoir abandona los dispositivos narrativos de la encuesta policíaca para recrear el pasear nocturno de los protagonistas por escenarios llenos de reflejos de inquietud. La mirada distante y la figura luminosa de Else Andersen -Winna Winfried-, una adolescente danesa adicta a la cocaína que vive acompañada de una tortuga gigante, resulta difícilmente olvidable, como tampoco lo son los gritos de dolor de Carl Andersen (Georges Koudria) en la escena final, mientras un médico le extrae una bala. La figura impasible y enigmática de Maigret (Pierre Renoir) es como la de un espejismo que atraviesa un espacio cargado de evocaciones fantasmagóricas. A diferencia de la mayoría de películas de la serie negra, **La Nuit du carrefour** no avanza de la oscuridad a la claridad. El film parte de la niebla, para endensarse en la atmósfera cargada de humo del despacho de Maigret y acabar en la más terrible oscuridad, donde el aire se ha aturcido y los personajes parecen haberse convertido en sus propios espectros.

Técnicamente, **La Nuit du carrefour** es también una película llena de misterios. Su principal misterio es el uso que Renoir hace del sonido asincrónico. Como en las películas actuales de Godard, las voces aparecen mezcladas con

toda especie de sonidos, sin que haya un primer término de diálogos planos y comprensibles. La iluminación está bañada de luces de apariencia expresionista que cargan y densifican las atmósferas. Entre los numerosos e impresionantes prodigios técnicos que pueblan todo el film, destaca una escena. En ella vemos la persecución en la noche de un Bugatti contra un grupo de traficantes. La persecución está rodada mediante un *travelling* frontal, puntuado por los reflejos de los disparos en la noche. **La Nuit du carrefour** recoge una herencia que va desde el cine de los folletines cinematográficos de Feuillade hasta los primeros filmes de Lang inspirados en estructuras folletinescas. Sin embargo, la película trasciende dicha tradición para abrir las puertas a una serie de investigaciones que ponen en evidencia un momento de incertidumbre estilística en el sonoro.

NOTAS

1. Dominique Paini: "La Nuit du carrefour". *Cahiers du Cinéma*, número 482. Julio-agosto, 1994.
2. Jean Luc Godard: "La Nuit du carrefour". *Cahiers du Cinéma*, número 79. Diciembre, 1957.
3. Claude Beylie: "Jean Renoir, le spectacle, la vie". *Cinéma d'aujourd'hui*, número 2. Mayo-junio, 1975.

Àngel Quintana

Boudu sauvé des eaux

("Boudu salvado de las aguas", 1932)

Resulta difícil no ver **Boudu sauvé des eaux** como consecuencia directa de **La galfa** (1931), aun al margen de que Renoir, en sus memorias, afirme que esté hecha a la medida de Michel Simon. En la secuencia final, suerte de coda, de la anterior película, veíamos a Simon convertido en vagabundo, un *clochard* nada infeliz que bien podría ser el que advertimos en el arranque de **Boudu sauvé des eaux**. Un mismo actor, un mismo personaje, en una película que comienza con un prólogo que subraya, igual que en **La galfa**, el carácter de representación que tiene la película: unos decora-



dos evidentes ante los que se desarrolla una pantomima de clara resonancia mitológica y que acabará, para mayor evidencia, con la caída de la tramoya teatral.

En **La galfa** Simon era un honrado oficinista que, a causa de una mujer, acababa convirtiéndose en asesino y permitía, sin mayores escrúpulos, que otro cargara con la culpa del crimen. Esta misma libertaria ausencia de sentido de culpa es la que preside todos los actos de un personaje, Boudu, que pasa de la tentativa de suicidio por una causa aparentemente banal a una desinhibida satisfacción inmediata de sus sentidos.

Afirma Renoir que "*Boudu anunciaba, con mucha antelación, el movimiento hippy*". No seremos nosotros quienes le llevemos la contraria, pero esta asimilación del personaje a un modelo de los años 70, cuando escribe el cineasta estas palabras, resulta quizás algo reduccionista. Porque, en definitiva, el modelo de Boudu sería un modelo clásico, que puebla toda la literatura bohemía decimonónica. Sólo que en Renoir este personaje parece carecer de toda connotación moral e ideológica: no parece enfrentarse a nada por convicciones o ideas, sino que se mueve a través del deseo.

Como Moisés, al ser salvado de las aguas Boudu comienza una nueva vida, que, en este caso, lleva un sentido inverso al del arquetipo a que responde: no desciende en la escala social, sino que entra en un mundo burgués bastante

peculiar. Si Renoir quiso poner en solfa los valores pequeñoburgueses hay que reconocer que eligió como modelo a unos pequeñoburgueses harto peculiares: un librero que regala libros a los estudiantes pobres, una criada complaciente y una esposa que tolera las aventuras del marido. Tampoco hay en la mirada del cineasta ningún reproche, ningún adjetivo: como en la *commedia dell'arte* los personajes responden a arquetipos, sólo tienen sentido en relación con unas figuras literarias perfectamente codificadas. Si algo transgrede Boudu no son los estrictos valores burgueses (como podrían transgredirlos, o jugar a transgredirlos, los *hippies* de los años 60), sino las propias reglas del relato.

Frente a las reglas, algo relajadas, de los burgueses, Boudu impone su propia lógica y solamente cuando está a punto de ser atrapado por aquellas reglas es cuando se rebela. Porque no era rebeldía limpiarse el betún con la colcha de raso o tirarle vino a la sal derramada. Era una simple satisfacción espontánea de una necesidad. Y la huida de Boudu es también una respuesta inmediata, no el producto de una toma de conciencia o de una reflexión. **Boudu sauvé des eaux** es, sobre todo, una película libre y gozosa, llena de estas imperfecciones que contribuyen a darle, precisamente, intensidad. Y, por supuesto, es la exaltación de un actor irrepetible.

Francisco Llinás

Chotard et cie

("Chotard y cia.", 1933)

En la escena final de **Chotard et cie**, el poeta Julien Collinet realiza un pacto social con su suegro, M. Chotard. El joven poeta que ha irrumpido, como Boudu, en la convencional estabilidad de un medio burgués busca un equilibrio y propone una curiosa reconciliación entre la poesía y el comercio. El poeta no producirá libros en serie para alimentar el negocio familiar y sólo escribirá cuando se encuentre inspirado. Por su parte, M. Chotard volverá a dedicarse a su colmado, abandonará su tardío complejo de ágrafo y sólo leerá los fines de semana. Es curioso que después del anarquizante final de **Boudu sauvé des eaux** (1932), donde Renoir expuso todas las contradicciones inte-

riores de un universo burgués, abogase por un intento de reconciliación social en **Chotard et cie**. Para algunos, realizó el film para calmar las hostilidades críticas que en determinados medios había despertado **Boudu sauvé des eaux**. Leo Braudy, en su libro sobre Jean Renoir, no considera que el pacto social establecido entre Julien Collinet y Chotard represente una claudicación moral por parte del director. Braudy cree que Renoir va más allá y que el pacto no pertenece a un mundo real sino que se sitúa en un mundo fantástico, fuera de la historia. "*Es un mundo limitado, más cercano a la comunidad que a la sociedad, determinado por los ritmos naturales del día y la digestión*" (1).

Es evidente que en **Chotard et cie** no estamos ante el mundo real sino ante su simulacro. No es ninguna casualidad que el film se cierre con la caída de la puerta metálica del establecimiento de Chotard, como si cayese un telón. La película más cercana al universo de **Chotard et cie** es **Tire au flanc** (1928). Ambas comparten el mismo protagonista, Georges Pomiès, y tienen su origen en dos textos teatrales aparentemente frívolos que permiten al director jugar con un tono ligero y establecer, en determinados momentos, un sofisticado juego de máscaras en torno a la seducción. En la primera parte de **Chotard et cie**, el tono utilizado nos traslada hacia la rica tradición de la comedia clásica. Renoir parece metamorfosear la obra original de Roger Ferdinand -un *vaudeville* muy popular en su época-hacia un mundo cercano a Marivaux y Beaumarchais. Dos pretendientes -el gendarme/soldado y el poeta- quieren conquistar a la hija del





comerciante, hombre de costumbres burguesas que no está dispuesto a entregar a su hija al primero que pase. La escena de seducción transcurre durante un baile de disfraces. Mientras la orquesta toca un vals, el poeta seducirá a su amada en el jardín, al claro de luna.

Sin embargo, los grandes temas de *Chotard et cie* no son ni el pacto social, ni la comedia de la seducción. Al aproximar la poesía al comercio, Renoir quiere proponer una interesante fábula sobre dos actitudes básicas de la relación que mantiene con el cine: el *amateurismo* y el profesionalismo. Para Renoir, el *amateur* es el que ama su trabajo, quiere descubrir la riqueza de la vida disfrutándola plenamente y aplica el arte a dicho disfrute. Sin embargo, para llegar a la maestría es necesaria la profesionalización, la cual constituye a su vez un impedimento. El profesional mantiene una serie de conocimientos, pero muchas veces es incapaz de sobrepasarlos y para Renoir el secreto del arte reside en la capacidad de sobrepasar dicho profesionalismo (2). En *Chotard et cie*, el poeta es un *amateur* que para llegar a un equilibrio artístico tiene que realizar un pacto con el profesional -el comerciante-. Cuando el poeta es sólo un *amateur* corre el riesgo de no controlar la producción de su obra, de vivir en un mundo demasiado artificial sin contacto con la realidad; por esta razón Julien Collinet generará el caos en el comercio de su suegro. Cuando el poeta es un profesional se convierte en una máquina de producción sin vida, tal como se nos sugiere en una escena en que nos muestra a Julien Collinet, encerrado en su torre de marfil y torturado por terribles pesadillas.

A nivel estilístico, *Chotard et cie* combina admirablemente el *amateurismo* -con soluciones propias de un experto en bricolaje filmico- con la profesionalidad. Como en *Tire au flanc*, Jean Renoir se encuentra ante un tema fácil que le permite ser absolutamente libre y experimentar en nuevos recursos de puesta en escena. El primer plano de *Chotard et cie* es un largo *travelling* de seguimiento de los personajes de cerca de tres minutos de duración, que constituye un olvidado precedente del virtuoso plano de obertura de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1957), de Orson Welles.

La tensión entre profesionalismo y *amateurismo* se manifiesta también muchas veces en el deseo del director de instaurar el desorden en el orden de la pantalla. Un momento muy sugestivo de la relación orden/desorden es la escena de la seducción al claro de luna. Renoir nos muestra a los amantes que avanzan hacia un banco del jardín ordenadamente, según los cánones tradicionales. De repente, el director efectúa una ligera panorámica para seguir a un individuo que abraza a una mujer y se dispone a hacer brusca-mente el amor entre los setos del parque. El momento no tiene ninguna finalidad narrativa, y sólo sirve para crear un poco de desorden en un entorno demasiado ordenado. El caos del *amateur* rompe con el orden del profesional.

NOTAS

1. Leo Braudy: *Jean Renoir. The World of His films*. Columbia University Press (New York). 1981. Página 112.
2. Un artículo básico que analiza la relación entre el *amateurismo* y el profesionalismo en la obra de Jean Renoir es: Jean Douchet: "Le maitre et l'amateur". *Conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique*. Cinémathèque française (Paris). Invierno, 1994.

Ángel Quintana

Madame Bovary

(1933)

En principio nadie podría sentirse excesivamente sorprendido por el hecho de que un cineasta como Jean Renoir abordase una

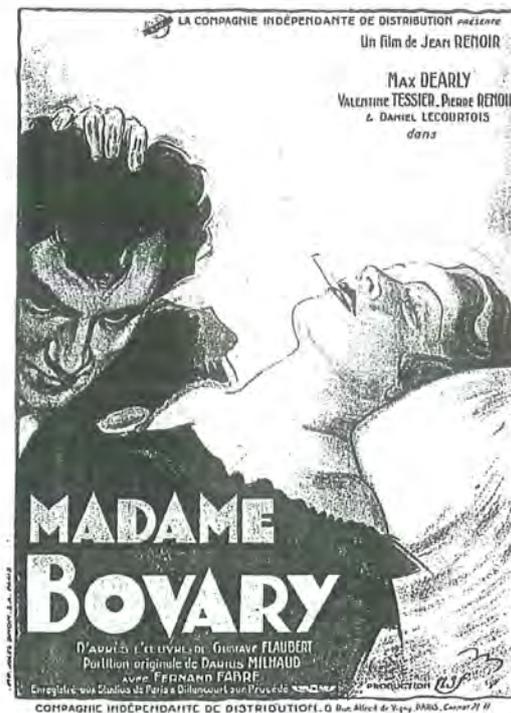
adaptación tan comprometida como la de *Madame Bovary*, la extraordinaria novela de Gustave Flaubert publicada originalmente en 1856. Por una parte, la predilección de Renoir por la sociedad y la literatura de la Francia de la segunda mitad del siglo XIX fue una constante de su carrera, originada probablemente en sus propios antecedentes familiares; por otra, Renoir nunca fue remiso a llevar al cine antecedentes literarios. Y sin embargo, la audacia de abordar una obra tan compleja y un personaje tan importante como los debidos al autor de *La educación sentimental* no creemos que fuera correspondida por el resultado final, tanto por causas externas como internas.

Entre las primeras es preciso volver a recordar que la versión original del film superaba las tres horas y media de duración, pero la intervención del productor -curiosamente el editor Gaston Gallimard-, según Renoir por indicación de los distribuidores, significó un drástico recorte hasta las dos horas; por el camino quedaron partes completas del film, malamente sustituidas por rótulos, en un forzado antecedente de lo que ocurriría en *Una partida de campo* (1936), que de pasada diremos que siempre nos ha parecido la más flaubertiana de las películas de su autor (1). Las consecuencias de tal poda del film han sido consideradas siempre como desastrosas, tal como reconociera el propio Renoir, cuando confesaba años después que mientras la versión final le aburría, con la íntegra no ocurría eso, a pesar de su hora y pico de mayor duración. La leyenda aseverada por el director del film, afirma que entre los escasos mortales que tuvieron la ocasión de contemplar el film completo se contaba Bertolt Brecht, que al parecer quedó positivamente impresionado por el trabajo del cineasta. De hecho, por lo que sabemos de la intención renoiriana de atenerse minuciosamente a la literalidad del texto flaubertiano, parece que ciertamente esa alteración conducía a una ruptura trágica del ritmo del film, cuando éste tenía como objetivo nada menos que remitir a la especial cadencia narrativa del original escrito.

Tal vez como consecuencia del despecho de ver alteradas las intenciones iniciales, la consideración que *Madame Bovary* ha parecido tener para Renoir con el paso del tiempo desmerece la antedicha ambición del proyecto. En efecto, las referencias del cineasta a esta película son casi intrascendentes, cuando no simplemente estúpidas. Ejemplo de estas últimas -y reitero el adjetivo- son las relativas al juego del *lefoutro*, inspirado al parecer en *Las alegrías del escuadrón*, del comediógrafo Courteline, durante las no-

ches del rodaje en el pueblo normando de Lyons-la-Fôret... Y entre las casi intrascendentes tan sólo cabe retener la confesada a Rivette y Truffaut con motivo de una entrevista para *Cahiers du Cinéma* en 1957, cuando Renoir manifestaba que su mayor interés en esta película había sido trabajar con intérpretes de experiencia teatral, como su hermano Pierre -que sin embargo por esas fechas ya había protagonizado *La Nuit du carrefour* (1932)- y sobre todo la actriz Valentine Tessier, una de las habituales *partenaires* de Louis Jouvet sobre las tablas (2).

Poco bagaje parece, pues, para el abordaje de una de las obras capitales de la literatura mundial por parte de un cineasta que ya había afrontado un reto del nivel de la *Nana* de Zola y había sido capaz de trascender el texto original de *La Chienne* del mediocre Georges de la Fouchardière. No hay necesidad de que nos detengamos aquí en resaltar el valor de la novela de Flaubert, capaz de aportar a la historia de la Literatura -y de la cultura en general- uno de sus más poderosos arquetipos, comparable -como señala Vargas Llosa- con mitos como El Quijote o Hamlet, capaces de cristalizar no sólo la psicología de unos personajes concretos para pasar a encarnar una forma de ser; en este caso, y muy marcadamente, uno de los escasos arquetipos centrados en una figura femenina, capaz de abrir un camino que desde Anna Karenina hasta Ana Ozores, pasando por Effi Briest y muchas otras, nos revela la idiosincracia de la insatisfacción sentimental femenina en el seno de la sociedad burguesa, así como sus fallidas formas de rebelión, conducentes siempre a la tragedia.



PELÍCULAS

Lamentablemente, esa resonancia arquetípica, esa contenida pasión por la vicisitud aparentemente banal de una mujer insatisfecha, ese dramático encuentro entre la capacidad fabuladora impulsada por la propia literatura y la mortecina realidad de la provincia francesa, esa angustiada imploración de un amor sensual ante la castro solicitud del marido bienintencionado, que por serlo ni siquiera puede ser visto como opresor aun siéndolo, en fin, esa mezcla de sutileza y precisión en el retrato de una mujer en su circunstancia está en buena parte ausente en el trabajo de Renoir. Las causas profundas de esa carencia posiblemente estriben en una cierta insensibilidad de Renoir para los retratos femeninos, pues las protagonistas femeninas de sus películas -cuando menos desde su separación de Catherine Hessling y hasta el exilio americano- son figuras secundarias o como mucho un catalizador de las actitudes masculinas; véanse sino filmes como *La golfa* (1931), *Toni* (1934), *La Bête humaine* (1938), *La regla del juego* (1939), etc. Pero tampoco podemos descartar un serio error de *cast*, puesto que jamás nos ha parecido Valentine Tessier una Emma plausible. Tanto su edad, los 40 años cumplidos cuando el rodaje del film, como su apariencia física nos distancian de la mezcla de fragilidad, ensoñación, determinación y rebelión del personaje literario, lo cual aún se ve empeorado por el teatral estilo interpretativo de la actriz (3). Y de ahí resulta con mayor énfasis la superioridad actoral de Pierre Renoir, él sí espléndido en su papel de Charles Bovary, capaz con su actuación de desviar las simpatías del film hacia su personaje y con ello de subvertir las prioridades de la novela.

De ahí que la fidelidad argumental que persigue el film y que mantiene incluso a pesar de sus recortes nos resulte algo vacía, puro ejercicio caligráfico en los peores momentos -como alguna de las escenas de amor-, más logrado cuando Charles entra en juego o cuando la cámara se abre hacia los paisajes y ambientes, captados



con la característica capacidad del cineasta, cada vez más firme en su tratamiento de los exteriores. Pero la posiblemente no premeditada traición de Renoir a Flaubert toma un aspecto más grave si ahondamos más allá de la anécdota argumental o la descripción de unos personajes que corresponden a estados del alma. No hay que olvidar que ante todo, la *Madame Bovary* flaubertiana es un inmenso, enorme ejercicio de estilo; que en ella se alcanza la plenitud del relato novelístico con el encuentro entre la capacidad de edificar un universo narrativo completo y de dominar los resortes literarios en el límite del virtuosismo artístico. Frente a ello, Renoir nos ofrece todo lo más la pulcritud, la eterna elegancia de su puesta en escena, la medida con la que sabe cumplir incluso con un material que no le resulta excesivamente personal. Es decir, a la *Madame Bovary* de Renoir le falta no sólo pasión interna, sino externa; le falta ser tomada como un reto propio y personal de forma que deba transformarse en un propio ejercicio de estilo cinematográfico, tal como lo serán algunas de las obras renoirianas inmediatamente posteriores.

Eso no quiere decir que no encontremos en muchos momentos del film las marcas estilísticas de su autor. Ya hemos hablado del tratamiento de las escenas en paisajes naturales, pero también podemos hacerlo del magnífico ajuste de la ambientación de época y de la elegancia con que se resuelven diversas escenas del film. O sobre todo habría que remarcar la espléndida capacidad de aprovechar la profundidad del encuadre, tal vez el elemento más destacable de todo este trabajo de Renoir. De esa forma, una importante cantidad de escenas transcurridas en el interior de la casa de los Bovary se nos ofrecen con efectos de reencuadre, que refuerzan la sensación de encierro y distanciamiento del personaje. Demos como ejemplo único entre múltiples opciones el plano de Emma descubierta por Charles mientras escribe su carta de despedida una vez ingerido el arsénico mortal, donde nos aparece con perfecta nitidez el modelo de los cuadros de Vermeer centrados en figuras femeninas aisladas también por puertas o cortinajes en la profundidad del cuadro. La pena es que ese nivel de profundidad del trabajo de Renoir no se mantenga a lo largo de todo el film -cuando menos tal como lo hemos conocido-, de manera que esa *Madame Bovary* filmica no fuera capaz de acercarse, aun en su terreno, a la significación de esa fundamental obra flaubertiana que, parafraseando a su autor, debería constituir uno de los elementos decisivos de la educación sentimental de todos nosotros.

NOTAS

1. Recuérdese el texto que antecede al epílogo de esta adaptación de Maupassant, cuando se nos revela que para Juliette Dufour, su protagonista, "los domingos transcurrían tan tristes como los lunes...".

2. Valentine Tessier, cuya carrera cinematográfica nunca tuvo el relieve de su trabajo teatral, tendría un papel secundario veinte años después en otro film de Jean Renoir, *French Cancán* (1954).

3. De una forma semejante, pero mucho más grave, se podía señalar el irreparable error de *casting* de la versión de *La Regenta* por parte de Gonzalo Suárez cuando tuvo que colocar a Emma Penella en el papel de Ana Ozores.

José Enrique Monterde

Toni

(1934)



La búsqueda del equilibrio

En *Toni*, todo empieza por un tren que llega a la estación y deposita a sus pasajeros. En el espíritu de Renoir, este comienzo, rodado en Martigues, cerca de Marsella, es una referencia a la célebre película de los hermanos Lumière *L'Arrivée d'un train en gare de la ciotat* (1895). Para el espectador actual, en 1995, este homenaje realizado por Renoir en 1934 se termina con una escena similar a otra del *Van Gogh* (1993) de Maurice Pialat. En Renoir, los trabajadores inmigrantes descienden del tren; en Pialat, quien lo hace es un pintor. Es una forma de retorno a lo que era el cine de los hermanos Lumière, contemporáneo de la pintura impresionista que adoraba las estaciones (Claude Monet) y en contacto directo con un acontecimiento de la vida cotidiana, aparentemente insignificante.

