

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Última etapa como extranjero

Autor/es:  
Merino, Imma

Citar como:  
Merino, I. (1995). Última etapa como extranjero. Nosferatu. Revista de cine.  
(17):52-65.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40922>

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**



## Última etapa como extranjero

Imma Merino

Las últimas imágenes que Jean Renoir ofrece al mundo llegan como una explosión de vitalidad en forma de carcajada colectiva que conjurará las tensiones entre el instinto natural y las convenciones culturales, entre

las remociones sentimentales y las conveniencias sociales, que definen una parte importante de las inquietudes del cineasta francés. Queda atrás, aunque nunca pueda olvidarse en su conmovedora belleza, el triste epílogo de **Una partida**

**de campo** (1936), en el que la incapacidad de rebelarse ante una vida burguesa y previsible representa una condena a la infelicidad tan sólo atenuada -o quizás aumentada en la conciencia de la pérdida- por la intensidad del recuerdo de



unas horas de esplendor en la hierba. Las últimas y felices imágenes no han sido fáciles de ver. A Renoir ya le costó rodarlas -y si lo hizo fue gracias a un productor amigo, Pierre Long, y a la participación de la RAI, después de que la comisión del Ministerio de Cultura, presidida por André Malraux, no le concediera ayuda para algún que otro proyecto- y su exhibición cinematográfica prácticamente se traduce en ausencia. Pertenecen a "Le Roi d'Yvetot", el último capítulo de **Le Petit théâtre de Jean Renoir** (1969), y suponen una superación de un aspecto de la moral burguesa -no consentir la infidelidad conyugal y menos que se manifieste públicamente-, o del viejo concepto de la honra, de más larga tradición. El protagonista -Fernand Sardou, también intérprete de **Le Déjeuner sur l'herbe** (1959)-, lejos de actuar contra su mujer -Françoise Arnoul, encantadora presencia en **French Cancán** (1954)- y su amante, tal como le sugiere la colectividad a la cual pertenece, acepta la relación triangular como la única posibilidad de felicidad compartida. Nadie gana vitalmente en la venganza o en la renuncia forzosa y, por lo tanto, la mejor apuesta es la de probar cómo nos las arreglamos entre los tres. La carcajada se produce en el momento en que, en la plaza de un pueblo de la Provenza, un vecino trata, de manera inconsciente, al protagonista de cornudo. El conflicto asoma como una posibilidad latente, pero pronto el "cornudo" ríe abiertamente y así invita a sus vecinos a liberarse de las convenciones en la carcajada. ¡Cómo se ríe Renoir a sus 75 años de la moral que esclaviza! La superación de la convención pasa, en este caso, por la afirmación de otro valor. Renoir, que quiso pre-

sentar cada uno de los cuatro capítulos de los que consta el film, habla del triunfo de la tolerancia para definir este momento de felicidad colectiva, la cual, en la etapa de su cine a la cual ha de referirse este artículo, también se encuentra, en forma de goce erótico suavemente dionisiaco, en el desenlace de **Elena y los hombres** (1956), en el frenético baile final de **French Cancán** (1) o cuando el pastor hace mover, al son de su cuerno, a los personajes de **Le Déjeuner sur l'herbe** en un ligero torbellino sensual.

Aludir al concepto de la honra, aunque sea para hablar de su superación, puede dejar un rancio gusto calderoniano; pero quizás Calderón de la Barca no sea un referente cultural absolutamente ajeno a Jean Renoir si se considerara que el cineasta hubiera podido asumir el principio "*En este mundo todo son representaciones*", presente en *El gran teatro del mundo*. Si Camilla, el gran personaje interpretado por, a su vez, la gran Ana Magnani en **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro** (1952), duda en relación a cuándo acaba la mentira del teatro y empieza la verdad de la vida, quizás es porque la separación es una tarea difícil cuando el mismo creador del artificio demuestra una voluntad de sugerir una continuidad entre una y otra. No es que haya un hilo invisible que los separe y que cueste percibir dada su sutileza. El hilo une, al menos para Jean Renoir, si tenemos presente la puesta en escena de la citada **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro** -donde a menudo se presentan los interiores en que se desarrolla la acción como integrados en un espacio teatral- o la canica que, una vez introducida en el "pequeño teatro", se convierte

en una bola de petanca que inicia el recorrido de "Le Roi d'Yvetot", que significativamente acaba con los personajes dirigiéndose hacia la cámara para saludar al público. Fin de la representación. La cortina se cierra -quedando siempre la posibilidad de reabrir la y las ganas de hacerlo- y su imagen pone punto y final al cine de Renoir. Al llegar este momento, el cineasta bien pudo sentir que hacía tiempo que él se había liberado de lo que llegó a vivir como una convención a superar -el realismo-, mientras que buena parte de sus contemporáneos lo mantenían encerrado en ella. Unos años después, en una carta dirigida a Claude Beylie (2) y datada el 25 de abril de 1975 en Beverly Hills, Jean Renoir escribe agradecido: "*Yo me siento liberado por usted de la prisión del realismo. Aunque esta prisión no exista más que en el espíritu de algunos de mis críticos. Los mejores de entre ellos, escritores que yo admiro profundamente, continúan tendiéndome la trampa del naturalismo. Gracias por ayudar a los futuros aficionados a mi obra a dejar de considerarla como una especie de documento*".