Toni es, en parte, esto. Como toda gran película de Renoir, se trata de una obra con dos vertientes, donde el mundo de la prosa, el del realismo social (obreros italianos que vienen a buscar trabajo en el sur de Francia), frecuenta el de la poesía: una tragedia de amor, un drama pasional, la historia de un hombre que, por el amor de una mujer, se culpabiliza de un crimen que ella ha cometido, y perderá por ello su vida (1). Renoir reivindicaba este contraste. Como si enfrentado a una historia inspirada en un suceso real, a un rodaje efectuado esencialmente en exteriores y decorados naturales (2), se necesitara un contrapeso, con el fin de que la película encontrara su equilibrio. "En *Toni*, la gente tiene un aspecto tan sumamente cotidiano que uno se puede permitir hacerles hablar en un lenguaje poético, ya que lo opuesto a la poesía emana de ellos mismos, de su comportamiento, de la manera en que están vestidos" (3).

"Con *Toni* he aprendido mucho", dice Renoir. "Esta película me ha dado la fuerza necesaria para intentar cosas nuevas en direcciones diferentes" (4). De hecho, *Toni* es una película-puente en la obra del cineasta. Hasta ese momento, se había inspirado normalmente en obras literarias, ya sea Zola -*Nana* (1926)-, Flaubert -*Madame Bovary*, rodada en 1933, justo antes de *Toni*-, Simenon -*La Nuit du Carrefour* (1932)-, o en obras de teatro. En *Toni*, parte de un suceso que le contó su amigo Jacques Mortier, comisario de policía en Martigues, ocurrido hacía unos años en esa región, y donde se rodaría la película. "Fui a visitar con mi amigo todos los sitios donde *Toni* había vivido, donde había amado. Rehizo su investigación para mí y, poco a poco, la historia tomó forma en mi mente" (5).

No es solamente el drama en sí lo que interesa a Renoir, sino todo lo que le rodea: el entorno social, las relaciones entre Toni (Blavette) y su contra maestre Albert (Dalban), quien da vueltas alrededor de Josefa (Celia Montalván), la mujer que él ama. Éstos son los elementos que sitúan la historia, rigurosamente transcrita, y que pesarán sobre el trágico desenlace. La ruptura introducida por *Toni* (la visión sobre el mundo del trabajo, la realidad de la inmigración) tendrá unas consecuencias determinadas en la continuidad de la obra de Renoir. Tanto en la vertiente implícita -*Le Crime de monsieur Lange* (1935)- como explícita (*La Vie est à nous*, 1936, película de propaganda, financiada por el Partido Comunista Francés) de la gran aventura del Frente Popular. Renoir, con el paso del tiempo, ve también en *Toni* el esbozo de un tema que ama especialmente y que desarrollará en *La*

PELICULAS

gran ilusión (1937), puesto que *"la descripción de este medio social me permitía (en Toni) insistir sobre una teoría que siempre me ha importado, y es que los hombres de esta tierra no se dividen en naciones sino que lo hacen probablemente en categorías de trabajo"* (6).

La apertura sobre el mundo obrero se halla en el contenido de la película, en la historia que cuenta, pero también en el estilo, en el método Renoir. En la forma de escribir la historia inspirándose en el entorno real donde se desarrolló. En el propio rodaje de la película. Cuando la película se reestrenó en Francia en 1956, Renoir hablará de *"la experiencia Toni"*, ya que fue rodada lejos de los estudios y de los métodos tradicionales del cine francés, en condiciones totalmente experimentales, respetando la autenticidad de los lugares (7). Renoir hablará, a propósito de **Toni**, de uno de sus *"sueños de realismo intransigente"*, incluso de una de sus *"crisis de realismo agudo"*, característica de uno de esos *"momentos donde uno se figura que la única manera de hacer cine es registrando con exactitud fotográfica lo que vemos, incluido el tipo de epidermis de los seres que tenemos delante"* (8). Aunque llegará a decir en 1961 que *"Toni es un poco lo que nosotros llamamos hoy en día neorrealismo"* (9), tendrá mucho cuidado en insistir sobre el hecho de que a él, así como a Marcel Pagnol en su momento (10), le importaba mucho el sonido directo, mientras que *"los italianos no tienen ninguna consideración por el sonido, lo doblan todo"*. Por otro lado, si bien hoy en día se considera a **Toni** como una película precursora del neorrealismo, lo cual es en parte cierto, conviene reconocer lo que se le debe a Marcel Pagnol, quien había rodado anteriormente dos películas en condiciones similares, **Jofroi** (1934) y **Angèle** (1934), rodadas en decorados naturales en Marcellin, un pueblecito al este de Marsella, en localizaciones que servirían igualmente para hacer **Toni**.



La singularidad de **Toni**, dentro del cine francés y de la obra de Renoir, es indirectamente el resultado de sus condiciones de producción y de rodaje. Después de una gran producción como **La golfa** (1931), donde Renoir entró en conflicto con su productor Roger Richebé a causa del montaje final, el cineasta se concentró en una película en gran parte improvisada, rodada entre amigos, con muy pocos medios: **La Nuit du carrefour**. Después de su desengaño con Gaston Gallimard, el productor de **Madame Bovary**, que amputó más de una hora en el montaje definitivo de su película, Renoir sintió la necesidad de distanciarse de esos a los que Godard llamaba *"los profesionales de la profesión"*. No hay que olvidarse del hecho de que Renoir, mientras rueda **Toni**, es un cineasta marginal, es minoría dentro del cine francés.

Más tarde, con el éxito de **La gran ilusión** y sobre todo con el de **La Bête humaine** (1938), será cuando cambiará de *status*. Pierre Braunberger, que produjo **Una partida de campo** (1936) (11), insiste sobre este punto: *"Creo que es importante comprender el siguiente hecho: Renoir en aquel momento no era nadie (...). No tenía seguidores, nada de followers, como dicen los americanos, contrariamente a cineastas como Feyder, Epstein o L'Herbier, quienes tenían ya su público"* (12). Al comienzo de **Toni**, Renoir goza de la confianza de un amigo suyo, Pierre Gaut, rico industrial, amigo de infancia del cineasta, apasionado por el arte, y que conoce personalmente a Braque, Picasso, Derain, Matisse. Él será el productor mecenas de **Toni** (13), antes de que se contactara con Pagnol para asociarle al proyecto. Dotado de una estructura perfectamente autónoma (sociedad de producción y de distribución, estudios, laboratorio, equipamiento técnico), Marcel Pagnol efectivamente ayudó en la realización de un proyecto que, sin él, no hubiese visto la luz del día. Su influencia, además de la aportación técnica, se concretaría en la película con la presencia de actores de "su grupo": Blavette, Andrex, Delmont. **Toni**, en palabras de Renoir, es un documental sobre las condiciones de su rodaje: *"He vivido con la gente de Martigues, he llevado una cámara, hemos rodado de esta manera, con la gente del lugar y viviendo totalmente la vida de estos obreros"* (14). Cuando Jean Renoir presenta su película al público, en febrero de 1935, dirá lo siguiente: *"Soy feliz al presentarles mi película Toni porque la he dirigido con toda independencia y, por primera vez, puedo asumir la responsabilidad de mi trabajo (...). En lo concerniente a la interpretación, me he podido permitir renunciar a grandes nombres comer-*

ciales" (15). Por su parte, Pierre Gaut, en una carta escrita a su madre durante el rodaje, comentaría que Pagnol les había dado una total libertad: "Pagnol es un personaje curioso, no ha leído el guión, no ha asistido a ninguna toma de planos; lo que nos ha venido muy bien, ya que nos ha permitido hacer algo diferente al teatro filmado habitual que tanto gusta a Pagnol" (16). Este clima apacible se oscurecería en el estreno de la película, cuando los distribuidores, la sociedad de Marcel Pagnol, enfrentados al fracaso comercial, deciden cortar una escena de **Toni** sin la opinión de Jean Renoir. Se trata de una escena donde, después del asesinato de Albert, Toni y Josefa esconden el cadáver en el carro de ropa que las mujeres llevan al lavadero, acompañadas por hombres que van cantando por el camino. Es una escena que, por sus contrastes (la gravedad de la muerte, el miedo a ser descubiertos, el carácter alegre de las canciones), típicos del cine de Renoir -la canción durante el crimen de *La golfa*, etc.- era esencial en la película.

El realismo social de Renoir tiene que ver con la autenticidad: grabar las cosas tal y como son, tomarse el tiempo necesario para reducir el ritmo del relato y, así, enseñar a la gente trabajando, empujando un vagón. También tiene que ver con el estilo. La profundidad de campo, que Renoir había utilizado sobre todo en interiores -la hilera de pasillos en *Boudu sauvé des eaux* (1932), la niña asomada a la ventana en *La golfa*-, aporta en **Toni**, cuando se utiliza en exteriores, una nueva dimensión. Escogeré dos momentos de la película. El primero se desarrolla en la cantera donde, en la cima de un acantilado, una pelea enfrenta a Toni y al contraamaestre Albert (17). El picado y la profundidad de campo acentúan la tensión dramática: el temor a que uno de los dos caiga al vacío. Este plano tiene también por objeto registrar el mundo del trabajo, ya que distinguimos con toda nitidez, en segundo plano, la vida de la empresa: los obreros y las máquinas. En **Toni**, en ningún momento la realidad exterior se puede separar de la tragedia íntima que viven los personajes, y la carrera final de Toni sobre el puente, punto álgido del drama, permite también, por la profundidad de campo y el largo *travelling* lateral, distinguir muy claramente las fábricas en el plano inferior.

El otro momento se sitúa antes de la explosión de la roca con dinamita. Los obreros se sientan en el borde de una colina y esperan, al fondo de la imagen, a que la explosión tenga lugar para reanudar su trabajo. La gran profundidad de campo, con los obreros de espaldas y la pared



de roca en el fondo, hubiera podido ser objeto de una división espacial, con los obreros filmados aisladamente y después con una transparencia (*stocks shots*) que mostrara la explosión, unida artificialmente al primer plano, como se hace en Hollywood. Para Renoir la naturaleza es un enorme todo, y en **Toni** es impensable hacer trampas con esta unidad. La elección de Renoir enriquece la escena. Si se hubiese rodado en estudio, los actores no se hubiesen comportado de la misma manera que si hubieran asistido a una verdadera explosión. Aquí, la presencia real de los protagonistas en la explosión enriquece el plano con un detalle interpretativo (el obrero negro que balancea su cabeza esperando) que no puede ser fruto de la dirección de actores (una iniciativa de Renoir), sino el reflejo natural de un individuo enfrentado a este tipo de situación.

Poesía del detalle, poesía del conjunto. De **Toni**, recordaré una escena que impacta a los ojos de las exigencias realistas y que, al mismo tiempo, enriquece la película. Se trata de la escena nocturna en la que Toni, en compañía de los carboneros y de su amigo Fernand (Édouard Delmont), habla de sus viajes soñados. Bajo las estrellas, evoca América del Sur: "*Dicen que los barcos que van a Argentina tienen cuatro chimeneas*".

Para Jean Renoir no hay realismo social sin esos momentos que confieren una belleza y una originalidad particulares a esta película. ¿Dónde termina la pintura de la realidad, dónde empieza la realidad de la pintura? Éste sería el posible secreto del cine de Jean Renoir, y que la experiencia de **Toni** le permitió vislumbrar de forma diferente.

NOTAS

1. Siempre ha habido en Renoir un antes de **Toni** y un después de **Toni**; gente muerta por error y críme-

nes impunes. En *La golfa, monsieur Legrand* (Michel Simon) mata a Lucienne (Janie Marèze), pero a nadie le inquieta lo más mínimo, mientras que a Dédé (Georges Flamant) le condenan a muerte por un crimen que no ha cometido. Al final de *La regla del juego* (1939), Schumacher (Gaston Modot) mata por error a Jurieux (Roland Toutain) y su homicidio no es objeto de persecución alguna. Lo mismo ocurre en el asesinato de Batata en *Le Crime de monsieur Lange*, cuyo autor es "absuelto" por un tribunal popular.

2. Una única escena en el interior de la casa de Josefa, con su padre, fue rodada en Marsella en los estudios de Marcel Pagnol, coproductor de la película.

3. Jean Renoir: *Entretiens et propos*. Cahiers du Cinéma (París). 1979. Página 62.

4. *Le Point*, número 18. Diciembre, 1938. Reanudado bajo el título "Mes années d'apprentissage" en *Écrits 1926-1971*. Éditions Belfond (París). 1974.

5. "Jean Renoir présente vingt de ses films". *Entretiens et propos*: op cit. Página 134.

6. *Ibidem*.

7. "Los paisajes y las casas son tal como los encontramos". "Toni y el clasicismo". Entrevista. *Cahiers du Cinéma*, número 60. Junio, 1956.

8. *Entretiens et propos*: op. cit. Página 134.

9. *Ibidem*.

10. *Toni* se rodó con el material técnico de producciones Marcel Pagnol, concretamente con su célebre camión "sonido", dado que Pagnol tenía por costumbre, durante la toma de planos, escuchar a sus actores en el camión "sonido" en lugar de dirigirles, mirándoles al lado de la cámara.

11. "Cuando produce *Una partida de campo*, no habría encontrado un distribuidor que hubiera comprado la película ni antes, ni durante, ni incluso después. Ni uno". Pierre Braunberger: *Cinémamémoire*. Éditions Centre Georges Pompidou y Centre National de la Cinématographie (París). 1987. Página 88.

12. *Ibidem*.

13. *Toni* será la única película que producirá, aunque tuviera otros proyectos con Renoir, antes de que el fracaso comercial de esta película arruinara sus esperanzas. Sobre este punto ver Charles Tesson: "La Règle et l'esprit. La production de *Toni*". *Cinémathèque* (París), números 1 (mayo, 1992), 2 (septiembre, 1992) y 3 (primavera/verano, 1993).

14. *Entretien et propos*: op. cit. Página 134.

15. *Écrits 1926-1971*: op. cit. Página 235.

16. Dossier de producción de *Toni*. *Archives* (colección Cinémathèque française - BIFI).

17. Renoir se acordará de *Toni* en *La Vie est à nous*, puesto que Blavette (*Toni*) es de nuevo un obrero de

fábrica en conflicto con su contra maestre, cronometrador de cadencias infernales. Interpretado por Max Dalban (Albert en *Toni*).

Charles Tesson

Le Crime de monsieur Lange

("El crimen del señor Lange", 1935)

L'imitation de la nature ne peut créer que la fin d'un art".

Jean Renoir

Para comprender adecuadamente *Le Crime de monsieur Lange* puede ayudar el situar el film en el contexto de la obra de Jean Renoir. Porque creo que, por ejemplo, se entiende mejor la "forma" que adopta el film que nos ocupa si se destaca su dimensión anti-**Toni**. Me explico inmediatamente: la obra de 1934 respondía, tal y como el propio Renoir ha subrayado repetidas veces, a una "crisis de realismo agudo", a un deseo de contacto con la realidad que se transparentaría en la fórmula de que lo que estaba en juego en esa película era filmar "el grano de la piel de los seres". Aunque sería ridículo menospreciar un film tan hermoso como *Toni* en nombre de la epidérmica concepción del realismo que en él se transluciría, si que conviene no perder de vista que, en un explorador permanente de formas como el Renoir de los años treinta, el concepto de "realismo" no era algo predeterminado de una vez por todas. Al contrario, si hay en su obra una noción en permanente crisis, en constante evolución es, precisamente, ésa. Sólo de esta manera es posible evaluar correctamente el largo y tortuoso camino que desembocará en la apoteosis de *La regla del juego* (1939). En este camino, la estadia de *Le Crime de monsieur Lange* supone un momento privilegiado.

Como *El río* (1950), pero por razones muy distintas, *Le Crime de monsieur Lange* es un film-círculo. Basta pensar en lo decisivo que resulta en su formalización la práctica unidad de espacio que supone ese patio -"Dans la cour" fue uno de los títulos inicialmente previstos- en el

que conviven pícaras lavanderas, honestos trabajadores del gremio de la tipografía, ingenuos jóvenes con pretensiones literarias, desvalidos enamorados, guardianes de finca de sospechosa ideología o cínicos patronos sin escrúpulos; en fin, un microuniverso observado con una mezcla singular de ternura y fascinación. Porque, pese a ser un film de izquierdas -inaugura la "época del compromiso" de Renoir-, **Le Crime de monsieur Lange** parece adelantar la famosa máxima de la ya citada **La regla del juego** según la cual *"todo el mundo tiene sus razones"*; hecho especialmente patente en la mirada entre asombrada y divertida, sin dejar por eso de ser reprobatoria, que el film vierte sobre el indigno pero fascinante Batala (memorable creación de Jules Berry).



parto (eliminándose así, de paso, un obstáculo para su futura relación con Charles, encarnado por Maurice Baquet: dura y cínica justicia poética, sin duda). Esta "manera Prévert" es uno, y no de los menos importantes, de lo que, a partir de ahora, denominaré "mecanismos de estilización" que contribuyen a la "puesta en forma" de **Le Crime de monsieur Lange**.

Como impulsado por el genio de Prévert, Renoir multiplica los elementos destinados a inclinar el film del lado de un realismo altamente estilizado. Puede, por ejemplo, destacarse su particular talante brechtiano (no deja de ser divertido que otro de los títulos inicialmente pensados para la película fuese "L'Ascension de monsieur Lange"), patente en esa renuncia a la psicología individual a la hora de caracterizar a los personajes que son, al contrario, contruidos como auténticos "tipos". Que nadie piense, sin embargo, que estamos, en este caso, ante ese ejercicio de sequedad en que suele desembocar, tantas veces, el diseño brechtiano de los actores de la fábula. Bien al contrario, la facundia, el humor y la comprensión hacia las actuaciones de los personajes tiñen la historia de unos seres que son todo menos marionetas movidas por los hilos de una predestinación sociológica, por más que el film no se prive de señalar, con gran claridad, los condicionamientos de clase que están detrás de los comportamientos individuales.

Renoir indicó más de una vez que una de las posibilidades obvias que ofrecía la historia narrada en **Le Crime de monsieur Lange** era la de servir de esqueleto para una ópera. Me parece que esta aguda observación arroja luz sobre otro de los mecanismos de estilización que funcionan, de hecho, en el film. Basta pensar en el cuidado equilibrio que existe en la película entre los momentos corales (de corte "unanimis-

PELICULAS

ta", en expresión de Bazin), los números singulares como la gran escena final de monsieur Beznard, el portero (interpretado por Marcel Levesque), que se sitúa a mitad de camino entre el drama y lo bufo, y los concertantes que implican a dos o más personajes, no pocas veces acompañados de un coro de impresores o lavanderas. Tampoco requiere un gran ejercicio de imaginación el asignar voces estereotipadas a las tres mujeres fundamentales del film (Valentine, Estelle, Edith) que responden a "tonos" dramáticos bien diferenciados. Reeditando buena parte de los elementos convencionales que pueden encontrarse en la tradición francesa de la *Opera comique*, el film de Renoir extrae del "drama con música" toda una serie de posibilidades para una impostación formal susceptible de modular los aspectos más a ras de suelo del típico discurso realista.



Quedaría un elemento final por identificar. Estoy pensando en esos movimientos de cámara que ocupan un lugar destacado en lo que he denominado más arriba la "puesta en forma" del film de Renoir y que forman parte esencial de su estilo. Sin ánimo de exhaustividad citaré, primero, los dos grandes movimientos "cooperativos" que sirven para describir la apertura de la ventana de la habitación de Charles y la muerte de Batala a manos de Lange (véase sobre este aspecto, en este mismo número, el artículo titulado "Técnicamente suave") y en los que encarna buena parte de la ideología del film. Después, la manera de presentar la noticia de la supuesta muerte de Batala, mediante ese amplio vuelo de la grúa desde un balcón abierto sobre el patio en la noche hasta esa otra ventana a través de cuyos visillos atisbamos a Valentine y a Lange compartiendo un mismo lecho. Esta escena se cerrará con otro desplazamiento de la cámara desde un plano medio de Valentine y Lange hasta la ventana, también abierta, de su dormitorio. Finalmente, ese alambicado movimiento que, orquestado a partir de los desplazamientos del portero borracho (Marcel Leves-

que), cierra la gran escena nocturna final con el doble acorde de la definitiva complicidad de Estelle y Charles y el recorrido de la cámara hasta el cadáver de Batala, previo paso por delante de un significativo cubo de basura.



Señalado lo anterior queda dar la palabra a Jean Renoir para que sintetice, de manera admirable, estas consideraciones: *"Se trataba de reunir, a la vez, lo que sucede en la vida, detrás de los actores, y lo que sucede en el espíritu de los actores en primer plano"*.

Santos Zunzunegui

La Vie est à nous

("La vida está de nuestra parte",
1936)

Se da un consenso generalizado y muy razonable sobre el carácter de *La Vie est à nous* como el gran precedente de lo que años más tarde, en la década de los sesenta, se conocería como "cine militante". Si entendemos como tal un cine de intención descaradamente política, no sólo por su contenido temático sino por su explícita voluntad de intervención social, planteado siempre desde una postura de oposición al poder y muchas veces vinculado a determinadas formaciones político-sindicales que lo asumen como un instrumento de su estrategia ideológica, sin duda que *La Vie est à nous* cumple con esas características y se perfila como uno de los más tempranos y canónicos ejemplos de tal tipo filmico. En ese sentido, cabe señalar que los antecedentes aducibles difieren del film de Renoir en su adscripción a las áreas de poder. No podemos olvidar que todo el cine de propaganda bélica o incluso la parte netamente

política de la producción revolucionaria soviética están producidos desde los correspondientes aparatos del estado, y aunque se configuren como modelos formales del posterior cine militante, no se sitúan en la misma dimensión de éste antes indicada.

Ni qué decir tiene que obras como *La Vie est à nous* se ofrecen con un apasionante interés desde la perspectiva de la Historia general, en la medida en que se constituyen en documentos directos del devenir sociopolítico de una determinada sociedad, pero ello no debe ocultarnos otras opciones de análisis que intenten enfatizar, por ejemplo, sus eventuales virtudes en la perspectiva de un planteamiento estrictamente cinematográfico o, como es nuestro caso, en la del desarrollo de la trayectoria de un cineasta en concreto. Podemos resumir la cuestión en pocas palabras: considerando que el objetivo principal de todo film militante es su eficacia política, ¿cabe cualquier aproximación que escape a esa consideración y se interese, por ejemplo, en cuestiones formales, estéticas, narratológicas, dramáticas, etc.?

Sobre el carácter militante y político de *La Vie est à nous* no cabe ninguna vacilación. Producida por la A.C.I. (Alliance du Cinéma Indépendant) (1), dependiente de la A.E.A.R. (Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires), como elemento propagandístico del P.C.F. dentro de la campaña electoral de 1936 que conduciría al triunfo del Frente Popular, fue rodada entre febrero y marzo de 1936, siendo efímeramente estrenada en el mes de abril, aunque en el siguiente septiembre fuese prohibida su proyección pública por el triunfante gobierno frentepopulista... De esa forma se convirtió en un film tan mítico como desconocido, puesto que su exhibición quedó reservada a sesiones privadas, llegando a su desaparición material tras la guerra mundial, hasta que en 1969 -al amparo de la efervescencia sesentayochesca- fue repuesto gracias a una copia localizada en la URSS.

El contenido del film estaba fundamentado en el informe intitulado *L'Union de la nation française* presentado por Maurice Thorez al VIII Congreso del P.C.F. de enero de 1936 en Villerbaune, dentro de una obvia perspectiva frentepopulista, lo cual significó -por ejemplo- la renuncia a cualquier alusión al ejército o al clero y la polarización del enfoque político no tanto en una perspectiva de enfrentamiento de clase proletariado-burguesía como en el contraste entre ricos y pobres, centrando su denuncia en las "200 familias" que se repartían la considerable

riqueza francesa, ésa que detalladamente describe un maestro de escuela a un grupo de niños proletarios en el paralelismo inverso en *Remontons les Champs-Élysées*, un film posterior del ultraderechista Sacha Guitry.

Esa misma voluntad de apertura más allá del propio partido facilitó que la dirección del proyecto fuese encomendada a Jean Renoir, que no era militante del P.C.F. aunque sí simpatizante, tal como ocurriría con una parte considerable del equipo. En realidad sería injusto considerar que *La Vie est à nous* es decididamente un film "de Renoir", ya que la labor de éste fue fundamentalmente la de coordinar el trabajo de un grupo de colaboradores que sobrepasaban las funciones habituales del ayudante de dirección, puesto que llegaron a dirigir el rodaje de algunas de las partes del film. Entre esos colaboradores principales se contaban incipientes cineastas como Jacques Becker, Jean-Paul Dreyfuss (conocido por su seudónimo Le Chanois) y André Zwoboda, junto al fotógrafo Henri Cartier-Bresson y el escritor Pierre Unik (2). Muestra de ese carácter "colectivo" del film, tan clásico en la tradición del cine militante, serían aportaciones como las de Becker, Le Chanois y Cartier-Bresson, responsables de las secuencias del embargo, del coro de las juventudes comunistas y de la venta callejera de *L'Humanité*, respectivamente, pero sin olvidar otras contribuciones puntuales de algunos de los integrantes del grupo Octubre (como Jacques Brunius y Marcel Duhamel, en los papeles de presidente del Consejo de Administración y dueño del taller de reparación de automóviles, aunque no se contó con la presencia de Jacques Prévert, disconforme con la moderación del film) o de la concurrida presencia de figuras políticas encarnándose a sí mismas (3).

Todas las reseñadas circunstancias debilitan la opción de afrontar *La Vie est à nous* en una perspectiva autoral renoiriana. Parece que sólo el tercero de los episodios, centrado en las vicisitudes de un joven técnico desempleado, fue dirigido específicamente por Renoir, aunque



Aguas pantanosas representa, por tanto, un cambio importante en la política de las grandes productoras estadounidenses. Es uno de los primeros filmes que se rueda en escenarios naturales. Y la película se beneficia de ello.

El ambiente en que crece y vive un ser humano determina en gran medida su carácter, su personalidad. Y esto es especialmente cierto en un lugar como el Okefenokee. Todas las actuaciones de los personajes de esta historia se encuentran determinadas, en mayor o menor medida, por el pantano, que se convierte en el protagonista principal (como ya indica su propio título) de la primera realización de Renoir en los Estados Unidos. Por esto era tan importante para él rodar en el propio Okefenokee. Setecientas millas de terreno irregular, de agua, tierra y barro; cocodrilos (viejos amigos del cineasta) y venenosas serpientes (que han acabado con la vida de unos cazadores al comienzo del film); grandes árboles que ocultan el sol, calor, humedad...

Los personajes que transitan por los fotogramas de la película se encuentran sometidos a los designios de la naturaleza, que dicta las leyes y se erige en juez de lo que sucede en sus dominios (por ejemplo, con el "ajusticiamiento" de Bud Dorson, con las arenas movedizas como improvisados "verdugos"). Para sobrevivir en este territorio hay que conocerlo bien.

"El interés de la historia recaía fundamentalmente en el carácter de los protagonistas del drama. Me fascinaban aquellos personajes primitivos" (2). Y los habitantes del Okefenokee son como son porque viven en los pantanos. Gentes de una pieza, sencillas y transparentes, que habitan un lugar anclado en el pasado. Se dedican a la caza, de donde extraen su alimento y que les proporciona pieles para comerciar. Como cientos de años atrás. El tiempo se ha detenido en el Okefenokee.

Las personas se aman, se odian, se temen, se respetan, se aprecian o se enfrentan de una forma visceral, directa, "desde dentro". Todo lo que sienten se refleja en su rostro (cuando Thursday Ragan llega a casa y ve el cuerno de caza de su hijo, lo que indica que ha vuelto, la cara se le ilumina, a pesar de que la actitud que adopta ante éste no demuestre ninguna alegría, más bien lo contrario). Los sentimientos son puros; los conflictos, primarios.

Tom Keefer vive oculto en los pantanos desde hace años, huyendo de una justicia que le

considera culpable de un crimen que no cometió. Es su inmensa cárcel particular: cientos de kilómetros de los que no puede salir, pero en los que nadie se adentrará para encontrarle. Sólo debe seguir las leyes dictadas por la naturaleza (pero en todas partes existe un código, escrito o no, que debe respetarse). Cuando finalmente es autorizado por los poderes establecidos para salir de su "estrella" y volver a vivir entre "ésoos que se llaman seres humanos", duda. Prefiere vivir bajo las normas del pantano que acatar las leyes dictadas por el hombre. Sólo se reincorpora a la vida en sociedad por su hija y, ¿por qué no?, por Trouble (el perro de su "yerno"), que se ha convertido en su mejor amigo (en una de las visitas que Ben le hace a su isla, éste comenta que Keefer se alegra más de ver a su perro que a él, lo cual no deja de ser cierto), y junto al que clausura el film.

"Cuando acabamos las tomas de Aguas pantanosas, comprendí que la película ya no me pertenecía" (3). Jean Renoir debe adaptarse al sistema de trabajo imperante en Hollywood. El montaje del material filmado no es cosa suya: Zanuck y sus empleados se ocuparán del mismo. El director se encarga del rodaje de las escenas; pero ahí acaba su labor. Ésta es la principal enseñanza que el realizador francés obtuvo de su primera travesía por las "pantanosas aguas" de la industria cinematográfica estadounidense.

Un extraordinario reparto le acompañó en este viaje: Walter Brennan, Walter Huston, Dana Andrews, Anne Baxter, Ward Bond, John Carradine y Eugène Pallette protagonizaron la película que supuso la constatación por parte de Renoir de las dificultades que un cineasta europeo encuentra cuando trata de instalarse en una casa que no es la suya. *"Aquella brutal revelación del verdadero sistema de los estudios, es decir, la dictadura, me abrió los ojos"* (4).

NOTAS

1. Jean Renoir: *Mi vida y mi cine*. Ediciones Akal (Madrid). 1993. Páginas 131-132.
2. *Ibidem*. Página 181.
3. *Ibidem*. Página 185.
4. *Ibidem*. Página 186.

Carlos J. Plaza

This Land Is Mine

("Esta tierra es mía", 1943)



Debido a una fascinante coincidencia, dos de las mejores películas (si no las mejores, o por lo menos las de mayor vigencia actual, y en todos los órdenes) pertenecientes al ciclo anti-nazi producido en Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial, **Hangmen Also Die!** y **This Land Is Mine**, datan del mismo año, 1943, están ambientadas en sendas ciudades imaginarias que representan metafóricamente la Francia ocupada por tropas alemanas, y fueron realizadas por cineastas europeos instalados en Estados Unidos a consecuencia de su incompatibilidad ideológica con las consignas del Tercer Reich, respectivamente Fritz Lang y Jean Renoir. Este parentesco se estrecha, desde detrás de la cámara, cuando advertimos que el coguionista y coproductor de **This Land Is Mine**, Dudley Nichols, había escrito ya otra película de Lang de signo anti-nazi, **El hombre atrapado** (*Man Hunt*, 1941) -con la cual **This Land Is Mine** además comparte un actor, George Sanders- y, delante de la cámara, a causa de ciertas analogías argumentales, rítmicas y visuales. Difuminándose, por el contrario, en virtud de la mirada específica que cada cineasta arroja sobre el material dramático: mientras que Lang imprimía a **Hangmen Also Die!** el tono de angustiada paranoia que recorre y hermana su filmografía, por encima de épocas o países, Renoir aportaba a **This Land Is Mine** la pluralidad de perspectivas humanas que, entre otros rasgos de consideración, caracteriza el cine de éste, igualmente sin distinciones cronológicas o geográficas. Una diferencia de enfoques que también puede apreciarse cotejando las películas francesas de Renoir **La golfa** (1931) y **La Bête humaine** (1938) con los *remakes* **Perversidad**

(*Scarlet Street*, 1945), y **Deseos humanos** (*Human Desire*, 1954), respectivamente, realizados en Estados Unidos por Lang, lo cual implica un vínculo más entre dos cineastas paradójicamente casi antitéticos.

Centrándonos ya en **This Land Is Mine**, es obligado indicar, antes que nada, que con ella finalizó la relación profesional entre Renoir y el referido Dudley Nichols, iniciada precisamente en el "debut" del realizador francés en la cinematografía norteamericana, con la película **Aguas pantanosas** (1941), de interés muy inferior a ésta la segunda experiencia en Hollywood del autor de **La regla del juego** (1939). A la sazón prestigioso sobre todo por su larga y fecunda colaboración con el fabuloso John Ford, traducida en la friolera de quince guiones, Nichols creyó en **This Land Is Mine** hasta el extremo de formar con el realizador una sociedad, la efímera Renoir-Nichols Productions, que posibilitara llevar a cabo la película sin injerencias ni concesiones, propósito que llegó a buen puerto en el seno de la entonces muy personal y contrastada productora RKO-Radio Pictures. Por añadidura, la incorporación del director artístico habitual de Renoir, el admirable Eugène Lourié (que, con los años, tan poco afortunado se mostraría en sus contadas incursiones en la realización) a buen seguro proporcionó al emigrado director francés seguridad y confianza en la calidad del resultado.

Mal recibida en su momento, sobre todo y significativamente en Francia (*"Fui abrumado con innumerables cartas injuriosas procedentes de Francia y avergonzado por la prensa parisina. Por una vez, me apenó no haber sido comprendido"*, escribía Renoir en el artículo "Mi experiencia americana", publicado en 1946), **This Land Is Mine** en nuestros días sólo chirría y decae en las dos últimas secuencias, sendos *speeches* acaso conseguidos a nivel emocional pero que empobrecen la tremenda riqueza de los noventa minutos anteriores, al rozar la banalidad coyuntural del libelo. Por lo demás, desde el primer momento y a lo largo de una narrativa densa y sin altibajos, en ocasiones aligerada por bien dosificadas pinceladas humorísticas, el film se mantiene sólido e irreprochable, reuniendo magistralmente la turbiedad psicoanalítica que gira alrededor del complejo personaje protagonista -tan afín al universo de Alfred Hitchcock y precedente de otra inolvidable creación de Charles Laughton, la que legó al año siguiente en **El sospechoso** (*The Suspect*, 1944), quizá no por casualidad realizada por otro gran cineasta europeo emigrado a Ho-

PELICULAS



llywood por causa del nazismo, Robert Siodmak- con el reflejo de un férreo compromiso de concienciación, sin incurrir en tentaciones simbólicas o alegóricas ni introducir tópicos o cualquier clase de demagogia, y sirviéndose, con absoluta licitud, de unas magníficas interpretaciones de todo el reparto, sin excepciones.

La comparación entre la imagen, a la par realista y estilizada, que **This Land Is Mine** ofrece de la Segunda Guerra Mundial con la vertida por el propio Renoir, pocos años antes, de la Primera Guerra Mundial en **La gran ilusión** (1937), desde una perspectiva plenamente autorizada por la participación personal del autor en ambas contiendas, sugiere dónde radican las diferencias políticas, ideológicas, económicas y morales que diferenciaron los dos conflictos bélicos. Y la finura ética y artística que esta gran película revela mientras dibuja la fricción entre dos conceptos tan equívocos (y relativos, y pueriles, y hasta folletinescos en la acepción más peyorativa del término) como Valor y Cobardía, así como en su reflexión sobre la dicotomía entre soluciones individuales y responsabilidad colectiva, sin lugar a dudas basta para asegurar a **This Land Is Mine** un puesto de honor en la obra de Jean Renoir.

Carlos Aguilar

Salute to France

("Un saludo a Francia", 1944)

Un esfuerzo colectivo

Cuenta Renoir en sus memorias (1): "En 1944, la Office of War Information me propuso ir a

Nueva York para participar en la producción de **Salute to France**, una película destinada a las tropas americanas que tenían que desembarcar en Francia. Se trataba de mostrar a los soldados que ni todos los franceses llevan boinas vascas ni todas las francesas son mujeres ligeras. La película, que yo sepa, no fue nunca utilizada. Pero me dio la ocasión de volver a ver a la deliciosa Annabella y de conocer a dos monstruos teatrales extraordinarios, Garson Kanin y Ruth Gordon. Burgess Meredith estaba en el ajo. Puedo decir que me divertí mucho con él (...)"

Y en 1954, el cineasta precisaba a Rivette y Truffaut (2): "**Salute to France** no se me puede atribuir; a lo largo de mi vida, he realizado unas cuantas películas, más o menos de propaganda, para contribuir a diversas causas, o, muy a menudo, para ayudar a equipos técnicos que eran camaradas míos y habían colaborado en mis filmes, y que me decían: 'Estamos haciendo tal película, ven a echarnos una mano'. En el caso de **Salute to France** (...), recibí una invitación oficial de la Office of War Information; pensé que no podía negarme, era una manera de pagar mi deuda al gobierno americano y al gobierno francés; fui a Nueva York y participé en la película, pero no fui yo quien la hizo; en ese film hay un poco de mí, pero muy poco".

No deja de ser una amarga ironía que tengamos que agradecerle a la barbarie nazi, vía la Office of War Information estadounidense, haber reunido en una misma película los talentos creativos de Renoir (co-director y co-guionista), Garson Kanin (co-director y actor), Philip Dunne (co-guionista), Burgess Meredith (co-guionista y actor), Claude Dauphin (actor), Kurt Weill (música) y Helen Van Dongen (supervisora del montaje según fuentes de toda solvencia, a pesar de que no siempre se incluye este título en su filmografía); un equipo ciertamente de lujo, sobre algunos de cuyos nombres quizá sea menester añadir unas breves notas. Conviene recordar, en primer lugar, que el polifacético Kanin -músico de jazz, cómico, actor, director y productor teatral, novelista, autor de televisión, dramaturgo, guionista y notable cineasta que pide a gritos una retrospectiva- obtendría al año siguiente el Oscar al mejor documental por **The True Glory**, otro film de propaganda bélica codirigido por Carol Reed. En **Salute to France** no sólo se aprecian sus dotes como documentalista o su economía narrativa -difícilmente se pueden contar más cosas en menos tiempo; el film remite, en este aspecto, a las "miniaturas" de Jacques Tourneur para la MGM-, sino también su senti-

do del humor -la primera conversación en el buque entre los tres soldados- y su buen hacer como actor y director de actores, estas dos últimas facetas caracterizadas por una sobriedad admirable. El también neoyorquino Philip Dunne -que antes de debutar como realizador en 1955, había sido un excelente guionista de, entre otras, **The Ghost and Mrs. Muir** (Joseph L. Mankiewicz, 1947), **Ambiciosa** (*Forever Amber*, Otto Preminger, 1947) o **La mujer pirata** (*Anne of the Indies*, Jacques Tourneur, 1951)- ejerció las labores de jefe de producción de la Office of War Information entre 1942 y 1946. Considerado uno de los activistas liberales más destacados de Hollywood, lo que le valió el calificativo de filocomunista en la época de McCarthy, Dunne gustaba de reflejar en sus guiones sus inquietudes sociales y políticas -por citar sólo dos ejemplos: **Qué verde era mi valle** (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941) y **Pinky** (*Pinky*, Elia Kazan, 1949)-, y en los años cincuenta colaboró como redactor de discursos en las campañas presidenciales de Adlai Stevenson y, más tarde, en 1960, de John F. Kennedy. Este último dato no es irrelevante, ya que la estructura narrativa de **Salute to France** -no poco compleja para un film de propaganda, con *flashbacks* que se abren dentro de otros *flashbacks*, así como múltiples variaciones del punto de vista- está concebido como una inteligente ilación de arengas antinazis que llevan su firma y que, al margen de su eficacia, tienen una indudable calidad literaria. La montadora de origen holandés Helen Van Dongen, formada en la UFA de 1930 y alumna, en la Academia Cinematográfica de Moscú, de Eisenstein, Pudovkin y Vertov; había trabajado asiduamente con maestros del cine documental como Ivens -por ejemplo, en **Tierra de España** (*The Spanish Earth*, 1937) y **The 400 Million** (1939)- o Flaherty -en **The Land** (1942) y **Louisiana Story** (1948), de la que también fue co-productora-, y ha dejado escritos algunos textos valiosos tanto sobre su colaboración con los directores mencionados como sobre los secretos de su oficio. **Salute to France** es una buena demostración de sus cualidades profesionales, y si ya en sus primeros trabajos para Ivens hacía gala de un uso imaginativo del sonido, en esta ocasión su aprovechamiento y potenciación, desde el punto de vista emocional, de la extraordinaria banda musical de Weill son tan dignos de elogio como la destreza con que están ensambladas las secuencias rodadas en estudio y las imágenes documentales, o ese memorable fundido encadenado que hace que la mano extendida de Hitler saludando se convierta en el negro y siniestro hocioco de un cañón antiaéreo.

¿Y Renoir? ¿Fue realmente su aportación a este medietraje, de apenas cuarenta minutos de duración, tan escasa y modesta como aseguraba ante sus entrevistadores? Quizá sea un tanto arriesgado tratar de delimitar la contribución del cineasta galo a **Salute to France**, una película que, como ya se ha visto, es antes que nada el producto de un esfuerzo colectivo, pero, al margen de determinados comentarios en la voz en *off* o en los diálogos -los feroces ataques contra Pétain, la reivindicación del papel de los comunistas en la Resistencia-, yo diría que la huella de Renoir se percibe sobre todo en esa última y brillante secuencia en la que Claude Dauphin interpreta a un destacado miembro de la Resistencia que comparece, maniatado, ante sus verdugos. Ese lento *travelling* lateral en el que se sitúan, en primer término y de espaldas a la cámara, las siluetas de los militares y, al fondo, el condenado, es realmente estremecedor y difícil de olvidar.

Sea cual fuere el grado de participación de Renoir en la película, **Salute to France** conserva todavía hoy, más de cincuenta años después de su realización, un tono vibrante y emotivo, y, al menos en mi opinión, merece ser visto y recordado como un modelo en su género.

NOTAS

1. Jean Renoir: *Mi vida, mis films*. Fernando Torres Editor (Valencia). 1975.
2. Entrevista a Jean Renoir realizada por Jacques Rivette y François Truffaut. *Cahiers du Cinéma*, número 34. Abril, 1954. Reproducida en *Jean Renoir: Entretiens et propos*. Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma (París). 1979.

Tony Partearroyo

The Southerner

("El hombre del Sur", 1945)

Sam Tucker, un joven trabajador agrícola, cansado de estar al servicio de los demás, intenta establecerse por su cuenta. Rota un terreno erial, debe luchar contra la malevolencia de su vecino y su hijo pequeño cae gravemente enfermo a causa de la mala alimentación. Finalmente, consigue hacer crecer una hermosa cosecha de algodón. Una tormenta

destruirla esa cosecha. La familia Tucker no cederá y se quedará en el terreno para intentar de nuevo la aventura.

Jean Renoir

En 1945, los productores Robert Hakim -productor de *La Bête humaine* (1938)- y David L. Loew proponen a Jean Renoir un guión escrito por Hugo Butler a partir de la novela de George Sessions Perry *Hold Autumn in Your Hand*. La historia presentaba mediante una serie de situaciones dispersas la vida de una familia del sur, con una finalidad eminentemente didáctica: advertir a los campesinos sobre el peligro de no utilizar verduras en su alimentación. Habría que contextualizar este proyecto dentro del creciente interés que sienten desde los años treinta bastantes artistas norteamericanos por el sur y por la precaria situación del campesinado.