#### Caída de máscaras

Pero también es oportuno considerar que Renoir no se recrea -a la manera de un anticipado post-moderno- en un juego ensimismado de mundos artificiales. Renoir no es un vanidoso constructor de simulacros que enredan. Si mete la vida en el teatro es para poder comprenderla y mostrarla mejor. Para revelarla. Aunque no suele citarse como inspiración del cineasta, puede que Shakespeare -de quien Renoir realizó un montaje de *Julio César* que se representó en una única

JEAN RENOIR



función el 10 de julio de 1954 en las Arenas de Arlés- no quede muy lejos si se recuerda que la farsa que interpreta la compañía de cómicos en *Hamlet* sirve para desenmascarar la traición de un personaje, para revelar una verdad. No es que Renoir juegue decididamente al teatro dentro del teatro haciendo cine. Pero a menudo no utiliza el teatro para enmascarar, sino para desenmascarar. Camilla -papel que Renoir confió a Magnani para que interpretase a la Actriz, que no es lo mismo que a una actriz-desenmascara finalmente la vanidad que mueve a los personajes de la obra. Ingrid Bergman y Mel Ferrer "representan" un beso ante el pueblo -que cree que la mujer se besa con el general Rollan, el héroe fabricado por una burguesía ambiciosa y conspiradora que al final no quiere ser salvador- y el contacto de sus labios les lleva a reconocer recíprocamente su enamoramiento. Quien va más lejos en la interpretación de la caída de más-

caras es Claude Beylie que, a propósito de *El testamento del doctor Cordelier* (1959), habla de esta película como de una de las confesiones más íntimas de Jean Renoir. Opale -el Mr. Hyde de esta libre versión de la novela de Stevenson- es Cordelier sin máscara. Arrancada ésta, el espectador abre los ojos ante la tentación de la maldad y puede verla como ligada a la condición humana. La liberación del instinto, la suspensión de las convenciones burguesas, representa en este caso la revelación del mal. Pero antes, después de la Segunda Guerra Mundial, Renoir quiso reconocer en la humanidad una curiosidad movida por un cierto anhelo de bondad: *"Las fuerzas del mal quizás cambian el curso de los acontecimientos. Pero yo siento en el corazón de los hombres un deseo, no diría que de fraternidad, sino simplemente de investigación. Esta curiosidad queda aún en la superficie, como en mi película, pero es mejor que nada.*

*Los hombres están agotados como consecuencia de las guerras, las privaciones, el miedo y la duda. No hemos llegado aún al periodo de los grandes ímpetus. Pero estamos entrando en el periodo de la benevolencia"* (3).

También es Beylie quien, en otro capítulo, dedicado a *El río* (1950), del citado ensayo, apunta que Renoir podrá hablar de la vida y revelar una verdad a través de mundos puramente artificiales -como la *Commedia dell'Arte* o el canción- después de una experiencia esencial ligada íntimamente al proceso de gestación de la magistral película -un momento culminante de la relación entre belleza y bondad- rodada en la India: *"En ese momento, Renoir conoce uno de los resortes secretos de la existencia y puede permitirse efectuar todas las transposiciones que quiera dentro del mundo de las artes: está demostrado que la sinceridad del creador es posible, por en-*



El testamento del doctor Cordelier





cima de todas las ilusiones que su creación le procure. Ha sido suficiente aceptar la sumisión al orden natural -o al divino, que viene a ser lo mismo-, hasta integrarlo en el seno de la más loca fantasía. El artista debe olvidarse a sí mismo, eso es todo. Si hay una verdad posible, pasa por esta real evidencia". El comentario invitaba a transcribirlo y permite situarnos en el que hubiera sido el inicio de haber atendido al orden cronológico. **Le Petit théâtre de Jean Renoir** -en lo que tiene de compendio de su obra y también de apunte de algún recorrido no desarrollado- volverá a aparecer sin que espere su hipotético turno, pero ahora parece un buen momento para bañarse en *El río* y así empezar a hablar de la condición de "extranjera" como ligada a esta última y rica -mucho más de lo que se supo apreciar en su momento, aunque hay excepciones significativas, como la atención dispensada por los críticos de *Cahiers du Cinéma* durante los años cincuenta- etapa del cineasta.

#### Morir y renacer

Cuando Jean Renoir, en el año 51, volvió a Francia después de más de diez años de ausencia -y habiendo dejado atrás una vieja idea de nación (4)-, escribió para *Cahiers du Cinéma* que, como a muchos millones de personas, le había sucedido una cosa importante, que no es otra que la Segunda Guerra Mundial, y que en su caso había significado su partida a los Estados Unidos, "donde había de encontrar gente importante para mí" -como Robert Flaherty (5)- y "donde me pareció que yo nacía por segunda vez". No es que Renoir, evidentemente, no tuviera dolorosa conciencia del alcance de la tragedia colectiva que suponía la guerra, pero la ocasión se le presentaba individualmente como la oportunidad de replantearse su manera de hacer cine, de tantear otras formas y contenidos expresivos. Lejos de Francia, quizás sintiendo más ligero el peso de su propia tradición cultural -un precioso tesoro que a veces puede vivirse como un las-