Valga la mención, por su proximidad al trasfondo creativo de *The Southerner*, del documento literario-fotográfico *Elogiemos ahora a hombres famosos* (*Let Us Now Praise Famous Men*, 1939) de James Agee y Walker Evans, así como de algunos documentales del grupo neoyorquino *Frontier Film* (*The Plow That Broke the Plains*, 1936, de Pare Lorentz). Este interés por esa realidad llegó a su punto crítico con el proceso de mecanización abusiva del campo (expulsión de las tierras arrendadas, desertización), que abocó a numerosos granjeros a entrar a formar parte de una mano de obra desprotegida, sobreexplotada, que erraba por el sur de los Estados Unidos a la búsqueda de trabajos precarios. Odisea narrada por John Ford, en su film *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Warth*, 1940).

De hecho, el proyecto de Renoir comienza allí donde acababa el periplo de los personajes del film de Ford; aunque su intención es otra, hacer un sencillo pero elocuente canto a la tierra y al hombre que vive en y de ella, a la vida, al amor... "Yo vislumbraba una historia en la que sólo había protagonistas, una historia en la que



cada elemento desempeñaría brillantemente su función, en la que las cosas y los hombres, los animales y la naturaleza se juntarían en un inmenso homenaje a la divinidad" (Jean Renoir en *Mi vida, mis films*).

The Southerner está estructurado como un ciclo anual marcado por la naturaleza, de otoño a otoño, ciclo que se abre tras la muerte del patriarca, que transmite al granjero Sam Tucker la conclusión a la que le ha llevado su experiencia: "sé dueño de tu propia tierra". La narración de Renoir se sirve de la observación documental de los elementos cotidianos en la nueva vida de la familia Tucker como aludoneros arrendatarios. Así se suceden un entierro, la reconstrucción de la casa, el trabajo en el campo, la caza, la pesca, la visita al médico, la pelea en el bar, una fiesta de boda... Esta presentación argumental débil podría hacer pensar en cierto desdén hacia una excesiva dramatización por parte de Renoir, aunque estos elementos son siempre orientados a la búsqueda de un sentido más esencialista, intentando extraer un aliento poético de estos materiales de carácter documental. En este sentido se encuentra lindando el espíritu de *The Land* (1942), film que se encontraba realizando Robert Flaherty cuando ayudó a Renoir a ir a los Estados Unidos.

Una visión panteísta recorre el film: la marca de la divinidad se encuentra en la totalidad de los elementos que componen el mundo. Al regirse por sus propias leyes, la Naturaleza alcanza una potencia divina, es imprevisible; aunque el planteamiento de Renoir supone la aceptación de la inherente dualidad que entraña. Es la ley natural, el proceso de selección natural (especialmente claro en la forma instintiva en que Sam consigue cazar al animal en el bosque), la que decide cuándo brindar el alimento o no. Ese mismo alimento será el que haga enfermar al pequeño Jotty de pelagra, enfermedad curada con la simple administración de leche y verduras.

La conclusión del ciclo anual reflejado en el film no aportará un progreso material a sus protagonistas: la inundación del río -que da vida, pero también la destruye- hace trastabillar la ilusión de Sam Tucker. No ha de tomarse como un retorno a la situación de partida, ya que gracias a esta experiencia, que tiene una dimensión de prueba, Sam Tucker puede ser dueño de sus propios actos, y alcanzar una libertad psicológica. Ahora, ésta sólo se puede lograr mediante el concurso de los iguales: no es posible la libertad sin la solidaridad. El hombre se encontraría

desnudo ante su titánica labor de dominio del elemento natural a través del trabajo -la posibilidad de transformación de la naturaleza- sin el auxilio de la colectividad, una actitud a la que sirve de contrapunto Devers, el vecino-oponente. En este sentido es revelador que sea Nona Tucker quien en medio del destrozo doméstico producido por la inundación, saque a Sam de su desesperación, al alumbrar de nuevo la estufa, el hogar alrededor del que, como en el año anterior, se volverá a reunir la familia. Un gesto inequívoco para Sam: la familia está dispuesta a reconstruir su vida en el mismo lugar, e iniciar un ciclo más. Es sin duda esta aceptación positiva y vitalista por la que Renoir se sintió profundamente conmovido.

Esta concepción cíclica de la vida acabará alcanzando toda su dimensión en *El río* (1950), aunque con un matiz de resignación ante las fuerzas naturales. Robert Flaherty terminaba la locución de *The Land*, su film sobre el campesinado estadounidense afirmando: "*La fuerza del hombre no es grande. No está ni en sus manos ni detrás de la fuerza colosal de una gran máquina. Pero un hombre puede pensar, puede gobernar, puede hacer planes. El gran hecho es la tierra misma y la gente y el espíritu de la gente*".

José Ángel Alcalde / Germán Lázaro

Memorias de una doncella

(The Diary of a Chambermaid, 1946)

Uno de los innumerables proyectos que Jean Renoir había intentado llevar adelante desde mucho antes de llegar a los Estados Unidos era la traslación a la pantalla de la novela de Octave Mirbeau *Le Journal d'une femme de chambre* -que unos años después volverá a adaptar Luis Buñuel en su *Diario de una camarera* (*Le Journal d'une femme de chambre*, 1964)-. Renoir consigue realizar esta empresa en 1946, con la dirección de *Memorias de una doncella*, según el guión de Burgess Meredith (en su segunda colaboración con el realizador galo), que se basó tanto en la propia novela como en la obra de teatro que escribieron inspi-



rándose en ella André Heuse, André de Lorde y Thielly Nores.

Burgess Meredith, que ya trabajó junto a Renoir dos años antes, en el medimetroje propagandístico *Salute to France*, aparte de escribir el guión de estas *Memorias de una doncella* y reservarse uno de los principales papeles (el del pintoresco capitán Mauger), también colaboró en la producción del film, protagonizado por su esposa, Paulette Godard, que se convirtió en una de las mejores amigas del matrimonio Renoir en los Estados Unidos.

La antigua compañera de Charles Chaplin interpreta a Célestine, la doncella cuyo diario abre y cierra la película, y que será nuestra introductora en el universo asfixiante y podrido de la familia Lanlaire, encerrada en sí misma desde muchos años atrás, incapaz de soportar los cambios que se han producido en el mundo. Los Lanlaire celebran cada catorce de julio la "*caída de Francia*", añoran los tiempos pasados en que su clase dominaba y abominan de esa República que "*fue creada para los débiles*" (curiosamente, cuando la película fue estrenada en España, en 1950, fue suprimida la escena en la que, durante la celebración de la festividad nacional francesa, se dibujan con fuegos artificiales en el cielo las palabras "¡Viva la República!". Se ve que los censores, o su jefe, opinaban igual que los Lanlaire).

Célestine, maltratada por la vida, sólo desea ahora conseguir una buena posición social y dinero. Quiere dejar de obedecer y comenzar a mandar. Y tras intentar conseguir este objetivo

PELICULAS

a través del señor Lanlaire (completamente dominado por su esposa y que en realidad no posee nada) y su vecino, el desequilibrado capitán Mauger (que estrangula a su "mejor amigo", una ardilla, a consecuencia de la excitación que le produce el interés que por él parece sentir Célestine, en una de las escenas más desasosegantes del film), termina finalmente intentando conquistar a Georges, el enfermo hijo de los Lanlaire. Pero se enamora de él, y, ante las continuas negativas que recibe por parte de éste, acepta la proposición de matrimonio del ambicioso mayordomo Joseph, capaz de asesinar para conseguir lo que quiere, que no difiere demasiado de lo que ansía Célestine (en un par de ocasiones le dice que ella y él son iguales). Pero no parece que los medios utilizados por ellos dos para ascender socialmente sean los mismos.

Y es que no se puede dar nada por supuesto en esta película compleja y ambigua, que se mueve continuamente entre lo grotesco y lo cruel, entre la farsa y la tragedia. Un ambiente enfermizo envuelve a todos los personajes (acentuado y, por qué no, beneficiado por el hecho de haberse rodado todo en decorados, lo cual confiere al film una atmósfera extraña, enrarecida, muy adecuada para el tono que adquiere progresivamente la historia; parece que toda la acción se desarrolle en una burbuja, en un lugar cerrado en el que cuesta conseguir un poco de aire para respirar); personajes tan inquietantes como Joseph, al que le da igual matar un pato que al capitán Mauger (la técnica empleada es la misma), y que se ha convertido con el paso de los años en una especie de consorte de la señora Lanlaire: a cambio de compartir su lecho, se le permite ejercer de amo de la casa (ya que tal puesto se encuentra casi vacante), al menos con un campo de actividad un poco más amplio que el que la señora le consiente a su marido (¡ni siquiera le permite comer a deshoras!).

Como decía con anterioridad, **Memorias de una doncella** oscila con facilidad entre la farsa y la tragedia. Personajes cómicos como el capitán Mauger y la pareja formada por la criada Louise y su enamorado Pierre (e incluso el patético señor Lanlaire, que va a cazar sin cartuchos porque sería incapaz de matar), conviven con otros tan poco aptos para la sonrisa como Joseph, la señora Lanlaire o Georges. Célestine marca el encuentro entre ambos mundos; ella es el contacto, el punto de referencia de todos los participantes en la historia y el eje alrededor del cual se establecen todas las relaciones entre ellos.

François Truffaut, en el prefacio que antecede a

la autobiografía de Jean Renoir, señala **Memorias de una doncella** como una de las películas del realizador francés en que se manifiesta lo que él llama un "cuadrado amoroso" (1). Sin embargo, corrigiendo al director de **Los cuatrocientos golpes** (*Les Quatre cents coups*, 1959), parece más exacto hablar aquí de "pentágono amoroso" (o quizá hexágono: el sexto vértice sería el pueblo, atraído y fascinado por la doncella hasta el punto de llegar al linchamiento público de Joseph, en un estremecedor momento que permite la posterior marcha de la pareja protagonista). Los señores Lanlaire (padre e hijo), Joseph y el capitán Mauger desean a Célestine, que tras tantearlos a todos ellos acaba la película en un compartimento de tren (el mismo lugar donde la empezó) con Georges, en un final que recuerda (al menos a quien esto escribe) la última escena del "antiguo" **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982): al igual que Deckard y Rachael, Célestine y Georges se marchan en busca de una felicidad largo tiempo anhelada y que no saben lo que les va a durar (ni tampoco nosotros, pues el alcance de la enfermedad de Georges, que lleva "seis años resfriado", no lo conocemos con exactitud).

Quizá sea ésta, junto con **The Southerner** (1945), la película americana en la que Renoir pudo trabajar con mayor independencia (ambas las realizó para pequeñas compañías). Y esto se aprecia muy claramente en el resultado final. **Memorias de una doncella** comunica una sensación de libertad creativa, de vida, que la alejan de esa "supuesta perfección" que transmiten muchas de las producciones del Hollywood clásico, y que Renoir considera el principal "peligro" del cine estadounidense de la época (2). Se aspira a que todo sea "perfecto", a que todo esté en su sitio. Es una sensación general que se percibe en infinidad de filmes realizados por los grandes estudios, y que el cineasta galo consigue evitar en su penúltima película americana. **Memorias de una doncella** palpita y respira. ¡Viva la República!

NOTAS

1. "El 'triángulo amoroso' rara vez atrae la atención de Renoir, que ha inventado el 'cuadrado amoroso'. En su universo, una mujer ama y es amada por 'tres' hombres, o un hombre ama y es amado por 'tres' mujeres" (François Truffaut en el prefacio de *Mi vida y mi cine*, de Jean Renoir. Editorial Akal. Madrid. 1993).

2. *Ibidem*. Página 188.

Carlos J. Plaza

The Woman on the Beach

("La mujer en la playa", 1947)



En la carrera de buena parte de los cineastas más destacados de la historia, y tanto da su nacionalidad o ubicación generacional, suele existir alguna película, si no varias, desfigurada irreversiblemente por culpa de intereses ajenos a lo estrictamente artístico, por orden de individuos insatisfechos con el resultado e implicados a nivel económico (productores, distribuidores, financieros más, o menos en la sombra... actuando de pleno acuerdo o por cuenta propia, según el caso). Seguramente malinterpretando ese viejo aforismo profesional de Hollywood que reza "las películas no se hacen, se rehacen", estos hombres de negocios partieron/parten de la máxima "aún no es tarde", actuando en consecuencia: cambios en el montaje, supresión de planos y hasta de secuencias completas, alteraciones en los diálogos y en la banda sonora... en un desesperado y casi siempre vano intento de aligerar e incluso destruir todo aquello que les alarmó desde un punto de vista moral, estético, comercial o todo a la vez. Justicia poética, las películas aquejadas de tan dolorosa gestación rara vez recuperan la suma invertida (no hablemos ya de beneficios...) y, amén del profundo y a veces incluso insuperable desencanto profesional y psicológico que provocan en sus realizadores, sin más circunlóquios pasan a engrosar con prontitud la abultada relación de títulos-víctima con que cuenta la historia del cine, importando a partir de entonces solamente dentro del ámbito cinéfilo, bien por pura especulación ("¿Cómo hubiera quedado la película si...?"), bien por legítima indignación idealista ("¡Qué entenderá el Capital de Arte!").

Jean Renoir cuenta con una película de estas características, y es la quinta que realizó en Hollywood, *The Woman on the Beach*. Basada en una novela que desconozco por completo (*None so Blind*, de un tal Mitchell Wilson), nació de una confluencia de sendos propósitos, en principio armónica: por un lado, el realizador, desde que se instaló en Estados Unidos, acariciaba la idea de rodar una película pequeña, en la línea de la más prototípica Serie B norteamericana ("Los filmes B me gustan más que los grandes filmes psicológicos y pretenciosos. Siempre que voy al cine en América voy a ver filmes Serie B. Son la expresión de la gran categoría técnica de Hollywood, y con frecuencia son mejores que los de gran presupuesto", según unas declaraciones del director que pueden encontrarse en el número 45 de la revista *Casablanca*); por otro lado, RKO-Radio Pictures, productora en cuyo seno Renoir había trabajado ya y con resultados mutuamente satisfactorios, le propuso a éste dirigir un *thriller* de bajo presupuesto, con la actriz Joan Bennett de protagonista. Cerrado el trato y escrito el guión a partir del citado libro, la imprevista retirada del productor inicialmente responsable del proyecto (quien no era otro que el mismísimo y justamente mítico Val Lewton) y el súbito fallecimiento del sucesor de éste en tal cometido, Jack Gross, iniciaron de forma premonitoria el cúmulo de desgracias que se abatirían sobre el film, tal como fue entregado por Renoir al estudio: tras la usual primera proyección pública a guisa de tanteo, que tuvo lugar en Santa Bárbara, el director fue conminado a rebajar la intensidad erótica de la película, a base de suprimir numerosos planos e incluso secuencias enteras, rodando nuevamente parte de todo esto con el fin de que existiera una mínima lógica de continuidad narrativa; por desgracia, esta segunda versión, autorizada por Renoir y en principio definitiva, siguió pareciendo escabrosa en demasía, y por ende sufrió nuevos cortes y alteraciones de montaje, ahora a espaldas del director, y de ahí la parca duración de setenta minutos. Sin que tal catástrofe, para mayor fatalidad, careciese de secuelas, como explica el propio Renoir en su valioso, informal y muy ameno libro de memorias *Mi vida, mis films*: "Tenía un contrato para dos películas más con RKO. Poco después del estreno recibí la visita de mi agente, Ralph Blum. Me comunicó que la productora se proponía rescindir mi contrato a cambio de una suma determinada. No soy un luchador: acepté la proposición y eso fue todo. Y digo eso fue todo literalmente. El fracaso de *The Woman on the Beach* supuso el final de mi aventura hollywoodiense. Nunca

más volvería a rodar en un estudio americano".

Por cierto que debe destacarse que el autor, con no poca humildad, se atribuye, en el mismo libro, parte de responsabilidad en el fiasco económico del film: "El tema era todo lo contrario de lo que hasta entonces yo había buscado en el cine. En todas mis películas anteriores me esforzaba por hacer perceptibles los lazos que ligan al individuo con su medio. Cuanto más envejecía, más proclamaba la consoladora verdad de que el mundo es uno, y he aquí que ahora me lanzaba al estudio de unos personajes cuya única idea era cerrar la puerta a ese fenómeno perfectamente concreto que se llama vida. Era una equivocación por mi parte (...). La película trata sobre el vacío, y el vacío no ofrece un apoyo firme. Me di cuenta de la fragilidad de la historia, y traté de modificarla durante el rodaje. Esto me sumió en un desorden de guión cuyo resultado fue un film que me parece interesante, pero de una oscuridad poco propicia para gustar al público".

Abrupto final, pues, de la etapa norteamericana de Renoir, **The Woman on the Beach** ciertamente acusa, en alguna medida, la relativa inseguridad del autor durante el rodaje, y, de forma flagrante, las numerosas mutilaciones y alteraciones sufridas. Sin embargo, y caso éste nada inusual en la historia del cine -pensemos, escogiendo películas dispares, en **Una aventurera en Macao** (*Macao*, 1952) de Josef von Sternberg o **Pat Garrett y Billy the Kid** (*Pat Garrett & Billy the Kid*, 1973) de Sam Peckinpah, **Avaricia** (*Greed*, 1923) de Erich von Stroheim o **Malpertuis** (*Malpertuis*, 1973) de Harry Kümel, **Los jueves, milagro** (1957) de Luis G. Berlanga o **Erase una vez en América** (*Once Upon a Time in America*, 1984) de Sergio Leone-, ello no consiguió estropear la película de forma absoluta, prueba definitiva de que si un cineasta personal y con talento lleva a cabo un trabajo basándose en un planteamiento específico, en las imágenes, por encima de todo, prevalecen para siempre las dosis suficientes del sentido inicialmente dispuesto. Es más, en el caso concreto de **The Woman on the Beach** hasta puede esgrimirse que la fascinación última de tan insólita película en buena parte procede precisamente de su apariencia de filigrana rota y recompuesta de forma apresurada e irreflexiva, lo cual se traduce en una sintaxis brusca y sesgada, en una impronta ambigua y borrosa, en un apasionante equilibrio entre lo aproximativo y lo inmediato, en un desarrollo elíptico y sincopado donde importa tanto aquello a lo que po-

demus acceder como todo lo que se nos oculta... Es decir, en un tipo de narrativa que encierra no pocos puntos en común con el lenguaje de los sueños, con ese "automatismo psíquico" tan querido por los surrealistas, especial y semánticamente oportuno para una película que, desde el comienzo y sin pedantería conceptual ni voluntad esteticista, se decanta por un tono onírico al mismo tiempo vehemente y sutil, nervioso y soterrado, especial.

Por otra parte, la elección de la pareja estelar conlleva sugerencias subliminales, más o menos cruzadas, que enriquecen considerablemente el conjunto. En el sentido de que, se quiera o no, el protagonismo del gran Robert Ryan tiñe sugestivamente la dramaturgia de negro *film noir*, además de ir introduciendo, si vemos **The Woman on the Beach** desde una perspectiva histórico-mitómana, la inminente especialización de este actor en personajes cuya rudeza exterior encubre graves trastornos internos. Del mismo modo, la caracterización de Joan Bennett inevitablemente evoca las *femmes fatales* que ésta encarnó muy pocos años antes en dos espléndidos *thrillers* de Fritz Lang, **La mujer del cuadro** (*The Woman in the Window*, 1944) y **Perversidad** (*Scarlet Street*, 1946); aun guardando estos personajes poco en común con el desempeño aquí por dicha actriz, si lo consideramos fríamente, determinadas semejanzas argumentales y lumínicas entre las tres películas robustecen el parecido tipológico, sugiriendo una conexión estética entre Lang y Renoir -reforzada por el hecho objetivo de que **Perversidad** constituye el *remake* de un film de Renoir, **La golfa** (1931)- tanto más excitante cuanto se trata de dos realizadores disímiles.

"Si una persona se rinde a sus fantasmas, éstos desaparecen", y alrededor de lo que significa tal afirmación, desafiante a la vez que resignada, que pronuncia el personaje de Joan Bennett frente al de Robert Ryan -acaso para invitarle a que supere en ella una autotortura que no se atreva a reconocer ni asumir, en lugar de engañarse a sí mismo buscando vías socialmente respetables para encarrilar sus temores-, se va urdiendo el tono sensual y obsesivo, pegajoso y agreste, que guarda esta película, sobre el papel un drama triangular con matices policíacos, a cargo de un guardacostas, un pintor que perdió la vista por culpa de un accidente provocado por su adicción al alcohol y la apasionada e irresoluta esposa de éste. La rivalidad amorosa que estalla entre un hombre soltero y desequilibrado y otro casado e invidente, a causa de la mujer del segundo, inesperada y curiosamente

anticipa la irresistible novela de Ernesto Sábato *El túnel*, publicada sólo un año después de realizarse esta película, acentuándose la analogía debido a que en el libro el protagonista es pintor, ya que no el ciego... (a propósito, un paréntesis en honor de la muy respetable versión cinematográfica que de *El túnel* realizó nuestro Antonio Drove, justo a los cuarenta años de *The Woman on the Beach*).

Igualmente, y en este mismo orden de cosas, la cualidad de Respuesta total, pero enfermiza, que encierra el personaje femenino con respecto a la Pregunta esencial, pero inconsciente, que atormenta al protagonista, si bien, indiscutiblemente, recuerda varias historias de amor obsesivo que ha contado el cine a lo largo de su historia, a menudo dentro del género fantástico, parece prefigurar, de forma oscura y abstrusa, la entraña de la reverenciada *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958) de Alfred Hitchcock, adaptación a la pantalla de una genial novela homónima escrita por el venerable tándem Pierre Boileau-Thomas Narcejac, y de la cual, asombrosamente, apenas nadie hace alusión a la hora de escribir sobre su recreación filmica, fuera de la referencia aséptica o de alguna observación breve y casi siempre directamente despectiva, un tratamiento a todas luces impropio, que jamás he podido comprender y mucho menos compartir.

Descartando ya las intersecciones estéticas y las fantasías cinéfilas -no resisto la tentación de citar una más, la última: el magnífico *western Comanche Station* (1960) de Budd Boetticher; recuérdese el argumento y se advertirá dónde radica el parentesco-, parece el momento de dejar bien claro que de todo lo anterior en modo alguno debe inferirse que esta singular película solamente constituye una atípica, estimable y desmañada amalgama de influencias formidables y azares dignificados, que se potencia a sí misma por pintorescas intuiciones premonitorias con respecto a esto y aquello. En absoluto, nada más lejos. *The Woman on the Beach* alberga una enorme entidad propia y su condición de sugestiva anomalía -en la obra de Jean Renoir y hasta en la propia historia del cine norteamericano- resulta tan fascinante y es tan reivindicable como la que representa, pongamos por caso, *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, 1955) de Charles Laughton. El enfoque subjetivo que conduce la narración (mantenido por el personaje de Robert Ryan y apenas roto por algunas secuencias, posiblemente a causa de los remontajes) entra en discordancia con la falta de un punto de vista correcto al que

pueda acogerse el espectador, y origina una bellísima tensión entre las exigencias paranoicas del relato y la característica pluralidad moral noiriana, que recorre la totalidad de la película con la misma relevancia que el hincapié físico que se presta al paisaje -hostil y terrible, el polo opuesto del plácido bucolismo que tradicionalmente se asocia con Renoir-, moldeando una fábula sombría, tortuosa e inquietante, a la vez carnal e introvertida, que arranca con el ímpetu del delirio y finaliza en la tristeza de la desilusión.

Carlos Aguilar

El río

(*The River*, 1950)



"El río" o la armonía con el tiempo de la naturaleza

"Le bonheur c'est peut-être la soumission à l'ordre naturel!"

Le Déjeuner sur l'herbe

En la primera parte de *El río*, Jean Renoir rodó desde una posición documental una escena sobre el culto hacia la diosa Kali en Calcuta. En la mitología hindú la diosa Kali, esposa de Shiva, el segundo miembro de la trinidad hindú, juega un papel muy destacado. Kali es la diosa que simboliza a la vez la destrucción y la creación eterna. Para los hindúes, todo acto de destrucción comporta una resurrección, la idea de muerte y la idea de vida son inseparables.

En la película, Jean Renoir muestra cómo después de las ofrendas a la diosa, los hindúes trasladan su estatua hacia el río, para perpetuar un curioso sacrificio. La estatua es sumergida en

las aguas y de este modo la arcilla con que fue diseñada vuelve a convertirse en arcilla. La estatua de la diosa Kali pierde su valor representativo y su condición de objeto simbólico para integrarse con lo natural. El arte se diluye en la naturaleza, mientras recupera sus orígenes. Dentro del agua el símbolo se destruye para dar paso a la arcilla. La estatua de Kali desaparece pero su materia puede dar origen a nuevas representaciones de la diosa. El sacrificio ritual no es más que un gesto de búsqueda de una armonía.

La escena de la diosa Kali resume una determinada actitud vital, que para muchos espectadores ha sido el motor esencial de *El río*: la armonía cósmica. Estamos ante un mundo marcado por una religión que concibe la divinidad como parte de la naturaleza. Todo el universo es Dios y todas las cosas del mundo atestiguan su presencia. Esta misma armonía fue la que buscó, unos años más tarde, Roberto Rossellini, cuando con motivo de su viaje a la India diseñó una serie televisiva -*La India vista da Rossellini/ J'ai fait un beau voyage* (1958)- y un espléndido largometraje, *India* (1958), donde propuso una reflexión sobre la integración absoluta entre el hombre y la naturaleza. El hecho de que dos directores claves dentro de la modernidad cinematográfica, viajasen a la India después de sendos conflictos personales -para Renoir el viaje a la India es un paréntesis después de un retorno del exilio, para Rossellini fue una escapada después de su ruptura amorosa con Ingrid Bergman- y que observasen dicho mundo sin ninguna voluntad de realizar una crónica social, no es nada casual (1).

Renoir y Rossellini encuentran en la India un mundo en el que no existe la quiebra de la evidencia en las relaciones entre el hombre y el mundo que ha provocado en Occidente la Segunda Guerra Mundial. Jacques Rivette, en un viejo artículo en *Cahiers du Cinéma* expresó muy bien el deseo de los dos cineastas: "Pero



no es para contemplar un paisaje exótico para lo que se embarcan en esta aventura un Renoir o un Rossellini, sino que van más bien hacia la cuna de todas las civilizaciones indoeuropeas: piden de la India que les vuelva a dar la nota fundamental que, según parece, se ha diluido por aquí en un concierto más discordante" (2). Las obras cinematográficas (y televisivas, en el caso de Rossellini) que surgen del viaje se caracterizan por proponer un cine de la experiencia, basado en la contemplación de un mundo nuevo y en la impregnación de una nueva filosofía de la vida.

Mientras Rossellini, en *India*, contempla con sus ojos occidentales un nuevo mundo y articula un discurso a partir de un deseo de ficcionar un material documental, Jean Renoir construyó con *El río* una obra sobre la atracción que dicho mundo ejerce en la mentalidad occidental, para explorar las contradicciones internas de dicha mentalidad. Es por eso que a pesar de que la esencia de *El río* sea la armonía de un mundo exterior -la India y sus gentes-, el film incide en la desarmonía de Occidente respecto a dicho mundo. Su método consiste en contar -a partir de la tradición de las novelas de Jane Austen- una narración sobre los temores de la adolescencia hacia la vida adulta. Dichos temores reflejan una angustia ante el fluir lógico del tiempo y de la vida, una no aceptación del ritmo de la naturaleza, provocando una tensión que constituye uno de los ejes claves de la vertebración dramática de *El río*. En el fondo, a partir de otra realidad, Jean Renoir introduce en *El río* una nueva variante del conflicto entre naturaleza y cultura, que ha marcado toda su obra. Un conflicto que ha aparecido de forma explícita en la relación que otros personajes han vivido con algunos otros de los ríos que han atravesado toda la obra de Jean Renoir, desde el de *La Fille de l'eau* (1924) hasta el de *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959), sin olvidarse del río de *Una partida de campo* (1936), que era reflejo de una felicidad imposible.

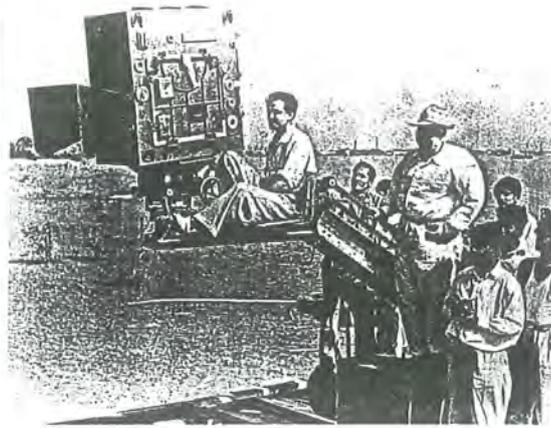
Tal como dice Harriet en el prólogo de *El río*, la película cuenta una historia de un primer amor, como las que pueden suceder en cualquier parte. Sin embargo, Jean Renoir desde la India no puede contar una historia de primer amor parecida a las otras. El entorno y la filosofía vital del mundo por el que se mueven las protagonistas es diferente. "Estar en la India infundía a nuestras vidas un favor especial. El tiempo se deslizaba sin darnos cuenta" -dice Harriet-. El conflicto provocado en una adolescente por el recuerdo del sufrimiento inherente a la felicidad

de un primer amor, adquiere otra dimensión cuando dicho primer amor ha tenido lugar en un mundo armónico, donde no existe conciencia del trauma que supone el paso de la adolescencia a la madurez.

Las tres jóvenes protagonistas de *El río* viven una crisis profunda provocada por una escisión entre el mundo de los sueños infantiles -un estado originario de inocencia- y la realidad de una vida adulta que está cambiando su entorno. Durante la primera media hora, el universo donde Harriet vive su infancia es presentado como un lugar paradisíaco. A diferencia de otras películas de Renoir no existe una división vertical de las relaciones horizontales que se establecen entre amos y criados, tampoco existen conflictos (aparentes) de raza y cultura. Las niñas viven en un estado de inocencia infantil. La criada Nan las tralada con sus historias "*de los sueños a la realidad y de la realidad a los sueños*". Contemplamos un mundo en estado de equilibrio, marcado por el fluir exterior de un río que trae consigo la vida y que ejemplifica el fluir inevitable del paso del tiempo. El universo descrito por Renoir en la primera parte no es la realidad de la India, sino una imagen idealizada del Jardín de la infancia. El único mundo armónico posible para el mundo occidental: el paraíso perdido.

La presencia del capitán John, el héroe mutilado por la guerra que se convertirá en el príncipe azul de las tres jovencitas protagonistas, cambiará la situación. El capitán John nace en la imaginación de las adolescentes como un héroe proveniente del mundo de los sueños, pero su presencia provocará que el Jardín sea substituido por una representación de la realidad. El capitán John no está en armonía con el mundo y sufre un fuerte conflicto interior: una herida en una pierna durante la guerra ha hecho de él un mutilado, un hombre herido en su orgullo que tiene miedo a que lo compadezcan. "*Cuando termina una guerra el hombre de ayer es sólo un hombre con una pierna*" -dice el capitán-. Él no puede aceptar los sueños románticos de una niña, porque está demasiado sujeto a la realidad. El capitán John hará que las jovencitas escapen progresivamente de la niñez y se precipiten hacia el amor. En los momentos finales de la película, Mélanie -una joven india, hija de occidentales, que descubre un fuerte conflicto de identidad- llorará al comprender que todo su mundo está cambiando. "*Tú has traído la realidad*" -dirá Mélanie con lágrimas en los ojos al capitán John-.

El guionista hollywoodiano Dudley Nichols -que trabajó con Renoir en *Aguas pantanosas*



(1941)- escribió el año 1952 un bello poema donde definía que en la película el director nos mostraba cómo "*en esta India que es un poco la vuestra, hecha de nombres propios de divinidades / el tiempo es la vida y el espacio es la muerte*" (3). En medio de un mundo de ondulaciones suaves en las que domina la horizontalidad -el río fluye siempre horizontalmente- y de colores vivos incapaces de herir la placidez del entorno -admirablemente fotografiados por Claude Renoir- existe otro mundo natural lleno de misterios que aparece como un espacio de muerte y que se alza verticalmente. En el interior del jardín, Renoir nos muestra un árbol de grandes dimensiones, el pipal dentro del cual existe un auténtico laberinto que esconde los misterios más inaccesibles de la naturaleza. Dicho árbol es el símbolo de la selva que se contrapone a la idea de jardín que domina la primera parte del film. Las mujeres hindúes pueden rezar ante el árbol sagrado para pedir a Buda que les dé un hijo y en dicho árbol tiene lugar uno de los grandes hechos trágicos del film: la muerte del pequeño Bogey a manos de una serpiente.

El niño Bogey, que en la primera escena aparece jugando con una tortuga, representa un estadio de la infancia en la que lo importante es el descubrimiento de las cosas del entorno. La mirada de Bogey es la del niño que siente curiosidad por todo lo que le rodea, que quiere saber el porqué de cada cosa. Su inocencia lo llevará a acercarse a lo desconocido, al lado oscuro de la naturaleza, a todo aquello que provoca pánico al hombre civilizado. La curiosidad de Bogey lo llevará hacia la muerte, en un maravilloso momento en el que Jean Renoir suspende el tiempo, para mostrarnos todos los personajes aletargados. La muerte para Bogey es un acto de armonía con el entorno, difícil de asimilar desde una perspectiva occidental donde la escisión entre destrucción y creación, se hace más evidente. Durante el entierro de Bogey, Kanu, su

pequeño compañero hindú, será el único que contemplará la ceremonia sin lágrimas en los ojos, preguntándose el porqué de la representación funeraria de los occidentales y las causas de su dolor. Uno de los momentos más impresionantes de *El río* tiene lugar después de la muerte de Bogey, cuando Mr. John, el padre de Mélanie, pronuncia un emotivo discurso: "Debemos celebrar que un niño muera siendo niño aún. Uno de ellos al menos se ha escapado. A los niños los encerramos en nuestras escuelas, les enseñamos nuestros tabúes, los enganchamos en nuestras guerras y no pueden resistirlo. No tienen armadura y los matamos impunemente. Destrozamos a los inocentes, sin darnos cuenta de que el mundo es para los niños". Con el discurso de Mr. John, Jean Renoir lleva a un límite la reivindicación de la inocencia y su apuesta por una visión panteísta del mundo.

El relato de *El río* está narrado en primera persona por Harriet, que dirige desde una indeterminada posición temporal -de la que sólo sabemos que está situada en la edad adulta- una mirada hacia la adolescencia. Curiosamente, la voz de la narradora no coincide con la de la actriz no profesional Patricia Walters, que interpreta el papel de la adolescente en la ficción. El narrador literario -*alter ego* de Rummer Godden, la autora de la novela que inspiró *El río*- no puede coincidir con la actriz que representa el personaje en otra dimensión temporal, porque entre la narración y la representación existe una escisión importante. Dicha escisión mantiene un curioso paralelismo con otra escisión fundamental entre el trabajo literario construido en un pasado -la novela- que dará origen a la ficción dramática y una realidad exterior -muchas veces de carácter documental- que el director ha de atrapar en presente y que actúa como contraste de la ficción.

El propio Jean Renoir admite la existencia de una tensión entre documental y ficción cuando en un fragmento de *Mi vida, mis films* reconoce: "De no existir una historia basada en fuerzas inmutables, como la infancia, el amor o la muerte, *El río* sería un documental" (4). Alain Masson en un artículo publicado en *Positif* sugiere que analizando el minutaje de *El río*, dieciocho de los noventa y nueve minutos de su metraje son imágenes que revelan un estilo documental, corresponden a escenas en las que los personajes principales están ausentes y en las que la cámara filma un entorno (5). Este hecho aparece como novedoso en la obra de Renoir, donde la tensión entre los elementos reales y ficticios estaba siempre dentro de la misma imagen.

Jean Renoir en un artículo publicado en la revista *Ecran* afirmaba: "El poder más destructivo de las ideas venidas de la India es que ellas revelan a millones de occidentales la vanidad de la acción. Para las gentes de mi generación, Dios era la acción. La forma más popular de dicha acción era el trabajo. La sociedad moderna está basada en el trabajo, es preciso moverse, comprar y vender, producir. En el mundo adulto, la meditación es prácticamente desconocida" (6). En una escena de *El río*, el personaje de Mr. John está sentado frente al río y constata que es incapaz de meditar. Su método es el que él mismo califica como digestivismo. "Estoy sentado y digiero lo que veo". La observación y la contemplación es el recurso estilístico más utilizado en la película y se convierte en el antídoto contra el peligro de un dominio de la acción. Los personajes de *El río* contemplan continuamente los movimientos de los otros. Harriet afirma haber recibido su primer beso en el momento en que ha contemplado a Valérie besar al capitán John. A lo largo de toda la película, los grandes hechos determinantes son elípticos -la muerte de Bogey, el intento de suicidio de Harriet, el nacimiento del nuevo niño-. La única acción que Renoir filma frontalmente, es la caída del capitán John -el personaje que revela la realidad-, hecho que le sirve para tomar conciencia del dolor de su herida irreversible. Las miradas de los protagonistas de ficción se entrecruzan con la mirada que la cámara de Renoir lanza hacia la India.

Al final la separación entre el mundo ficticio y el real acaba convirtiéndose en un recurso para buscar una armonía interna que conduce *El río* hacia la maestría. Renoir amplía el marco de la diégesis más allá de un decorado previamente fijado. La idea de armonía entre el mundo real -la India- y la ficción narrada, provoca que en la película el fuera de campo de la ficción se integre a la misma. La vida exterior, como el río que da título al film, fluye a partir de un ritmo temporal muy determinado, no existen rupturas. Éstas sólo pueden producirse en el interior de la ficción, donde los personajes están sujetos a otro ritmo vital.

NOTAS

1. Roberto Rossellini cuenta en su libro póstumo, *Fragments d'une autobiographie* (Editorial Ramsay, París, 1987, página 181), que Jean Renoir le sembró la curiosidad hacia dicho país. Renoir le proporcionó direcciones de gente que había conocido en la India durante el rodaje de *El río*. Entre éstas estaba la de su ayudante de dirección Hara Das Gupta, que estaba

casado con Somali Senroy, que después del rodaje de *India* se convertiría en la nueva esposa de Rossellini.

2. Jacques Rivette: "The River". *Cahiers du Cinéma*, número 78. Diciembre, 1957.

3. Dudley Nichols: *Le Fleuve*. Poema publicado en *Cahiers du Cinéma*, número 8. Enero, 1952. Página 30.

4. Jean Renoir: *Mi vida, mis films*. Fernando Torres Editor (Valencia). 1975. Página 197.

5. Alain Masson: "Le Fleuve, la serpent dans le jardin". *Positif*, números 401/402. Julio-agosto, 1994. Página 91.

6. Jean Renoir: *Écrits (1926-1971)*. Pierre Belfond. 1974. El texto citado corresponde a una carta de Renoir publicada en *Ecran* 1972, número 1. Enero, 1972.

Ángel Quintana

Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro

("La carroza de oro", 1952)



I ntertextos y textos culturales en *La Carroza del Santísimo* de Mérimée y su adaptación cinematográfica por Renoir

La película titulada *Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro* de Jean Renoir, se presenta como "libre adaptación" del sainete de Prosper Mérimée *La Carroza del Santísimo* (*Le Carrosse du St. Sacrement*). La película es de 1952; el saine-

te forma parte de un libro titulado *El Teatro de Clara Gazul*, escrito en 1825. Este teatro, Mérimée lo escribió para la lectura y no para la representación, a pesar de algunas tentativas como las de Pitoeff y Dullin, a principios del siglo XX. *Le Carrosse d'or* fue la única comedia representada ya en tiempos de Mérimée, y luego en nuestra época, por la Comédie Française, y en los años 50 por el TNP con G. Wilson y María Casares. Los mismos años en que Renoir pensó en su adaptación cinematográfica. En realidad, unos productores italianos habían pedido la película al cineasta italiano Visconti. Pero éste se peleó con ellos y el proyecto llegó a Renoir, acompañado por unas obligaciones específicas. Se trataba, según el relato de Renoir mismo, de hacer una película en inglés destinada al mercado norteamericano, y con la actriz, muy famosa entonces, Ana Magnani. Se trataba, pues, de la curiosa transferencia de un texto teatral y francés, cuya historia se situaba en un ambiente histórico español y sudamericano, a su adaptación cinematográfica, italiana, para un público norteamericano, es decir, situado en un contexto de recepción totalmente distinto. Curiosamente, Renoir cuenta que, al aceptar la sucesión de Visconti, había avisado a los productores que, probablemente, no podría seguir exactamente la historia de Mérimée porque "lo que me interesaba en este asunto era remontarme al origen". Y el origen, para él, era principalmente italiano y representado por Ana Magnani. "Entonces", cuenta Renoir, "me fui a Italia, y encontré a la Magnani. Propuse apoyarme en la commedia dell'arte".

De manera que su trabajo de adaptación lo presentaba, primero, como una lectura propia, una manera de descifrar el texto de Mérimée completamente personal, incluyendo un trabajo de transposición muy importante. Se puede citar, para justificar este trabajo de transposición, lo que Renoir decía a propósito de la película adaptada: "Lo que nos interesa no es la posibilidad de reconocer la obra inicial en la obra filmada, sino la reacción del autor frente a la obra inicial". En otro sitio, y especialmente en un libro que va a salir en los próximos meses, hemos intentado reconocer esta lectura original de Renoir a través de los cambios que opera la película en las distintas categorías de la narración, especialmente el tiempo, el espacio y los personajes.

La película funciona a partir de una redistribución de los elementos constitutivos de la fábula. Esta redistribución se explica por lo que el análisis sociocrítico llama la "genética textual",

es decir, todas las determinaciones que condicionan las estructuras formales y los contenidos de la obra, bajo la influencia del contexto socio-histórico y cultural. Bakhtine ha demostrado que cualquier texto establece un diálogo con los que han venido antes, o que son contemporáneos. La historia y la sociedad son ellas mismas unos textos que, según la fórmula de Julia Kristeva, "el escritor lee y en los cuales se integra cuando escribe". Estos textos pueden ser "culturales" en el sentido amplio y constituir los discursos no ficcionales que se desarrollan dentro de un momento dado. Pueden también materializarse en unos textos escritos relacionados con los otros escritos de la época por lo que llamamos "intertextualidad". El análisis de esta intertextualidad da al lector la oportunidad de penetrar más profundamente dentro del texto, reconociendo en él las conexiones, oposiciones, analogías que constituyen su verdadera riqueza.

Es este tipo de análisis el que yo quisiera esbozar ahora, mostrando cómo del texto de Mérimée a la película de Renoir, pasamos de una serie de intertextos a otra, con un cambio de la significación profunda.

El análisis sociocrítico nos enseña que este material intertextual se presenta bajo la forma de unos "conjuntos discursivos" cuyos trayectos de significación y raíces ideológicas se ofrecen ya construidas. Esas construcciones resisten al escribir del autor, que nunca se encuentra totalmente libre de ajustarlas como quiere. De manera que surgen en el texto unos momentos de conflicto que constituyen su dinámica propia.

Voy a contar brevemente el asunto original de Mérimée para los que no lo conocen. La historia se desarrolla en Lima, en el siglo XVIII. El virrey del Perú está inmovilizado por una crisis de gota en el momento en que hubiera tenido que ir a bautizar a un cacique indio en la magnífica carroza de oro que acaba de recibir de España. Tiene relaciones amorosas con una actriz famosa, Camilla, que él mismo llama "Perichole", perichola, abreviación de "perra chola", apodo que alude a sus orígenes mestizos (cholos). Ésta le engaña con un matador, Ramón, cholo también. El secretario la denuncia al virrey, que quiere echarla, pero Camilla, en un diálogo muy hábil, llega a una inversión de la situación, haciendo al virrey más enamorado que nunca, y consiguiendo la famosa carroza como regalo de reconciliación. Al final del sainete, por una nueva inversión del argumento completamente inesperada, Camilla regala su carroza a la Iglesia para que lleven en ella el Santísimo a los mori-

bundos, conciliándose así el perdón de sus pecados y la gracia del cielo.