tre- y distanciado de las relaciones políticas mantenidas en los últimos años, Renoir paladeó la libertad del extranjero. Puede que presintiera las palabras del capitán John de *El río* -"En cada cosa que os sucede, en cada persona que os encontráis que adquiere importancia ante vuestros ojos, o bien morís un poco, o bien renacéis"-, ya que estaba dispuesto a renunciar para encontrar, a dejar que algo languideciera para que algo otro de sí mismo pudiera encontrar alimento. La relativa sorpresa se produjo cuando se dio cuenta de que los productores de Hollywood -en una variante actualmente perdida de sus formas de dirigismo- le pidieron que hiciera el mismo tipo de películas que ya había realizado en Europa. Es decir, estaba en el supuesto mundo nuevo, pero le pedían algo que para él era viejo. Precisa en el citado artículo: "Yo me sentía muy halagado al saber que habían apreciado mis películas, pero, siendo un ser nuevo, ansioso de expresar en mi obra aquello en que me había

JEAN RENOIR



convertido, se produjo un malentendido total" (6).

Tal como Renoir lo cuenta, la lectura de la novela *The River*, de la escritora inglesa Rumer Godden, tuvo el efecto de una revelación. El relato, de cierta inspiración autobiográfica, narrado por una voz madura que recuerda su adolescencia en la India, abrió una puerta a Jean Renoir. *"Me faltaba encontrar un nuevo estilo que pudiese acordar con mi nueva personalidad y con mi nueva existencia. El día en que leí The River, comprendí que lo había encontrado. No fue un proyecto simple. Me faltaba aceptar la ley inconsciente formulada por Rumer Godden: ser una parte consciente del mundo"* (7).

### Pasaje a la India

La aceptación del principio

necesitaba de la experiencia del propio Renoir en la India. Su estancia en el gran país asiático previa al rodaje -que, en compañía de su esposa Dido, duró unos dos años- fue una condición necesaria vinculada a su método de trabajo (8), a la búsqueda de una renovación vital y al conocimiento de una manera de estar en el mundo que sabe más de la contemplación y la meditación que de la acción -uno de los grandes principios que rigen Occidente-, de la renuncia que de la insatisfacción de quien se siente enfrentado al mundo -conciencia romántica-. Renoir quedó empapado de la concepción del mundo hindú, aunque como el Mr. John de su película pudo practicar más la digestión que la meditación. De hecho, el cineasta no olvidó que era un extranjero en la India. Evidentemente, tal como pactó con el productor americano de la pe-

lícula, no buscó el exotismo del turista. Había llegado a la India como un viajero, pero éste también es siempre un extranjero. Puede que, como Roberto Rossellini (9), viajara a la India para renovar su inspiración en las fuentes, en los orígenes de la civilización indoeuropea, pero también consciente de que pertenecía a una cultura que había realizado un viaje de difícil retorno hacia unas contradicciones irresolubles. Por eso, esa armonía entre hombre y naturaleza que se respira en la película aparece como un paraíso perdido para el occidental, que sólo puede recuperarlo fugazmente en un jardín condenado a desaparecer (*"Lloro porque nunca más estaremos los tres en el jardín"*, le confiesa la adolescente Valérie al capitán John). Por eso, Renoir no adaptó la novela de un nativo, sino que se desplazó a la India seducido por la memoria de alguien que vivió allí como extranjera. Por eso, aunque muestre la vida hindú ligada al curso del río, la narración queda focalizada en una familia extranjera, de colonos ingleses, ciertamente. Se acusó a Renoir de no entrar en las casas de los nativos, pero, ¿no es honesto mostrar un respeto como extranjero?

La extranjería, sin embargo, no niega la empatía o que uno pueda acercarse a lo otro porque está en él como potencia que podría concretarse en acto, en una realidad de sí mismo. Al fin y al cabo, nada humano es ajeno al hombre. Renoir explicó a François Truffaut y Jacques Rivette, en la más larga de las diversas entrevistas que le hicieron a mediados de los cincuenta: *"¿Conocen la teoría de Barnes? Es muy simple. Las cualidades, el don o la educación que hacen un pintor, son los mismos que*



El río





los dones, la educación o las cualidades que hacen un aficionado a la pintura; dicho de otra manera: para amar una pintura, hace falta ser un pintor en potencia; y, en realidad, para amar un film, hace falta ser un cineasta en potencia (...). Esta idea del mundo de la que os hablo, me ha incitado a viajar; me ha incitado a ir a la India, me ha dado la convicción de que, si puedo acercarme con amor a los hechos y a los gestos de un pescador del Ganges, yo puedo también, sabiendo de mi condición de extranjero, identificarme con él por el hecho de que soy un hombre de cine y de que soy el hermano del hombre de cine que trabaja en Calcuta, y que no hay razón para que yo no hable del Ganges como él". Hermosas palabras de Jean Renoir, que en la misma entrevista también deja entrever el porqué de su retorno a Europa: "Dios sabe si yo adoro la India, si admiro el hinduismo; conozco un poco la religión hindú, que es apa-

sionante de estudiar; pero también pienso que si yo quiero trabajar próximamente, es mejor que lea a Aristóteles y a Platón, y que siga el hilo de todas las gentes de mi misma condición, estén en Washington, Oxford, Palermo o Lyon, es decir, el hilo de la civilización griega, pasando por la civilización cristiana" (10).