Renoir va a transformar por completo este argumento. La película cuenta la historia de Camilla, que, con una tropa de comediantes de la *commedia dell'arte*, está invitada en Lima, donde descubren al público popular de los peones. Éstos no comprenden nada, pero siguen el entusiasmo del matador presente, Ramón, que se enamora de la actriz. Oyendo hablar de ellos, el virrey invita a los comediantes para una exhibición en Palacio, donde nadie les comprende tampoco, pues hablan italiano, pero el virrey se enamora también de Camilla. Sin embargo, ésta tiene un amante de corazón que sigue a los comediantes, Felipe, militar español que va a marchar para luchar contra los indios rebeldes en el norte de la provincia. Mientras tanto, el virrey instala a Camilla en Palacio como su favorita y le regala su carroza. Pero Camilla comprueba, desde el interior, las ilusiones y falsas apariencias de la vida de la corte y, después de ofrecer la carroza al obispo, vuelve con los comediantes y reanuda su vida de teatro.

Si queremos estudiar los textos culturales e intertextos que surgen en las dos obras bajo forma de conflictos, notamos un primer tipo de conflicto que aparece de manera significativa en el sainete de Mérimée. Éste remite explícitamente al teatro español del Siglo de Oro con un exergo de Calderón y con la enumeración que hace la Perichola de los diversos papeles que está desarrollando en el teatro: todos provienen de comedias o autos sacramentales de Calderón o Lope de Vega. La referencia a la cultura hispánica la encontramos también en la alusión a los Cristianos Viejos que ella invoca como sus antepasados, oponiéndose así al apodo de Perichola. De manera que el tema de la pureza de sangre constituye, a lo largo del texto entero, un sustrato cultural que confiere al texto unas raíces aristocráticas cuyos valores están ilustrados por el virrey. Los textos culturales e intertextos construyen una referencia explícita a una España que estaba muy de moda en Francia en la época en que Mérimée escribió su teatro y que se conocía a través de ciertas formas fijadas, estereotipadas, como la corrida, el pundonor, los celos de amor, etc... cuyas huellas se encuentran todas en el sainete.

Sin embargo, este discurso aristocrático, fundado en el linaje y la jerarquía social, según el cual, como se lee en el texto, la hija de un comerciante rico no puede alzarse socialmente sino casándose con un marqués, las chicas del

pueblo van andando mientras las burguesas van en silla de mano y las señoras nobles en carroza, código según el cual el pueblo y, más abajo todavía, los cholos, como Ramón, beben aguardiente y comen cebollas crudas, todo ese discurso aristocrático se encuentra refutado por otro discurso, el de la burguesía, es decir el del provecho y del valor mercantil, discurso que surge en ciertas palabras del virrey. Por ejemplo, cuando se decide a separarse de la Perichola insiste en la necesidad de apurar las cuentas: *"Le he dado unas cantidades de dinero considerables, unos regalos de precio. Los puede guardar. Se le pagarán tres meses de su pensión y espero que entre en el hospital dentro de pocas semanas..."* (página 319).



mée, completamente opuesto, que sustituye el provecho al nacimiento.

El final de la frase, que evoca la eventual decadencia de la favorita, contribuye a asimilarla a una mujer fácil cuyos favores se pagan, y el discurso del dinero sustituye al discurso amoroso. Otro ejemplo: la Perichola, para explicar que ha regalado su collar al torero, collar que le había dado el virrey, recurre al criterio del dinero como propio de una clase social inferior: *"Me saludó con mucha gracia para un hombre de su profesión y comprendí lo que quería decir: busqué mi bolsa para echársela..."* (página 322).

La consecuencia es un desplazamiento de otro discurso acerca de la ilusión, heredado del teatro barroco español. Para éste, la interrogación metafísica era: ¿dónde está la realidad?, ¿dónde está la ilusión? La única realidad se tenía que buscar en un más allá trascendente, no siendo el mundo nada más que un "gran teatro", la vida, "un sueño". La denuncia de las apariencias engañosas se encuentra en el sainete de Mérimée cuando, por ejemplo, el virrey renuncia a presidir "en traje de gala" el bautizo del cacique indio diciendo: *"¡Qué cosa boba la gloria de enseñar galones, condecoraciones y bordados!"*. También confiesa que no teme el hecho de que la Perichola le engañe, sino que tiene miedo al hecho de que la gente se lo imagine. Y a la Perichola misma, como comediante, él la caracteriza como la que debe *"mentir con el aire que tienen los demás para decir la verdad"*. El discurso acerca de la ilusión se transforma poco a poco en discurso acerca de la mentira, que presupone un disfraz de una verdad que existe en este mundo. La perspectiva metafísica en la cual se inscribía la interrogación barroca desaparece de la misma manera que la sospecha que acompañaba cualquier representación de este mundo. En cambio, encontramos un discurso moral acerca de la verdad y de la mentira, en el cual una sociedad burguesa afirma sus certidumbres. Si está sospechando de las apariencias, lo hace en nombre de una sinceridad puramente humana. Así, encontramos una alusión al intertexto molieresco de *Tartufo*, deconstruido de manera significativa en las palabras del virrey cuando exclama: *"Que diable on est homme; et pour être un vice-roi on n'est pas obligé de vivre comme un saint"*: por ser virrey, uno no está obligado a ser un santo (la frase de Molière es: *"pour être dévot on n'en est pas moins homme"*: por ser devoto no se es menos hombre). A la equivalencia "ontológica" establecida por Molière entre devoto y hombre, le

De manera que el discurso del valor mercantil, aquí, es lo mismo que una desvalorización social. Sin embargo es el que triunfa al final del sainete, pues el virrey, que quiere convencer a una marquesa para que no arme un escándalo después del accidente que le ha causado la carroza de la Perichola, invoca argumentos puramente económicos y dice al sacerdote que le sirve de mediación: *"Tiene crédito con la marquesa. Puede usted convencerla de que se contente de los perjuicios que se le dará (...). Su iglesia necesita un retablo; quiero que la Perichola se lo regale para expiar su culpa. Le he ofrecido una madonna de Murillo que puede cambiar por mi San Cristóbal. Usted puede contar con la madonna. Pero, en cambio, puede usted convencer a la marquesa de que se calle"* (página 331).

Este discurso del trueque, del intercambio, omnipresente en el teatro de Mérimée, se encuentra también en la boca de la Perichola, que se estima bastante "recompensada" por el don de su carroza al obispo con el rosario que él le ofrece y las indulgencias que conlleva. De manera que el texto de Mérimée vacila constantemente entre dos discursos opuestos: el discurso aristocrático del Siglo de Oro castellano, y el discurso de la burguesía propio del siglo XIX de Méri-

sustituye aquí un código de las apariencias (vivir como) que impone papeles puramente sociales donde Molière hablaba de maneras de ser profundas. Esta referencia a *Tartufo* lleva como consecuencia la referencia implícita al *Bourgeois Gentilhomme* hacia el cual se encamina el virrey. A la hipocresía de Tartufo, traicionado por su orgullo y su sensualidad, le sustituye la comedia que se da a sí mismo y que cree que tiene que dar a los demás, un advenedizo que ha sido nombrado "caballero de Santiago desde hace seis meses en España y tres días en el Perú". Encerrado en este papel opuesto a su carácter, está copiando el discurso aristocrático e idealista que apenas tapa un pensamiento completamente burgués.

Otro testimonio es la extraña confusión que establece entre Naturaleza y Cultura cuando caracteriza al torero Ramón como "cholo de nación y matador de empleo" ("cholo de nation et matador d'emploi") y, más allá, cuando reprocha a la Perichola sus palabras injuriosas sobre "el mérito de los virreyes en amor". Esta mezcla entre criterios de raza o disposiciones naturales, y profesión o estatuto social, ilustra esta fundación de "una intención histórica en naturaleza", de "une contingence en éternité" por la cual R. Barthes define la ideología de la burguesía, cuya característica es, según él, negar la experiencia, lo adquirido, para afirmar la evidencia de lo innato (1).

La película, al contrario, afirma la oposición entre Naturaleza y Cultura de varias maneras. Primero en las palabras que Felipe, el amante de



corazon de Camilla, pronuncia acerca de los indios: "He descubierto en ellos un montón de cosas. No tienen nada de salvajes. Y en ningún sitio he encontrado tanto corazón, tanta gentileza, tanta generosidad. Valen mucho más que nosotros: es esto lo que he descubierto. Voy a marchar con ellos, Camilla. Dejar la civilización que nos quita el corazón y la honra. Tengo ganas de una vida simple, en medio de la naturaleza, a orillas de los ríos, en las selvas...".

Se encuentran también otras referencias a lo que no es alterado por la civilización, como los niños arlequines que puntúan el desarrollo de la película con sus piruetas y sus juegos: para ellos no existe diferencia entre realidad y apariencias; cualquier visitante bien vestido, como Felipe, puede ser el Rey, como se les hace creer. Los niños del teatro simbolizan a la vez la inocencia y el teatro mismo. Éste, gracias a la referencia añadida por Renoir a la *commedia dell'arte*, imagen del teatro popular, introduce el tema de la clase social no alterada, al igual que los niños, por las convenciones de la corte: "el pueblo es un niño al que le gustan los símbolos", dice el virrey.

Pero el teatro es también la ilusión dentro de la cual se descubre la verdad, como le dice Antonio, el jefe de la *troupe* de comediantes, a Camilla: "A través de los papeles que irás desarrollando, tal vez encontrarás a la verdadera Camilla". De manera que la película prosigue con el discurso barroco español, en el que tenía sus raíces el sainete de Mérimée, pero por medio del intertexto italiano. Tenemos aquí una mezcla curiosa de referencias culturales que dan a Renoir la oportunidad de renovar el discurso de las apariencias engañosas trasladándolo del lado aristocrático al lado popular.

Este recurso a la italianidad se funda sin embargo en cierta contradicción aparente entre el lado popular de la *commedia dell'arte* y el uso contrapuntístico de la música de Vivaldi que acompaña muchas veces el espectáculo de la corte. La impregnación por la música es más profunda aún, pues Renoir encontró en ella cierto modelo de estructura dramática: "Mi colaborador esencial para esta película", escribía, "fue Antonio Vivaldi. He escrito el escenario escuchando los discos de este maestro. Su concepción del drama, su espíritu, me orientaban hacia soluciones que me ofrecían lo mejor del arte teatral italiano" (2).

En otras declaraciones a propósito de *Le Carrosse d'or* / *La carrozza d'oro*, decía que de-

bía a Vivaldi *"todo el estilo de la película: una especie de tono que no es drama, que no es bufón, que no es burlesco, una especie de ironía que he intentado acercar lo más posible a esa ligereza que se encuentra, por ejemplo, en Goldoni"* (3).

El intertexto musical esencial contribuye pues a impregnar la obra entera con cierto "clima" italiano, símbolo, para Renoir, de una cultura clásica de la que ha heredado el espectáculo moderno: *"Italia es tal vez, sobre todo, para mí, el símbolo activo de cierta civilización (...). Estoy cada vez más convencido de la importancia de Italia en la historia del desarrollo de nuestra civilización, y cada vez más deseoso de asimilar el espíritu italiano para hacer cosas en este sentido. En nuestra profesión, particularmente, el espectáculo, han sido muchas veces nuestros maestros"* (4).

De manera que, curiosamente, las referencias culturales italianas tienen doble función: connotar lo que no ha sido alterado por las convenciones sociales artificiales, y, al mismo tiempo, afirmar el prestigio de cierto tipo de civilización. Lo que se manifiesta en estos datos, que revelan el "intento" de la obra, es este esquema propio de la modernidad que opone Naturaleza y Cultura. Hay que añadir la presencia de la Magnani, que Renoir hace actuar voluntariamente en oposición con los papeles que solía desarrollar en el cine italiano neorrealista: *"Estaba convencido, habiéndola visto en varias películas, a pesar de su aspecto habitual, a pesar de su reputación de actriz verista, estaba convencido de que tal vez pudiera enfocarla un poco hacia el clasicismo. Ha sido la idea que me ha servido de guía"*.

Se acumulan, pues, las contradicciones acerca de estos textos culturales e intertextos italianos, venidos del teatro popular, de la música de corte o del cine neorrealista. Triple conjunto que colabora a una misma problemática barroca a la cual Renoir restituye las implicaciones metafísicas que Mérimée le había quitado.

Por ejemplo, el final de la película recurre a dos textos que parecen evocar dos referencias bíblicas, el texto de la Tentación y el de la Revelación, siguiéndose el uno al otro como respondiéndose, en un intertexto último que parece trascender los precedentes. En efecto, Antonio, el jefe de los comediantes, después de las últimas explicaciones de Camilla a sus amantes, a quienes ella despidió por igual, incluido Felipe, el amante de corazón, viene a anunciarle que se



marchan: *"No te apures, Camilla", dice. "Somos artistas, el mundo nos pertenece. Marchemos".* Camilla, filmada de espaldas, frente a una ventana abierta que deja ver la carroza que está tapando todo el horizonte, contesta: *"Me quedo. Me quedo con mi carroza. La seda, el oro, es todo lo que me queda"*. El espectador reconoce un eco del texto evangélico acerca de la segunda tentación de Cristo en el desierto, descrita en Mateo IV, 8: *"De nuevo, el espíritu del Mal se lo lleva. Desde una alta montaña le enseña todos los reinos de la tierra y le dice: todo esto te lo doy si, echándote a mis pies, me adoras"*. Encontramos aquí una especie de esquema discursivo preconstruido que se reconoce en la imagen por la perspectiva dominante desde la ventana sobre la carroza, símbolo de todas las riquezas de este mundo. Pero la película deconstruye este esquema de dos maneras: poniendo, primero, en boca de Antonio la afirmación de que el mundo pertenece a los comediantes. Está sugiriendo que la verdadera posesión no se encuentra en la realidad sino en la ilusión del teatro. La sospecha se comunica a las riquezas de este mundo, siendo la ilusión teatral más fuerte que la realidad. El espectador comprende fácilmente que la tentación parezca vencida en la escena siguiente, donde vemos a Camilla regalando su carroza al obispo. Lo que sugiere la imagen, esta vez, es el discurso preconstruido evocando la Revelación. Es más difícil aquí señalar un intertexto preciso, pero todos los elementos contribuyen a proclamar el advenimiento de otro orden de valores que se relacionan explícitamente con un horizonte trascendente y sagrado: la manera en que surge poco a poco el obispo, a medida que va subiendo las escaleras, acompañado por el ritmo solemne del tambor, al cual sustituye un andante majestuoso desde el momento en que el obispo empieza a hablar; el discurso del obispo, en que se oyen palabras como *"caridad"*, *"servicio de los moribundos"*, *"consolación"*, *"agonizantes"*, *"almas salvadas"*; el vestido negro de Camilla y su cara grave contrastando con la sonrisa irónica del virrey y la estupefacción de la corte; el texto de Méri-

mée, transformado, mediante el cual el obispo mismo anuncia que Camilla va a cantar no en el cuadro profano y galante de una cena en Palacio, como decía el sainete, sino durante una misa de reconciliación a la que todos están invitados; todos estos detalles marcan una especie de convergencia mística, en lugar de la pirueta humorística en la que terminaba el sainete de Mérimée. De manera que la película enlaza con el significado metafísico del teatro barroco español, en el cual el desenlace se funda explícitamente en la meditación acerca de la realidad y la ilusión. Tenemos aquí un itinerario curioso de las referencias culturales que, por medio de la sustitución de intertextos italianos por intertextos españoles, vuelve a encontrar un horizonte barroco que estaba en el origen del teatro de Mérimée, pero que se había perdido en la lectura burguesa que había dado de él.

En cambio, la lectura de Renoir se tiene que situar dentro del clima intelectual francés de la postguerra, de los años cincuenta que han contribuido al descubrimiento tardío de la música de Vivaldi y del Barroco. Marc Pincherle, gran especialista de Vivaldi, publicó en 1948 una edición completa de la música instrumental de Vivaldi comentada en un libro muy documentado que fue el primero en Francia. En cuanto al Barroco, ha sido considerado durante mucho tiempo, en Francia, como un concepto inventado por la modernidad para darle la ocasión de interpretar en toda su complejidad una época de la cultura occidental hasta entonces nombrada de manera demasiado general: "clasicismo". Los franceses acogieron este concepto con notable retraso si se les compara con los otros países europeos, pero con un entusiasmo que explica la imprecisión y la fantasía de sus usos. Así puede explicarse el ambiente cultural en que se sitúa la película de Renoir. Ya cuando hizo **La regla del juego** en 1939, había declarado a un periodista: "*Tenía ganas de ver estatuas barrocas, de ver ángeles en los puentes, con vestidos con demasiados pliegues, con alas con demasiadas plumas; tenía ganas de esta especie de juego complicado del barroco italiano*".

Es decir, que antes del fenómeno de moda que se instala en Francia después de la guerra, le gustaba a Renoir cierta estética caracterizada por la complicación y el exceso. Pero la última contradicción que ofrece **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro** es que Renoir no recurre a la Italia barroca para organizar el intento de la película sino, al contrario, a una Italia clásica, cuna de nuestra civilización. Sin embargo, la primera imagen quedaba presente en el discurso

no consciente del cineasta, reactivada por la moda que la mantenía presente en el discurso social de la época.

De manera que, del texto de Mérimée a la película de Renoir, notamos ciertas diferencias semióticas debidas a los varios procesos de deconstrucción y reconstrucción propios del fenómeno de lectura y escritura que constituye la adaptación cinematográfica. Estos procesos, dependientes de circunstancias exteriores, se originan en parte en el reconocimiento no consciente de ciertos preconstruidos culturales, presentes o potenciales, en el sainete de Mérimée, pero formulados de otra manera por la película, que los desplaza, los completa, los transforma según su propio ambiente cultural.

NOTAS

1. Roland Barthes: *Mythologies*. Point/Seuil (París). 1957. Página 229.
2. Jean Renoir: *Ma vie et mes films*. Flammarion (París). 1974. Página 248.
3. Jean Renoir: *Entretiens et propos*. Éditions de l'Etoile (París). 1979. Página 36.
4. Ibidem. Página 37.

Jeanne-Marie Clerc

French cancan

(*French cancan / French-Cancan, 1954*)

Tras el homenaje a la "comedia del arte" italiana y al teatro que palpitaba en la superficie de las imágenes de **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro** (1952), Renoir elige un espectáculo más genuinamente francés (el *music-hall* y el cancan) y un escenario más personal (el Montmartre de su infancia) para el rodaje de su siguiente película, la primera que filma en unos estudios galos después de una ausencia de quince años, **French cancan**. Un film que, a pesar de sus aparentes diferencias con el anterior y a despecho del fracaso comercial y crítico de aquél, continúa explorando la senda iniciada por **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro** investigando las fronteras difusas que separan el arte de la vida, la representación de la realidad, los celos del amor.

El pretexto argumental sobre el que se levanta la película es la puesta en imágenes de algunos episodios de la vida de Zidler, el fundador del célebre Moulin Rouge parisino. Alrededor de esta idea directriz se entrelazan, como es habitual en la filmografía de Renoir, toda otra serie de líneas de fuerza que desde los devaneos amorosos de sus protagonistas (Danglard, Nini, Lola...) hasta los convencionalismos sociales (la necesidad de guardar las apariencias que defiende Walter), pasando por el respeto fiel a las reglas del juego amoroso -cuya transgresión conduce al príncipe Alexandre al borde de la muerte que sufriera ya, por idéntico motivo, André Jurieux en *La regla del juego* (1939)-, van conformando el retrato de la sociedad parisina de la *Belle époque* que Renoir traça en la película.

Un retrato inspirado en las imágenes que de ese periodo nos legaron los pintores impresionistas y un retrato, por consiguiente, idealista, romántico y tan inverosímil, al menos, como los personajes dibujados en el film. Por debajo, sin embargo, de esa ilusoria realidad de los lienzos llevada a la pantalla Renoir consigue transmitir en *French cancan* el calor y la alegría de vivir de una sociedad que, cual si fuera la Arcadia soñada por el cineasta, practica en todas sus capas y estamentos sociales la libertad sexual, cultiva la pereza hedonista (la jubilación es el bien supremo al que aspiran a llegar la mayoría de sus miembros) y baila con desenfado el cancan.

En esta sociedad donde todo es representación o simulación (desde las exageradas escenas de celos hasta los desmayos programados, sin olvidar los embargos de bienes por deudas de amor y no monetarias) únicamente los hombres y mujeres del espectáculo parecen condenados a vivir solos y a representar sus pasiones en la escena y no en la vida. Ése será el caso de Nini, que deberá renunciar a Paolo para triunfar como bailarina de cancan, y de Danglard (el trasunto de Zidler en la ficción), que deberá conformarse con los amores efímeros de las promesas que va descubriendo para el mundo del espectáculo. Y ello es así no tanto porque Renoir sugiera que hay que renunciar a la vida para dedicarse al arte, sino porque, como afirma Francisco Llinás, en el pensamiento renoiriano *"la representación excluye radicalmente la verdad de la sexualidad"* (1), sucediéndole así a Nini y a Danglard lo mismo que le acaeciera ya a Camilla, la protagonista del filme anterior a éste.

De este modo *French cancan* aparece en la fil-



mografía de Renoir no sólo como la continuación lógica, desde otro punto de vista y con un aire más popular y ligero, de *Le Carrosse d'or* / *La carrozza d'oro*, sino también como la plasmación en la pantalla de algunos de los fantasmas personales que obsesionaban a su autor: el Montmartre mitificado por la memoria de la infancia, el impresionismo, el *music-hall*, la canción popular...

Renoir recoge todos y cada uno de estos elementos en este film que avanza con paso mesurado por los meandros de la fluctuante línea argumental, que, además, se detiene con frecuencia para mostrar al espectador cada uno de sus recovecos y que, en un relato tan fragmentario como éste, se complace en dibujar los perfiles tanto de los personajes principales como de los secundarios que actúan como coro. Todo ello antes de llegar al brioso final de la película -que ocupa casi una cuarta parte de su metraje- donde la morosidad anterior se desvanece, se esfuma como de un plumazo, para dar paso a un gran espectáculo: el *music-hall* y, sobre todo, el cancan, que baja del escenario para hacer partícipe al público de su mensaje: la alegría de vivir.