#### Una nueva mirada a la propia tradición cultural

Sería difícil creer que Renoir estaba hablando desde un pragmatismo que considerase esencial olvidarse de misticismos orientales para seguir contando para la industria cinematográfica. Más bien, Renoir manifiesta la consciencia de formar parte de una tradición cultural a la cual continúa queriendo aportar algo nuevo. Precisamente porque, entre otras, tiene la experiencia fundamental de la India. Como dice el filósofo y teólogo Raimon Panikkar, "la India

no puede enseñarnos nada, pero nosotros podemos aprender mucho de ella. Depende de nuestro acercamiento humilde". Habiendo aprendido, Renoir volvió a Europa. Habiendo atesorado una experiencia de extranjero -en Estados Unidos y, aún más radicalmente, en la India-, proyectó una nueva mirada a su tradición cultural y la percibió como un gran espectáculo, como un mundo de representaciones. La primera escala -como si el viajero evitase el choque de encontrarse de súbito rodando en casa, en Francia- fue Italia, de la misma manera que, antes de partir a los Estados Unidos, se trasladó a Roma para rodar *Tosca* (1940), tomando una polémica decisión que no gustó nada a sus compañeros de viaje del Frente Popular (Visconti estaba por medio, pero tal como reconoció más tarde Renoir, la insistente invitación llegaba de un miembro de la misma familia de Mussolini). Lo cierto es que el año 1952, Renoir

JEAN RENOIR





rueda **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro**, y en ella confluyen la *Commedia dell'Arte*, un Mérimée transfigurado -el cineasta parte de *La carrozza del Santo Sacramento*, pero pronto se aparta del exotismo de inspiración hispánica y enriquece el juego de referencias culturales-, la música de Vivaldi en todo su esplendor y vitalidad, y también el homenaje al cine neorrealista -que, durante su ausencia, ha abierto nuevos y fecundos caminos para el cine en Europa- a través de la presencia de Ana Magnani. Poco antes del inicio del rodaje de **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro** se estrenó en Europa *El río*. No supuso ningún gran acontecimiento. En el caso de **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro**, puede hablarse de claro fracaso de público y de crítica. La mayoría de ésta reivindicaba el Renoir social y ensalzaba *La regla del juego* (1939), que, después del paréntesis de la Segunda Guerra Mundial, no hacía muchos años que se había recuperado.

Renoir volvió a Francia, porque lo deseaba, pero no para recuperar precisamente el espíritu de sus viejos filmes. Sí para proseguir el camino iniciado con **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro** a través de la insistencia en la idea de que

todas las formas del espectáculo son solidarias (11), en la confusión deliberada entre arte y vida, en la apuesta por una manera de vivir ligada al teatro que se siente como más libre -la libertad de costumbres del cómico, del actor o del hombre volcado al mundo del espectáculo, está presente en Camilla y también en el singular empresario interpretado por Jean Gabin en **French Cancán**-, en la exploración de las relaciones cuadrangulares -tres hombres alrededor de Magnani, tres mujeres en la vida de Gabin, y más tarde otros tres hombres aspirando a Ingrid Bergman-. Pero también es cierto, según el propio Renoir, que necesitaba reencontrarse con algo vivido como esencialmente francés y que le remitía a sus

primeros años, al mundo de la generación de su padre, a una celebración festiva de la vida. En el número especial que, a finales de 1957, *Cahiers du Cinéma* dedicó a Renoir, éste comentaba, de nuevo a Truffaut y Rivette: "**French Cancán** corresponde a un gran deseo de realizar un film dentro de un espíritu muy francés, y que pudiese establecer un contacto fácil y cómodo, un puente agradable entre yo mismo y el público francés. Yo sentía este público próximo a mí, pero quería verificar el contacto" (Ciertamente, aunque no de forma excepcional, le aportó uno de los pocos éxitos de esta etapa). Y aún, en otro momento de la conversación, Renoir afirma: "*Yo creo que este film no podía haberse rodado en otro sitio que en Francia. Este tipo de inocencia, sobre todo en las chicas, creo que no se encuentra en otro sitio que en París: el lado abierto, sorprendido, y no del todo seguro de sí mismo*" (12).

Aunque representa una mirada atrás y tenga algo de infancia recuperada, **French Cancán** es un film demasiado vitalista para caer en la nostalgia. Sin embargo, sobre todo a través del brioso final bañado en vivos colores impresionistas, reivindica un viejo espíritu



*French Cancán*





perdido. Ha vuelto a Francia y ha visto -a veces, para poder ver mejor, es necesario un periodo de distanciamiento- cómo algunas formas de su viejo mundo empiezan a convertirse en un espectáculo para turistas. Y, dándose cuenta de que el rito ha devaluado una fuerza inicial, vuelve a los orígenes, al tiempo mítico de la creación del Moulin Rouge. Renueva lo envejecido. Su originalidad reside en volver a los orígenes. En la misma entrevista -donde se repasa exhaustivamente toda la filmografía del cineasta, que así puede aportar una nueva interpretación a lo "viejo"- del citado número especial de *Cahiers du Cinéma*, precisa Renoir: "El *cancán* se ha convertido en una rutina, una especie de hábito parisino. Era furioso y extraordinario en ese periodo (...). Gracias a las bailarinas de mi film, creo que se ha podido reencontrar algo de las verdades primeras. Pasa siempre lo mismo, en los usos mundanos, en las religiones. Todo, muy deprisa, se petrifica dentro de los movimien-

*tos donde la significación primera se ha perdido. Los ritos reemplazan muy deprisa a la realidad"* (13). De nuevo, para rescatar la realidad escondida detrás de una máscara de rutina y tedio, Renoir ha recurrido al artificio.

#### Un viejo sueño

Jean Renoir reconoció que, de **French cancan**, también le seducía la posibilidad de que la música adquiriera una gran presencia en el film, argumentando que desde 1924 estaba tentado por la idea de realizar una ópera cinematográfica. "Pero en 1924 era imposible, pues no existía el sonido. Tenía dos o tres canciones para introducir en **French cancan**. Esto me complacía mucho, ya que suponía un pequeño paso hacia ese viejo sueño. Este viejo sueño aún no se ha realizado, quizás no se realizará nunca" (14). Renoir no se refiere a la posibilidad de adaptar una ópera al cine -como en el caso de *La Tosca*, de Puccini, que empezó a realizar a

partir de un guión escrito por él mismo, Visconti y Carl Koch, que acabó el film, protagonizado, ni más ni menos, que por Imperio Argentina y Michel Simon-, sino de integrar la concepción operística dentro del mismo tejido del cine. Alguna vez comentó que **Le Crime de monsieur Lange** (1935) era susceptible de convertirse en una ópera. Refiriéndose a **Elena y los hombres**, la presentó próxima al talante de una ópera *buffa* de Jacques Offenbach (autor precisamente de una obra llamada "La bella Helena", donde recrea jocosa y deliciosamente los amores de Helena de Troya). Pero, además, en su despedida como creador cinematográfico, Renoir pudo finalmente realizar su viejo sueño. Queda como un apunte de lo que hubiera podido ser, pero también como una realidad nada despreciable. Se trata del segundo capítulo de **Le Petit théâtre de Jean Renoir** (15), donde Marguerite Cassan mantiene una relación histórico-amorosa con "La Cireuse électrique" -una encerradora-

JEAN RENOIR



Renoir, que más de una vez manifestó su incomodidad ante las formas de la supuesta vida moderna, habla en la presentación de una historia que trata de la lucha del hombre contra la máquina. Lo cierto es que, mediante una sátira de los mitos de la sociedad de consumo y de la alienación que generan, Renoir realizó una pequeña ópera cinematográfica -con coro incluido- en un registro de tragicomedia distanciada que mantiene una cierta afinidad con algunos "experimentos" del gran Manoel de Oliveira, incluida su última película, *A Caixa* (1994) -evidentemente, no estrenada en España, donde sólo se ha mal distribuido la obra maestra *El valle de Abraham* (*Vale Abraão*, 1993)-.

#### La tristeza de lo perdido

Tal como se explicaba al principio del artículo, *Le Petit*

*théâtre de Jean Renoir* acaba con el eco de una carcajada. Pero, precediendo al último *sketch*, hay un intermedio dominado por la tristeza en que Jeanne Moreau, sola en un escenario, interpreta la canción "Quand l'amour meurt". El momento es sublime y la actriz parece más bella que nunca. Pero enfriaremos la emoción para poder hablar del citado intermedio como de un contrapunto triste a la alegría con que Jean Renoir evoca la *Belle époque* en *French Cancán*. Parece como si, una vez recuperado fugazmente el espíritu inicial, el cineasta se hubiera dado cuenta de que algo estaba muerto y de que, acaso, sólo podía recobrar vida en la memoria. O en su pequeño teatro. Tal como él la presenta, antes de que aparezca Moreau, la *Belle époque* representa un gran momento para el espectáculo. Confiesa que no ignora sus injusticias y crueldades, pero también que la ama. En

su despedida -Renoir debía ser consciente de que rodar de nuevo le resultaría difícil-, el homenaje era inevitable. Pero también la conciencia de la pérdida. "*Lorsque tout est finie*" -un amor, pero también una época-, empieza a cantar Jeanne Moreau, de quien Renoir comentó que tenía una nobleza natural (16). Pero también es verdad que su presencia sugiere que Renoir no acaba rendido a la nostalgia. Si Ana Magnani es la actriz emblemática del neorrealismo, ¿no lo es Jeanne Moreau respecto a la *Nouvelle vague*? Renoir, pues, rinde otro homenaje a algo surgido mucho más recientemente, aunque también en ese momento se extinguía parte de su espíritu -que, por otra parte, a veces aún resurge de sus cenizas-. Jeanne Moreau rodó sólo este breve intermedio con Renoir y, en su enorme belleza, es una muestra de lo que hubiera podido ser una relación más