NOTA

1. Francisco Llinás: "Sistema de *La golfa*". *Contra-campo*, número 3. Junio, 1979.

Antonio Santamarina

Elena y los hombres

(*Elena et les hommes / Eliana e gli uomini*, 1956)



A pesar de la existencia de cuatro trabajos posteriores, algunos de ellos indudablemente significativos, **Elena y los hombres** es la verdadera película-resumen de la filmografía de Jean Renoir. Y no únicamente porque presente ese juego cruzado de persecuciones y encuentros tan caro al autor de **La regla del juego** (1939); ni porque su estilizada visión de una época pasada pueda recordar tanto **Una partida de campo** (1936) como **French Cancán** (1954), películas entre las que median nada menos que veinte años; ni siquiera porque resulte ser, finalmente, una especie de regreso a **Nana** (1926), es decir, una reafirmación de principios. **Elena y los hombres** es una *summa* renoiriana no por acumulación, sino por capacidad de reflexión: Renoir vuelve la vista atrás sin detener el paso, recoge todos los hilos que recorren su obra anterior para trazar una filigrana absolutamente nueva, en absoluto para contemplarlos con nostalgia.

En este sentido, el personaje protagonista es ya típicamente renoiriano. Al principio de la película, Elena (Ingrid Bergman) sale a su balcón para presenciar un desfile militar del que nunca se nos ofrecerá un contraplano. En lugar de ello,

y en un plano fijo de inspiración netamente teatral, aunque a la vez con una sutil utilización de la profundidad de campo, la vemos rechazar a un pretendiente -un músico, en concreto- al que supuestamente ha ayudado a triunfar en su carrera. Luego nos enteramos, sin embargo, de que su tía le ha reservado un partido mucho más succulento: Martin-Michaud (Pierre Bertin), el famoso fabricante de zapatos. Elena se resigna y sale con él a ver el desfile. Y, en ese momento, Renoir propone el primer punto de inflexión visual de la película: Elena y Martin-Michaud contemplan a la multitud desde el interior de un coche de caballos, a través de una ventanilla que parece el escenario de un teatro o la pantalla de un cine, hasta que, cuando les resulta imposible continuar, deciden bajar y seguir a pie. Inmediatamente, Elena se pierde entre el gentío y acaba arrastrada al lado de Henri de Chevincourt (Mel Ferrer), empezando así una serie de encuentros y desencuentros que terminará frente a otra multitud y en otra ventana, como más tarde veremos.

La secuencia, así, es perfecta, de una fluidez extraordinaria. Primero se nos presenta a Elena prisionera de su propia representación, encerrada en ese plano fijo de la habitación que la caracteriza como actriz en su propia comedia, como falsaria y a la vez como víctima. Después, en el plano del coche de caballos, y con el fin de que rime con su salida al balcón para contemplar el desfile -que luego no aparece en pantalla: el espectáculo es ella misma-, se la define como espectadora, como ente contemplativo cuya vida se resume en mirar a los demás, en observar la existencia a distancia. Elena escénica y a la vez mira, es *metteur en scène* y simultáneamente espectadora: no sólo una síntesis de todos los personajes de Renoir hasta el momento, sino también una metáfora del propio Renoir, el realizador que pone en escena lo que primero ha hecho objeto de un minucioso análisis. O viceversa.

El resto de la película es simplemente un cuidadoso desarrollo de este planteamiento. Obligada por las circunstancias a seducir a Rollan (Jean Marais), un popular oficial del ejército al que ciertos políticos e industriales pretenden impulsar a presidente de la República, Elena olvida que en realidad está enamorada de Henri. Y entonces se dedica a actuar con Rollan y a mirar a Henri, cuando lo que debería hacer es exactamente lo contrario. Al final, en un elegante rizar el rizo que a la vez es otra rima visual con respecto al principio de la película, Elena realiza su última representación, esta vez junto a Henri

para que Rollan pueda escapar disfrazado de cingaro, ella tiene que despistar a la policía besándose con Henri -a su vez "disfrazado" de Rollan- frente a la ventana, ante la multitud congregada abajo. Y entonces se produce la catarsis. Por primera vez consciente de ser a la vez actriz y espectadora, Elena se da cuenta de que en realidad ama a Henri y la comedia finaliza: el escenario -la ventana- deja de ser tal cuando el público -la multitud y los policías- desaparece, y todo alcanza su propia verdad. "La vida empieza ahora", como asegura otro de los personajes.

Esta estructura circular, no obstante, contiene en sí misma otros círculos concéntricos, otras variaciones sobre el mismo tema. Las largas secuencias que se desarrollan en casa de Martin-Michaud y, al final, en el burdel donde termina todo, están concebidas como verdaderos juegos especulares de persecuciones y encuentros, con los criados y los secundarios reproduciendo las sofisticadas idas y venidas amorosas de sus amos. Las puertas se abren y se cierran, los personajes entran y salen continuamente, y el espacio se reproduce a sí mismo hasta el infinito, con sucesivos planos de acción repletos de figuras y de movimiento: una argucia típica del teatro barroco que Renoir introduce en su trama con la mayor simplicidad, sólo para oponer este complejo laberinto de los sentimientos al trazo grueso con que ha dibujado el contexto en el que se desarrolla la acción.

Y es que, en efecto, *Elena y los hombres* es una farsa, pero no sólo la farsa que pone en escena la protagonista para convencer a Rollan, sino también la que propone el propio Renoir para dejar en evidencia la inanidad del contexto que rodea a Elena: el universo de la política y del militarismo es un simple juego de las apariencias, una vana ilusión que el personaje deberá atravesar para llegar a la verdad de sí misma y de los demás. De ahí el tono aparentemente superficial de la obra, con sus *gags* grotescos y quizás a veces demasiado fáciles, sus secundarios tratados a la manera del *grand guignol* y su trama elegante, inadvertidamente vodevilesca. Pero también de ahí la sutil, inteligente puesta en escena renoiriana. En la última secuencia se produce un progresivo despojamiento de todo artificio para llegar a una simplicísima complejidad: del mismo modo en que Elena personifica en esos momentos el encuentro con uno mismo a través del fingimiento, Renoir también ha sabido prescindir de todos sus recursos distanciadores para dejar al espectador cara a cara con el personaje, con la actriz, con ese escenario vacío

como metáfora de su propia soledad y a la vez de su redención. Por eso *Elena y los hombres* no es únicamente la más autorreflexiva, como se decía al principio, de las películas de Renoir. Es también la más abstracta.

Carlos Losilla

El testamento del doctor Cordelier

(*Le Testament du docteur Cordelier*, 1959)

El doctor Cordelier, eminente psiquiatra, trata de demostrar la existencia del alma materializándola. Realizando los experimentos sobre sí mismo, da vida a Opale, personaje bestial, cruel y destructor. Poco a poco, incapaz de controlar sus metamorfosis, no le queda a Cordelier más solución que el suicidio como única forma de suprimir su monstruoso doble".

Jean Douchet

El germen de *El testamento del doctor Cordelier* surge de la curiosidad de Renoir por ver lo que se esconde tras los muros de las zonas residenciales de la *banlieu* parisina. Tras ellos la burguesía, con su moral basada en las apariencias y en la preservación del *status* social, un contexto idóneo en el que desarrollar el tema que le preocupa: la división moral del hombre en su existencia moderna. Para ello se sirve como punto de partida de la novela de R. L. Stevenson *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en la que se desarrolla un problema que siempre le ha interesado, la lucha entre el bien y el mal. Para contrarrestar el aspecto fantástico de la novela de Stevenson, Renoir pone un acento periodístico en su adaptación, al optar por introducirnos, desde un estudio de televisión y como si de un locutor de noticias se tratara, en una secuencia de acontecimientos aparentemente reales que "acaban de concluir". Lo que realmente pretende con este tono supuestamente objetivo y distanciado, es evitar que se extraigan conclusiones precipitadas de los hechos que componen el reportaje moral de sus personajes.

Con *El testamento del doctor Cordelier* se le plantea a Renoir la posibilidad de experimentar

en el medio televisivo y con la utilización simultánea de varias cámaras. Afronta este reto planteando un método de trabajo unitario. Para ello sustituye la clásica planificación por planos separados, en favor de otra por escenas. La continuidad fluida y directa conseguida, tiene dos consecuencias inmediatas: por una parte, confiere al conjunto una impresión de realidad; por otra, desacraliza el concepto tradicional de cámara cinematográfica para restituirla como un aparato registrador. Todo el método está en consonancia con el espíritu del resto de su obra, apoyada en la convicción de que el cine es un "medio" que permite transmitir un pensamiento.

Esta especie de realización en directo, que se sirve de hasta ocho cámaras para registrar una escena, le permite desarrollar un sistema de trabajo en el que los actores no se sientan constreñidos por la mecánica del rodaje tradicional. Renoir, que está convencido de que la plástica de los actores posee una capacidad significativa, considera primordial para aprovechar esta propiedad, que se restituya el juego interpretativo de las escenas en su entera duración. La forma de rodar, condicionada por el uso de cámaras sincrónicas, le lleva a plantear una práctica de ensayos en continuidad, previos al rodaje, y más cercanos a los del teatro que a los del cine, para permitir un mayor grado de concentración en los actores. Este replanteamiento del trabajo interpretativo está encaminado a liberar el "natural interior" del actor, que según el cineasta es una condición imprescindible para poder materializar la autenticidad.

De esa resistencia a dejar traslucir este "natural interior" viene la problemática que centra la tesis de **El testamento del doctor Cordelier**. A Renoir le interesa tratar el tema de la represión del elemento natural en la vida. Cordelier, el personaje central, se debate entre dos pulsiones que identifica con el bien y con el mal. Un bien y un mal que Renoir no puede creer como absolutos. El impulso natural no puede reducirse a esta dualidad ya que la naturaleza es anterior a toda valoración moral. El drama de Cordelier nace de su imposibilidad para conciliar razón e impulso natural a causa de una educación monolítica que hace sentir como mal todo lo que desborda sus esquemas preconcebidos.

El experimento del doctor Cordelier parte pues de una premisa falsa que le lleva a juzgar como infección moral sus impulsos voluptuosos, conaturales a la condición humana. Vano esfuerzo el de intentar materializar su alma para así erradicar ese impulso bastardo. Lo único que consi-

gue es desencadenar sus impulsos naturales, dando forma a un ser que lo dobla: Opale, un "reflejo traslúcido de sus instintos", que son ansias reprimidas. Como una suerte de negativo fotográfico, que al ser positivado convierte sus partes negras en blancas y viceversa, cuanto más resistencia oponga Cordelier a su naturaleza, mayor será la amoralidad de Opale. De esta manera, Opale nacerá con un deseo de libertad exacerbado, produciendo un efecto contrario al pretendido ingenuamente por el doctor en su experimento. Al ansia impoluta de bondad que anhela Cordelier, Opale opone su "ansia insaciable de crueldad". El Cordelier frío, hierático, tenso, rígido, que reprime todo instinto en la vaina de su cuerpo lineal y de su traje ajustado, se transfigura con un aspecto físico distinto. Opale, en consecuencia, es burlón, distendido, volátil, expansivo; su cuerpo incontrolable, nervioso, se mueve eléctricamente dentro de sus ropas holgadas.

Pero, tras las primeras transformaciones, Cordelier, comienza a sentir la embriaguez de esta mutación perversa de su sentimiento natural. Gracias a la total impunidad que le ofrece el desdoblamiento en Opale, Cordelier puede dar rienda suelta a su necesidad de liberación. El hecho de que sea Opale el que efectúe ese movimiento, deja libre a Cordelier de presiones y remordimientos, le libra del complejo de culpabilidad que le atenazaba. Al no poder ser reconocido bajo su nuevo aspecto, Cordelier ha logrado, a través de su doble Opale, resquebrajar su cuerpo del marco de la sociedad, para poder seguir ejerciendo su juego de máscaras en total impunidad. Es decir, debido al juego de apariencias que siempre ha establecido en sus relaciones sociales, preferirá la vida desligada que le ofrece su negativo, a la vida auténtica, en unidad.

Ante este desdoblamiento espiritual de Cordelier/Opale, Renoir establece como en un juego de espejos, otro paralelo en lo social, representado por el notario Joly y el doctor Séverin. Estos personajes reflejan las dos partes enfrentadas por la alienación de Cordelier pero, al darse por separado, no crean ningún conflicto, ya que los impulsos naturales que se dan en cada una de ellas, no tienen un contrapuesto al que subvertir. Cordelier está unido a Joly y a Séverin en lo monolítico de sus convicciones, orientadas para la perpetuación de un orden burgués: Joly no duda en ofrecer un poco de dinero a la madre de la niña atacada por Opale con tal de tapar un escándalo que puede afectar a su "amigo" Cordelier; el doctor Séverin, ante la exposición de

las teorías de Cordelier, no acepta ni tan siquiera discutir sobre algo que le parece monstruoso, y que, según él, atenta contra el hombre y la ciencia. Mientras Joly representa el punto de vista de la moral católica, en el que por encima de todo está el Creador, Séverin, con su noción conservadora del progreso, encarna al materialismo a ultranza, exento de toda duda metafísica. En realidad, cada una de estas ideologías representa una de las dos facetas que conforman la concepción del mundo que tiene Cordelier: las (bonitas-Joly) inquietudes espirituales y el (severo-Séverin) dogma científico. La regla del juego social permite la coexistencia pacífica de estas dos concepciones, aunque sean aparentemente contrapuestas, siempre que recorran caminos paralelos y no se crucen.

La transmutación liberadora de Cordelier, también entrará en el juego de esta moral burguesa, siempre que se siga sirviendo de la posibilidad de enmascaramiento que le permite Opale, siempre que su escondida necesidad de unidad no se materialice.

Este conflicto sólo alcanzará su dimensión trágica cuando Cordelier pierda el control sobre el cambio entre sus dos estados. El irreversible aunque involuntario proceso de síntesis entre los dos factores de su personalidad que ha alienado su formación moral, introducirá el elemento de perversión, en este sistema de apariencias. Lo que debería ser la consecución más brillante de Cordelier, su curación, se convierte para él en una tortura, al impedir su grotesca hipocresía. Si el cuerpo social de Cordelier no ha podido vivir ocultando sus impulsos, ¿cómo podrá vivir cuando su cuerpo físico los deja traslucir?

El suicidio de Cordelier es su último acto de hipocresía, ya que destruye a Cordelier/Opale en el momento en que más se acerca a la unidad que inconscientemente anda buscando. Sólo en la unidad de estos dos elementos, que por su moralidad apriorística Cordelier entiende como contrarios, se encuentra su posibilidad de salvación. Pero su educación y su clase lo empujan a conservar su cuerpo social, bien sea con la muerte en vida provocada por su insatisfacción, o bien con la extinción física. Cordelier preferirá la carcasa de su cuerpo social a la posibilidad de una vida auténtica, seguirá anteponiendo el aparentar al ser; para conservar su más preciado patrimonio deberá pagar el precio más alto, pagar con la vida. No deja de ser paradójico que el testamento final de alguien que ha vivido intentando esconder sus pulsiones tras un juego de



apariencias, tome la forma de una confesión ante su notario, Joly.

La rebelión de Cordelier es patética; su enajenación, nacida de la negación de sus instintos, genera una fuerza autodestructiva, en la que su necesidad de expansión se torna implosiva. Renoir verifica, a través de su personaje, el resquebrajamiento que provoca el orden burgués entre naturaleza y creación cultural. La imposibilidad de dejar fluir en libertad este impulso vuelve al hombre contra su propia esencia y por tanto lo obliga a vivir la vida de una manera inauténtica. Ciencia y religión reproducen un mismo esquema que tiende a separar el espíritu y la materia, elementos en cuya unidad basa Renoir su visión ideal de la naturaleza. Aun inconscientemente, y a su pesar, Cordelier ha reunido en su propio ser estas dos pulsiones. El comentario final de Renoir ha de entenderse como piadoso con este personaje atormentado, ya que, en última instancia, él habrá sido el único en el que se ha presentado la síntesis, aunque de manera inconsciente e involuntaria.

José Ángel Alcalde / Germán Lázaro

Le Déjeuner sur l'herbe

(*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1959)

Tras la experiencia límite de *Elena y los hombres* (1956), verdadero ejercicio de estilización y vaciado del espacio escénico, el cine de Renoir parecía incapaz de ir ya más allá en su exploración de ciertas formas filmicas. Así, después de tres años de inactividad, su doble regreso en 1959 no pudo consistir en otra cosa que en dos intentos, absolutamente pa-

ellos y a la vez opuestos, de superar aquel *impasse*: por un lado, **El testamento del doctor Cordelier**, apoteosis de la geometría y el estatismo más claustrofóbicos; por otro, **Le Déjeuner sur l'herbe**, un supuesto estallido de color y de fisicidad en medio de una naturaleza reluciente, exuberante.

La distancia que separa ambos filmes parece, pues, a primera vista, insalvable: el primero es de una gelidez extrema, una reflexión definitivamente pesimista sobre algunos de los más sombríos temas que habían recorrido la obra entera de Renoir; el segundo, en cambio, semeja ostentar una vocación sinceramente hedonista, la negación del desolado universo de Cordelier a través de una apología de la luminosidad y la eterna renovación de la vida. ¿Dónde está el paralelismo, entonces?

Cuando el profesor Alexis (Paul Meurisse), famoso biólogo y propagandista de la fecundación artificial, intenta pasar un calculado día de campo con su prometida y algunos amigos, convirtiendo un lugar idílico de la Provenza en un abigarrado plató -el anuncio de su boda provoca una verdadera concentración de *paparazzi*-, la naturaleza se rebela. Y el escenario queda arrasado, desmantelado por un extraño viento que parece surgir de la flauta de un misterioso pastor. No puede haber, así, tema más renoiriano: la vida que se introduce en el artificio, la

espontaneidad que se enfrenta a la rigidez y acaba imponiendo sus leyes, hasta el punto de que Alexis, a partir de ese momento, no sólo abrazará gustosa y progresivamente la vida contemplativa, sino que además terminará casándose con una rolliza campesina de la que espera un hijo (Catherine Rouvel).

Como consecuencia, la puesta en escena de este discurso de inspiración claramente dialéctica se propone casi como un poema al estilo de **Una partida de campo** (1936), una sentida celebración de la comunión espiritual entre el hombre y su entorno natural: hay numerosos planos de trigales al viento, aguas cristalinas y entornos paradisíacos, e incluso la escena del huracán intenta investirse de una fuerza telúrica capaz de convertir a un aburrido científico en un filósofo de la ecología. El Renoir más teatral parecía haber dejado de nuevo paso al humilde "documentalista" de **El río** (1950), y las brumas de su ensayo televisivo, inmediatamente anterior, se diluían en la fluidez de una realidad renovadamente viva, exultante, colorista.

Reprimamos estas primeras impresiones, sin embargo, y comparemos la naturaleza revisitada de **Le Déjeuner sur l'herbe** con la que aparece en las películas de Renoir anteriores a 1950. Lo que allí era una mirada transparente sacudida a veces por ráfagas de teatralidad procedentes del punto de vista de los personajes, aquí es ya una pura representación involuntariamente construida a partir del punto de vista del realizador, la cuidada puesta en escena de una naturaleza tan higiénica y esterilizada como el laboratorio de Cordelier: los planos fijos que pretenden encadenarse unos con otros para formar cadencias musicales al estilo de **Una partida de campo** se quedan como congelados en el tiempo, ajenos al fluir del resto de la historia, mientras que la interacción entre el universo natural y el paisaje humano acaba adquiriendo el aspecto de sucesivos *tableaux* no precisamente *vivants*, sino más bien estáticos, súbitamente detenidos en su devenir vital.

En este sentido, es como si el simplismo de la anécdota argumental hubiera invadido también la puesta en escena de Renoir: la demasiado fácil oposición entre racionalismo y hedonismo se traspasa a las imágenes, y tanto los personajes como el entorno en el que se mueven quedan reducidos a un solo plano de significación, aquel que les confiere su planteamiento original. Y así, mientras Alexis queda reducido a su pulcro traje blanco y Nénette a un cuerpo des-



nudo en contacto con las aguas del río, también el estilo, el tono de la película acaban cayendo en el esquematismo, en la frialdad: una película sobre el triunfo de la vitalidad contada en imágenes extrañamente mortecinas.

Lo que ocurre, sin embargo, es que ése es también el estilo de **El testamento del doctor Cordelier** y, en este sentido, **Le Déjeuner sur l'herbe** no extrae sus deficiencias del cansancio o de la irreflexión, sino de la más pura impotencia: la visión geométrica, esquemática, lineal que emana fluidamente del aterrador discurso de aquel film, se hiela aquí en los cauces de un forzado, imposible regreso a la Arcadia perdida, pues el Renoir que, por un lado, estaba experimentando con los universos abstractos procedentes de las conclusiones de **Elena y los hombres**, no podía zambullirse simultáneamente en las aguas de lo concreto y lo fenoménico.

Se trata, pues, del conflicto básico en el que se debatirá Renoir a partir de entonces y hasta el fin de su obra: no sólo entre **El testamento del doctor Cordelier** y **Le Déjeuner sur l'herbe**, sino también -tras el más conseguido intento de conciliación abordado en **Le Caporal épinglé** (1962)- en el interior mismo de su última tentativa filmica, **Le Petit théâtre de Jean Renoir** (1969), finalmente ya dividida en episodios dada la imposibilidad de unificar la diáspora, de moldear los tonos rígidos y ya casi fantasmagóricos de "Le Dernier réveillon" o -sobre todo- "Quand l'amour meurt" al estilo de la simplista contemporaneidad de "La Cireuse électrique", o viceversa. Cuando, al principio de **Le Déjeuner sur l'herbe**, Renoir incluyó su sátira de las emisiones televisivas, que ya en 1959 parecían haberse adueñado de la realidad, sustituyendo apresuradamente las imágenes verdaderas por las catódicas, no sabía que en el fondo estaba filmando su propia autocrítica con respecto al film que iba a comenzar: el choque entre la creciente depuración de su estilo y la exuberancia que pretendió otorgar a su película había dado como resultado la pérdida del sentido de la imagen, de sus imágenes, y -lo que es aún más grave- el intento de negación de su propia realidad interior. De este modo, como decía Jean Douchet, **Le Déjeuner sur l'herbe** representa, sí, el impulso de lo dionisiaco subyacente en toda la filmografía de Renoir, pero lo que no tuvo en cuenta su autor -ni, al parecer, tampoco Douchet- es que su poética estaba adquiriendo tintes cada vez más apolíneos.