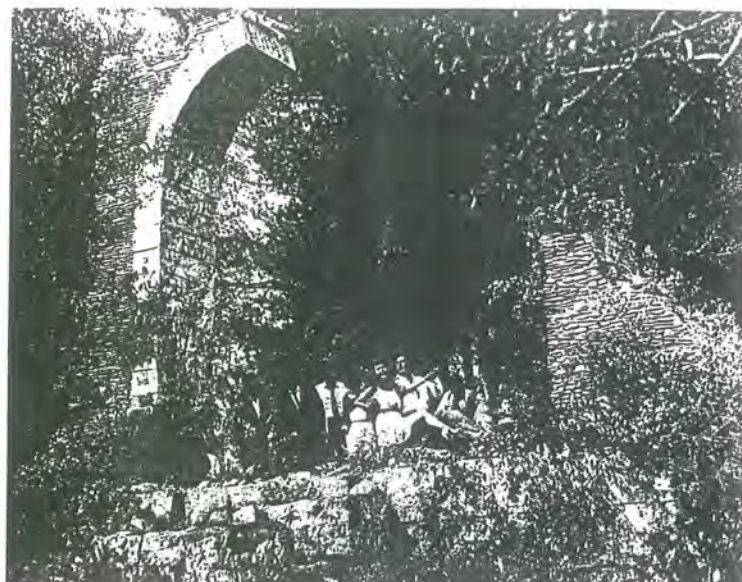
Petit théâtre  
Jean Renoir



intensa y a la par duradera si las dificultades de producción no hubieran frenado, entre otros, el proyecto de rodar una adaptación de la novela *Les Cahiers du capitaine Georges*, escrita por el cineasta. El guión lo hubiera asumido la propia Moreau y el proyecto se concibe y se frustra en 1968, un año antes del rodaje de *Le Petit théâtre de Jean Renoir*.

### Proyectos frustrados

Pero no es Jeanne Moreau la única actriz con la que ansió rodar una película que, al final, no fue más que otro proyecto frustrado de esta última etapa. Al menos es el caso de Leslie Caron, que Renoir quería convertir en la protagonista -junto, muy posiblemente, a Tony Curtis- de una adaptación de la novela *Trois chambres a Manhattan*, de Georges Simenon -que ya inspiró a Renoir en *La Nuit du carrefour* (1932)-. Renoir deseaba rodarla en las calles de Nueva York -después de la etapa norteamericana, nunca más trabajó en Estados Unidos, aunque mantuvo su residencia en Beverly Hills, como si quisiera conservar una condición de extranjero que le permitía "volver" recurrentemente a Francia-, pero quien finalmente adaptó la novela fue Marcel Carné y con Annie Girardot. Así, con Leslie Caron sólo pudo trabajar en el montaje estrenado en París -otro cierto fracaso- de su obra teatral *Orvet*, así como en su otra obra teatral *Carola*. Su autor -que bien podría proyectar uno de sus *alter ego* en el personaje de un escritor que confunde muy fácilmente sueño y realidad- define la pieza como una recreación de *La sirenita*, de Hans Christian Andersen, a quien siempre admiró profun-



*Le Déjeuner sur l'herbe*

damente -dándole las gracias por habernos enseñado el verdadero realismo, aquél en el que los objetos y los animales tienen un alma-, a quien reconoce como uno de sus grandes "colaboradores" en la presentación del primer -y el último que quedaba por referir- capítulo de *Le Petit théâtre de Jean Renoir*, un cuento agri-dulce terrible (17), pero con detalles de ensueño, que lleva por título "Le Dernier réveil-lon". Renoir lo ofrece como un homenaje a Andersen y en él un pobre contempla, a través de las ventanas de un restaurante, cómo unos burgueses satisfechos -aunque a alguna comensal se le atraganta la comida- comen hasta reventar en la noche de un fin de año. Luego, el sueño lleva al pobre a vivir una noche maravillosa con su amada, junto a quien muere de frío, pero después de haber sentido la felicidad con la fuerza de la imaginación. De nuevo, ¿dónde está la realidad? ¿Qué representación desenmascara el pobre?

Volviendo a *Orvet*, Renoir explicó que la idea surgió a raíz de un accidente que le costó la vida a un amigo suyo. El director se desvaneció y fue socorrido por un *branconnier* -título de un proyecto cinema-

tográfico también abortado, aunque, de hecho, renació como el punto de partida de *Orvet*-, un *clochard* del bosque de Fontainebleau, a donde Renoir volvió para reencontrar uno de los paisajes pictóricos de su padre, Auguste. En este reencuentro en su edad madura con los paisajes relacionados con su célebre padre pintor -sean los reales o los pictóricos, sin olvidar la dificultad de discernir sobre si tiene más realidad la naturaleza o el arte-, Renoir quiso rodar *Le Déjeuner sur l'herbe* -junto a *El testamento del doctor Cordelier*, una de sus experiencias televisivas de finales de los años cincuenta que revelan su interés por aprovechar las posibilidades de un nuevo medio- en un lugar del Midi francés próximo al lugar de residencia de su infancia. El ambiente de libertad de costumbres, tolerante, sensual y relajado, que el pequeño Jean experimentó no debe ser ajeno a la transformación que sufre el rígido científico Étienne Alexis (Paul Meurisse) en contacto con la naturaleza. Ésta se rebela -Renoir ironiza- ante el hecho de que el biólogo conciba como un ideal que la reproducción humana se produzca sin contacto sexual. De ahí, el torbellino

JEAN RENOIR



sensual anteriormente aludido y que representa el triunfo de un cierto espíritu dionisiaco, de un paganismo que Renoir desarrolló en **Elena y los hombres** habiendo invocado el nombre de la diosa Venus para que adoptara las formas de Ingrid Bergman en una de sus presencias cinematográficas más decididamente sensuales.

### Otra Ingrid Bergman

El caso de Ingrid Bergman, respecto a Renoir, es el de una actriz que pudo haber rodado con el cineasta en su etapa norteamericana si éste se hubiera manifestado un poco más interesado ante la propuesta del productor David O'Selznick de dirigir la versión de "Juana de Arco" que finalmente asumiría Victor Fleming. Pero, lejos de Francia y dada su voluntad de renova-

ción, a Renoir no debía estimularle en absoluto un tema tan francés. Además, si Alfred Hitchcock se quejó porque parecía que Ingrid Bergman siempre quería interpretar a Juana de Arco (18), Renoir prefería imaginarla en otros papeles. Hubieron de pasar años antes de su encuentro cinematográfico. Pero, mientras tanto, Ingrid Bergman se convirtió en la actriz más grande del cine mediante su colaboración con Roberto Rossellini. No es que Renoir no apreciase el fruto de esta colaboración, pero él quería encontrar una Bergman que no sufriera, otra Ingrid. Para ello, para poderse divertir con ella, había de olvidar que su amigo Rossellini la había convertido en una mujer angustiada entre sus contemporáneos y devolverle la condición de diosa. A Truffaut y Rivette les aseguró que el verdadero motivo de la

existencia de **Elena y los hombres** nacía de su deseo de hacer alguna cosa alegre con Ingrid Bergman: "*Deseaba verla reír, sonreír en una pantalla, y aprovecharme -y hacer que el público se aprovechase- de una especie de plenitud carnal que es una de sus características*" (19).

Renoir hizo algo diferente con Ingrid Bergman, descubrió otras posibilidades de la actriz en un film del que tampoco se apreció su riqueza en el momento de su estreno. Se habló de comedia juguetona e intrascendente, aunque también hubo quien la defendió vivamente, como fue el caso de Jean-Luc Godard.

### El inquietante extranjero interior

Tampoco fue un éxito su si-



Testamento del doctor Cordelier





guiente película -aunque es necesario citar el brevísimo film **Un tigre sur la ville**, de tan solo 15 segundos de duración, rodado en 16 mm. en setiembre de 1957 y prácticamente invisible, que Renoir rodó con Daniel Gélin para las representaciones parisinas de *Le Grand Couteau*, de Clifford Odets-, **El testamento del doctor Cordelier**, aun siendo una obra de gran relieve dentro de la filmografía del cineasta. Nos hemos referido a ella a propósito de la interpretación de Claude Beylie, para quien Cordelier/Opale sería el "otro" más inquietante de Renoir (20). Éste saca afuera su más siniestro y turbio -pero a la vez feliz en su falta de moral y prejuicios- extranjero interior. Opale es otra liberación del instinto, la que apunta al mal -que ya no viene determinado biológicamente o socialmente, como en sus películas de inspiración naturalista, sino que toma carácter metafísico-. Quizás Renoir tuviera que liberarse -mostrándolo- de este

inquietante extraño de sí mismo -de todos, claro-, sacar el peor león -aunque, más bien, Jean-Louis Barrault, siendo Opale, se mueve como un primate- para que renaciera el niño que, con la apariencia de un hombre maduro, ríe y transmuta valores ("Le Roi d'Yvetot").

A Renoir no le sorprendió que **El testamento del doctor Cordelier** fuera un fracaso. Sabía que el cine se decantaba cada vez más hacia otros caminos más espectaculares y también más espectacularmente vacíos, pero él afirmaba que prefería concentrarse en trabajos más modestos, en pequeños ensayos con los cuales profundizar en el conocimiento de lo humano. Antes de rodar su penúltimo film, **Le Caporal épinglé** (1962), también sabía que se comentaría: "No es como *La gran ilusión* (1937). Mejor que cultive su jardín". (La actitud común era la de homenajearle como el viejo maestro, mientras no se

reconocía el valor de sus nuevas obras). Contestando en el año 1962 a una encuesta del *Grove Press*, de Nueva York, sobre si creía que el cine podía contribuir a la paz, Renoir recordó por qué había rodado en 1937 **La gran ilusión** y qué sucedió después: "Tenía ganas de expresar mi sentimiento más profundo para la causa de la paz. Este film tuvo mucho éxito. Tres años más tarde, la guerra estalló. Es la única respuesta que yo puedo encontrar para su interesante encuesta". El mismo año había rodado **Le Caporal épinglé**, donde un cabo y sus compañeros intentan continuamente escapar de un campo de prisioneros alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Está rodado en blanco y negro -como **El testamento del doctor Cordelier**- y contrasta con los otros filmes vitalistas del periodo. Aunque la vida continúa teniendo un sentido: fugarse. Ya no hay grandes ilusiones, pero sí la certeza de la fuga necesaria. La visión de

JEAN RENOIR



Le Caporal épinglé me ha recordado una lectura reciente, la del conmovedor ensayo de Miguel Morey, *Deseo de ser piel roja*, donde puede leerse: "En Auschwitz la única patria posible se llama fuga" (21).