Carlos Losilla

Le Caporal épinglé

("El cabo atrapado", 1962)



Le Caporal épinglé está plagado de ideas, detalles o propuestas interesantes que por alguna razón no llegan a cuajar. Lejos de ser una reactualización de **La gran ilusión**, traza algunos puntos de contacto, pero en ningún momento alcanza la riqueza y la cohesión del film de 1937. En **Le Caporal épinglé** vuelve el tema de los prisioneros de guerra focalizado en tres compañeros entre los que emerge el cabo, que se resiste a permanecer esclavo aunque los noticieros hablen de armisticios y liberaciones inminentes. Representa el irreductible afán de libertad intentando la evasión una y otra vez. Dispuesto a sufrir los trabajos más humillantes y agotadores en el campo de prisioneros por haber intentado la fuga. Capaz de recriminar la cómoda adaptación que está experimentando su amigo Ballochet, que elige una gris vida de sometimiento antes que arriesgarse a saltar el muro hacia la libertad ("*la libertad no siempre está tras la alambrada*", dice). Empeñado en enfrentarse al callado asentimiento a la conducta del invasor.

Pero ese tesón del personaje principal no se corresponde con el tratamiento de Renoir, mucho más disperso y falto de garra. El gris, permanentemente lluvioso entorno en el que se mueven los personajes, no conecta con el pretendido humor de varias secuencias que se quedan en simple apunte: el soldado que finge que se ha duchado, el encierro al oficial alemán en la letrina, o la fuga aprovechando unas medidas del campo que el cabo evasivo tiene que hacer, son intentos poco convincentes de introducir un tierno humor que se apaga por sí mismo antes de prender; y que tampoco sirve de contrapeso al supuesto dramatismo que podría provocar la historia. Porque Renoir sólo dispara los mecanismos de la tensión

en contadas ocasiones, y algunos hechos trascendentes se presentan con el aire rutinario que desprende buena parte del film. Quedan casi aisladas esas secuencias en las que la narración vence el aletargamiento: la prometedor huida inicial cuando los tres amigos se disponen a saltar el muro; el lirismo de la primeras miradas del cabo a la chica del dentista y la callada comunicación que se establece en la segunda visita, con ellos a un lado del encuadre, mientras en primer término el siguiente paciente se sienta ajeno a la situación; la dramatización casi teatral de la huida de Ballochot, representada por la premonición de sus compañeros que cuentan los segundos de su recorrido, adivinan cada uno de sus pasos y se estremecen, con Jean-Pierre Cassell en primer plano, al oír el esperado disparo; y la huida con la comitiva fúnebre y la posterior escena en el tren que impulsa el viajero borracho.

El compañerismo entre los prisioneros también es resiente de ese escaso entusiasmo que desprende la narración. Pater venera al cabo pero no se transmiten suficientemente las raíces de esa amistad. Los soldados cuentan cuáles son sus profesiones habituales (un camarero, un deportista, un electricista), y transmiten sus problemas laborales y sus preocupaciones sin que eso afecte de algún modo a sus compañeros. Renoir decía que le gustaba plasmar la indiferencia que un profesional puede provocar en una persona de un campo laboral totalmente distinto, pero en este caso la idea contribuye a diluir también la camaradería en el grisáceo tono de la película. Quizá sea una adecuada doble mirada desencantada y débil: a la época humillante en que se desarrolla la película, la Francia derrotada de 1940, y el mundo agitado y desorientado que intuía Renoir en 1962, cuando afrontaba el agotamiento de su carrera.

Ricardo Aldarondo

Le Petit théâtre de Jean Renoir

("El pequeño teatro de Jean Renoir", 1969)

P rincipio y fin

En una entrevista publicada en 1966 (1), Renoir desvelaba los preparativos de "C'est la révolution", una película de episodios (odiaba el tér-

mino *sketch*), con esta premisa: "De vez en cuando, hay personas que dicen '¡basta!', que se hartan de que les martiricen, les fastidien, les humillen o les desprecien, y un buen día deciden poner fin a esa situación. Se rebelan". El proyecto no prosperó, pero dos de las cinco historias previstas -"La Cireuse électrique" y "Le Roi d'Yvetot"- fueron incorporadas al título que, pocos años después, clausuraría la filmografía del cineasta, y con ellas Renoir retomó la idea de relatar pequeñas insumisiones cotidianas, revoluciones "con minúscula", como la que él mismo protagonizaba entonces frente a quienes pretendían imponerle la jubilación -"Creo que nuestras vidas están hechas no de revoluciones sino de deseos de revolución constantes, tenemos ganas de rebelarnos siempre..." (2)-. Realizada finalmente para la televisión -después de que el guión fuese rechazado por el Centre National de la Cinématographie con los calificativos de "idiota" y "obsceno" (3)-, **Le Petit théâtre de Jean Renoir** es el último acto de resistencia de un joven septuagenario contra la mediocridad, la falta de riesgo y el anquilosamiento de una industria y una forma de entender el cine que, no conviene olvidarlo, le había sentenciado a siete años de paro forzoso; una apuesta insólita, valerosa y radical concebida como un ajuste de cuentas definitivo con el enemigo número uno, "el falso dios mejor parapetado en su fortaleza": el cliché, que Renoir delinea con precisión en sus memorias como "un imagen, opinión o pensamiento que ha sustituido solapadamente a la realidad" (4).

El cineasta en persona hace una breve introducción de cada una de las cuatro "anécdotas" que componen **Le Petit Théâtre de Jean Renoir** cámara le encuadra inicialmente en plano americano al lado de un teatrillo de juguete y el telón servirá para dar paso a los distintos episodios. El primero, "Le Dernier réveillon" ("La última Nochebuena"), está dedicado a André ("un colaborador extraordinario"), y es una versión del cuento navideño del escritor que cuarenta años antes inspirara **La cerilla** (1928). Al comparar los dos filmes (un ejercicio fascinante que debería propiciarse en todas las escuelas de cine), lo primero que constata es la inteligente variación del punto de vista que Renoir introduce en la segunda película. Mientras que **La cerillera** se mantiene en un punto de vista de la protagonista hasta el final, en "La última Nochebuena" el relato se centra en un grupo de noctámbulos adinerados, particularmente necios, quejicosos y miserables, que dirige sus pasos hacia un restaurante (reminiscente de aquel cuyo interior af

gaba a atisbar Catherine Hessling, en un borroso plano subjetivo de *La cerillerita*, a través de los cristales empañados de una ventana). Antes de penetrar en el local, el líder de los juerguistas se detiene ante la fachada del establecimiento y exclama: "*Dejadme contemplar unos segundos el decorado perfectamente convencional de este restaurante. Adoro las convenciones. La Navidad es, evidentemente, un cliché, el más perfecto de nuestra civilización decadente*". Instantes después de manifestar su debilidad por las convenciones, el personaje atenta contra ellas animado por una súbita inspiración: soborna a un anciano vagabundo de aspecto fármaco para que se sitúe frente al ventanal del restaurante y contemple a los comensales, con el fin de que éstos, sabiéndose observados por alguien en tal estado de necesidad, vean aumentado su disfrute. La idea sintetiza muy bien la voluntad que preside no ya este episodio sino todo *Le Petit théâtre de Jean Renoir* y que también estaba en el origen de "C'est la revolution!" (5): partir del cliché para acto seguido proceder a su demolición sistemática. El espectáculo "teatral" improvisado por el personaje de Renoir, consistente en comprar la exhibición de la desdicha ajena para aumentar la sensación de privilegio de los espectadores, es descrito por uno de los trasnochadores como "*una situación shakespeariana*", pero hoy por desgracia nos recuerda más a ciertos programas de televisión -la fábrica de clichés por antonomasia-, y sugiere nada menos que la puesta en escena de un "*reality show* en vivo". La "diversión", no obstante, tiene efectos contrarios a los buscados: la presencia del hambriento convidado de piedra se hace demasiado indigesta para los degustadores de caviar, quienes, pocos minutos después deciden cambiar de escenario, hacen *zapping*; pero Renoir ya ha conseguido su propósito, ha insinuado con notable economía los riesgos de una sociedad teledirigida que tiende a teatralizar cualquier situación y en la que ya es imposible distinguir entre la realidad y los clichés. A partir de ese momento, el punto de vista del relato será el del *clochard*, y el excelente *gag* de la propina a la mujer del guardarropa nos demuestra que ni siquiera él escapa a las convenciones. Entreveamos el fantasma de Boudu mientras el desaharrapado regresa a su "hogar" junto a las aguas de un río de las que ya nadie le salvará, tal vez el Sena -no podía faltar: "*no concibo el cine sin agua*", el autor de *La Fille de l'eau* (1924) y *The River* (1950) *dixit*, "*hay en el movimiento del film un aspecto ineluctable que lo emparenta con el discurrir de los ríos*"-, para compartir con su compañera la opípara cena que los responsables del restau-

rante le han facilitado interesadamente a fin de mantenerle alejado del ventanal. Al final, los amantes acaban compartiendo no tanto los manjares, que apenas prueban, como sus sueños o "recuerdos inventados", ese cine de los desheredados, tan amenazado por la adormidera audiovisual, que es la propia fantasía. Como observa perspicazmente Marvin Zeman (6): mientras que en *La cerillerita*, la niña sueña con un futuro al lado de su oficial de madera, a la pareja de ancianos vagabundos de "La última Nochebuena" sólo le cabe encomendarse al pasado aunque éste sea imaginario. El cuento concluye a la mañana siguiente, cuando otros dos *clochards* descubren los cadáveres de los enamorados, abrazados y semiocultos por la nieve, y al comentar uno de ellos su aire de felicidad, el otro replica: "*¿Cómo puede alguien ser feliz cuando se muere de frío?*". Esta frase final nos recuerda una antigua pasión de Renoir, su debilidad por los contrastes y las paradojas, ya confesada a Rivette y Truffaut en 1957 (7), entre otras cosas por tratarse de antídotos poderosos contra la convención. Mientras que el cliché anestesia al espectador y le invita a vegetar en el territorio familiar del lugar común, la paradoja -primera acepción: "idea extraña u opuesta a la común opinión y sentir de los hombres"- ejerce labores de termita sobre los cimientos de nuestros prejuicios, siembra dudas, revela contradicciones, hace pensar.

Probablemente sea ésta la película de Renoir que más se complace en suscitar paradojas, quizás también para poner de relieve la ya mencionada y más sangrante de todas: los siete años de inactividad forzosa sufridos por el autor de *La regla del juego* (1939). Es fácil imaginar el regocijo del director al comprobar que *Le Petit théâtre de Jean Renoir* podía ser desmenuzada por un crítico, el ya citado Zeman, como la película de un viejo y, al mismo tiempo, sugerir a André Bazin el siguiente comentario (8): "*Lo más curioso es que este último film parece hecho con el espíritu de una primera obra, que pusiera los jalones para lo que ha de venir. Jean Renoir es nuestro debutante más destacado*". Tampoco cuesta adivinar su satisfacción ante el hecho de que una película, trenzada con mimbres tan dispares como un cuento de navidad que oscila entre la sátira social y el drama sentimental, una ópera bufa que flirtea descaradamente con el absurdo, una canción de amor interpretada por Jeanne Moreau, y una historia de *ménage à trois* con trazos impresionistas, haya sido ensalzada como un conjunto perfectamente articulado y armónico. Y hay más: cómo se explica que un film que mira tanto al pasado,

que se nutre tan ostensiblemente del cine clásico y muy especialmente del realizado durante el periodo mudo (por el propio Renoir o por otros) sea al mismo tiempo una obra tan orientada hacia el futuro, moderna y vanguardista, capaz de superar en audacia y anticiparse en muchos aspectos al cine rupturista que a finales de los sesenta germinaba simultáneamente en varios continentes. O este otro enigma: ¿cómo es posible que esta película, sobre cuyas imágenes planea con tanta insistencia la muerte y una saludable carga de amargura y crueldad, sea a la vez una obra tan llena de vitalidad, optimismo y ternura que cabría recetársela a cualquiera como antidepresivo?

Es evidente que Renoir se identifica totalmente con el siguiente comentario de uno de los personajes de "La última Nochebuena": *"El mundo está hecho de contrastes, o al menos lo estaba, antes de que el progreso iniciara su labor de nivelación: muy pronto no habrá ni frío ni calor, ni ricos ni pobres, todo será mediano, es decir, insoportable"*. Para contrastes, el que se observa entre el primer episodio -enteramente rodado en estudio, con el marcado aire artificial que propicia todo lo navideño- y el segundo, "La Cireuse électrique" ("La enceradora eléctrica"), una delirante y tragicómica historia de *amour fou* entre una burguesa, Emilie (impagable Marguerite Cassan), y su electrodoméstico favorito, convertida en mini-ópera del absurdo sobre el telón de fondo de un barrio acomodado. También aquí se materializa indirectamente el espectro de la televisión a través de los efectos alienantes de la publicidad y la sociedad de consumo. Y también abundan las paradojas, evidentes -el progreso nos puede idiotizar- o recónditas: el embrión de este episodio, que nos sorprende todavía hoy por su atrevimiento, su agresiva modernidad y su virulencia (ciertamente, el guión parece salido de una colaboración al alimón entre Jacques Tati y Jacques Demy después de una sobredosis de *cannabis*), y cuyo estilo vanguardista no ha dejado de ser subrayado por los comentaristas, puede atisbarse en un espléndido cortometraje de 1927 dirigido por el injustamente olvidado Alberto Cavalcanti, *La P'tite Lilie* (1927), *"chanson vécue en couleurs naturelles"* donde el propio Renoir colaboró como actor. Muchos de los hallazgos transgresores presentes en "La enceradora eléctrica" -el coro griego de oficinistas/dependientes que puntúa la acción con sus cánticos, el tratamiento de la muerte, el humor cruel, el distanciamiento extremo- tienen un precedente claro en las imágenes del cineasta brasileño, al margen de que otros momentos -el brillante *gag*

macabro del fallecimiento del primer marido; el "diálogo" que éste mantiene, desde su retrato, con su "sucesor"- puedan interpretarse como un homenaje a los cómicos mudos, de Linder a Sennett. A destacar, entre las numerosas escenas memorables que contiene este derroche de humor vitriólico, aquélla en la que Emilie se ve instruida por el vendedor en el manejo de su objeto de deseo, o esa otra, también hilarante, en la que la mujer bordea el orgasmo acariciando el manubrio de la enceradora. *"El mensaje"*, escribe Claude Beylie (9), *"está claro: entramos en una era donde el absurdo será cotidiano, la publicidad penetrará en nuestra vida privada hasta el punto de deshumanizarnos radicalmente, las revoluciones del mañana se realizarán a golpe de enzimas y de formica"*.

Después de tanta ferocidad se impone un respiro y para ello nada mejor que contemplar a Jeanne Moreau, aquí más hermosa y deseable que nunca, entonando con sobriedad y delicadeza extremas, en un escenario teatral tan florido como desierto, "Quand l'amour meurt", una melancólica canción de Octave Cremieux y G. Millandy sobre los estragos del tiempo y la caducidad de los sentimientos amorosos que también interpretaba Mlle. Jolly (Marlene Dietrich), ataviada con frac, en *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930). Alguien se ha referido a este *sketch* (que Renoir me perdone), quizá precipitadamente, como un clip *avant-la-lettre*, cuando lo cierto es que en todo caso habría que hablar de antivideo musical, ya que su realización nada tiene que envidiar a la Moreau en cuanto a elegancia y sobriedad: 1) elevación del telón sobre un breve plano general del escenario; 2) plano medio de la actriz con lento *zoom* de aproximación hasta primer plano; *zoom* de alejamiento, igualmente lento, de regreso al plano medio; 3) breve plano general final con descenso de telón. Nada nos distrae de lo esencial, nada perturba nuestro placer, todo está al servicio de la belleza. Renoir describe esta especie de entreacto -o de prólogo a la siguiente "anécdota"- como *"una evocación de la belle époque"*, no tanto por un afán nostálgico sino *"porque se trata de un periodo capaz de suministrarnos emociones con las que arropar un espectáculo"*. Yo prefiero interpretarlo como su último homenaje a las mujeres, reales o imaginarias, que ha amado, desde Gabrielle/"Bibone", que le llevó al cine por primera vez, hasta la propia Jeanne Moreau, con quien pensaba rodar su siguiente film y la muerte se lo impidió, pasando por Catherine Hessling, su Lillian Gish particular, que le decidió a dirigir. De la niña del agua y Nana a la mujer en la playa y Elena. Es también una canción, muy popular en el siglo XIX, y obra

de Pierre-Jean de Béranger -poeta francés famoso por sus *chansons* de inspiración política y satírica-, la que da título a la "anécdota" final, "Le Roi d'Yvetot" ("El rey de Yvetot"), que el cineasta presenta como un doble homenaje: a una virtud lamentablemente en trance de desaparecer, la tolerancia, y a un juego encantador: la petanca. Yo sólo añadiría que también es un sentido homenaje a la amistad por parte de alguien que confesaba catalogar los periodos de su vida no por eventos sino por amigos. Una bella idea para arrancar: Renoir arroja una canica en el interior del teatrillo de juguete y, en el plano siguiente, ésta se convierte en una bola de petanca lanzada por un personaje. Así comienza este delicioso *design for living* -parafraseando con tosquedad al autor: ¿cómo puede uno ser feliz cuando es un cornudo?-, que, rodado en exteriores naturales, transcurre en una pequeña población de una Provenza casi idílica, y cuya propuesta de libertad absoluta sugiere una añoranza de "los días tranquilos" pasados por Renoir en Magagnosc -"donde la gente jugaba a la petanca y montaba sobre todo en asnos (...), un ambiente de verdaderos seres humanos"- o en Marlotte, donde los Cézanne, Catherine y Jean se entregaban, entre "juegos inocentes, discusiones filosóficas, aventuras culinarias y chistes subidos de tono" a "una especie de fiestas galantes para uso de una burguesía cultivada"; y, si a propósito del *sketch* anterior utilizábamos el término de anti-clip, aquí, por seguir con los símiles de la cultura audiovisual, habría que hablar de anti-culebrón o, en otras palabras, de cómo restituir al espectador la capacidad de emocionarse "de verdad", de reír y llorar con las vicisitudes de unos personajes creíbles, de carne y hueso, sin necesidad de apelar a sus más bajos instintos. No hay aquí espacio suficiente para analizar como se merece esta joya en miniatura -para mí, junto con *Make Way for Tomorrow* (Leo McCarey, 1937) y algunos títulos de Fernán-Gómez, una de las reflexiones más lúcidas y conmovedoras que se hayan hecho nunca en celuloide sobre la vejez y el paso del tiempo-; tan sólo cabe animar al lector a disfrutar de un pequeño gran film que ha sido considerado, con toda razón, la quintaesencia del cine de Renoir, y dejarse maravillar, entre muchas otras cosas, por la destreza con que, dentro de cada secuencia, de cada plano, el director burla las expectativas del público -por citar sólo un ejemplo, ese desenlace trágico que, a pesar de su aparente inminencia, se elude constantemente y nunca llega, al contrario de lo que sucede en los episodios anteriores, donde la muerte aparece siempre y de modo sorpresivo- y dinamita uno a uno todos los clichés del relato, haciendo suyas las palabras de Duvallier (grandioso Fernand Sardou): "¡Me im-

portan un bledo las convenciones! La vida sería insoportable si no fuese por las pequeñas revoluciones: revoluciones en el dormitorio, en la cocina, en la plaza del pueblo... ¡tempestades en un vaso de agua!". En el fondo, la auténtica revolución que reclama Renoir es una mirada diferente por parte del espectador, de ahí que éste se vea "aludido" de múltiples maneras en cada uno de los episodios, empezando por la escena del restaurante en "La última Nochebuena" y acabando con el plano final de "El rey de Ivetot", en el que los actores se vuelven a cámara y saludan al público. Y esa mirada "diferente" tiene mucho que ver con la capacidad para afrontar nuestra propia imagen en el espejo y saber reírnos de nosotros mismos.

Al final, por encima de la sensación de euforia, liberación y *joie de vivre* que transmiten las imágenes de *Le Petit théâtre de Jean Renoir*, se impone, una vez más paradójicamente, un motivo para la congoja: la certeza de que Renoir nunca volverá a levantar el telón.

NOTAS

1. Entrevista realizada por Michel Delahaye y Jean-André Fieschi, publicada inicialmente en *Cahiers du Cinéma*, número 180 (julio, 1966) y reproducida en *Jean Renoir: Entretiens et propos*. Cahiers du Cinéma. 1979.
2. Declaraciones de Renoir en el programa "La Règle et l'exception", emitido el 8 de febrero de 1967 y perteneciente a la serie de televisión "Cinéastes de notre temps" de Janine Bazin y André S. Labarthe, realizada por Jacques Rivette en mayo y junio de 1966.
3. Marvin Zeman: "The Little Theatre of Jean Renoir". *Film Quarterly*. Primavera, 1971.
4. Jean Renoir: *Mi vida, mis films*. Fernando Torres Editor (Valencia). 1975.
5. Véase la introducción de Michel Delahaye al guión de uno de los episodios de "C'est la revolution!" titulado "Crème de beauté" y publicado en *Cahiers du Cinéma*, números 200/201. Abril/mayo, 1968.
6. Véase nota 3.
7. Entrevista realizada por Jacques Rivette y François Truffaut, publicada inicialmente en *Cahiers du Cinéma*, número 78. Diciembre, 1957, y reproducida en *Jean Renoir: Entretiens et propos*. Cahiers du Cinéma. 1979.
8. André Bazin: *Jean Renoir*. Editorial Artiach (Madrid). 1973.
9. Claude Beylie: "Avant que le rideau tombe". *Cinéma d'aujourd'hui*, número 2. Mayo-junio, 1975.

Tony Partearroyo