No es que Renoir se convirtiera decididamente en un apátrida, pero su experiencia como extranjero le permitió una mayor libertad para replantearse su cine y buscar una verdad a través de los mecanismos de la representación, para proyectar otra mirada hacia lo propio y reconocerse en lo otro de sí mismo. Incluso cuando volvió a Francia para rodar filmes de "espíritu francés", se pudo haber reconocido como un "extranjero para sí mismo" que volvía para reencontrar sus orígenes y reinterpretarlos a la luz de su memoria y también de sus nuevas experiencias e inquietudes. Buena parte de la crítica y del público no supo apreciar las búsquedas y aportaciones de la última etapa del

cineasta. Pero Renoir no "chocheaba". Y el tiempo ha revelado como obras maestras a algunas de las películas del periodo. Él vivió lo suficiente como para saber del reconocimiento de algunas, como es el caso de *El río*. Y en el año 1972, después de verla de nuevo, creyó que la razón no estaba de parte de su propia civilización: "Los hindúes no se rebelarán, no tomarán las armas, consentirán con todo. Muy dulcemente, sin que su creencia en la vanidad del esfuerzo sumerja al mundo. Qué importa que los aviones funcionen o que los trenes lleguen a su hora, ya que estos accesorios no son más que una ínfima manifestación del gran sueño de Brahma" (22).

#### NOTAS

1. Jacques Rivette vio en este final "el himno más triunfante que el cine ha dedicado a su alma, el movimiento que, desplazando sus líneas, las crea". *Cahiers du Ciné-*

*ma*, número 78. Navidad, 1957. Página 85 (dentro de la bio-filmografía coordinada por André Bazin para este número especial dedicado al cineasta).

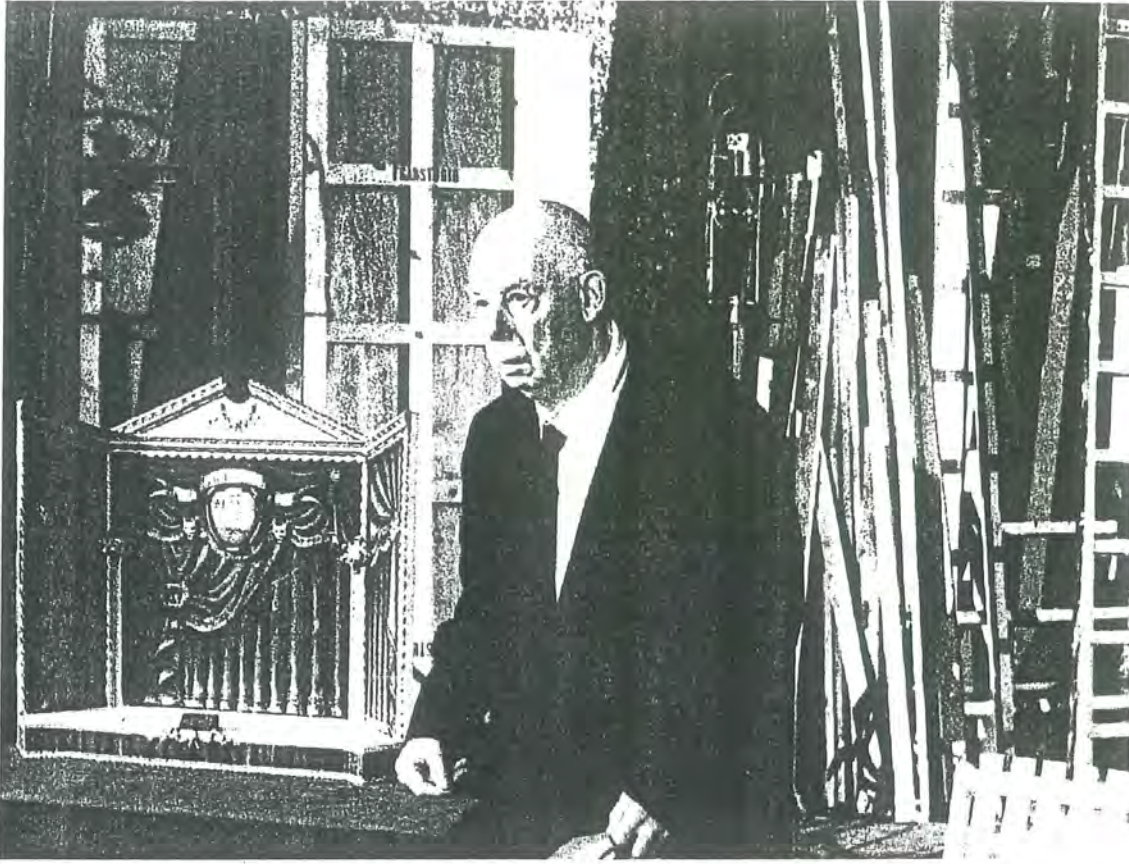
2. Incluida en el trabajo de Claude Beylie: *Jean Renoir: le spectacle, la vie*. Editions Seghers. Colección Cinema d'aujourd'hui, número 2. Mayo-junio, 1975.

3. "On me demande". *Cahiers du Cinéma*, número 8. Enero, 1952. También, según se recoge en este mismo número de la revista, quería aportar Renoir algo de la bondad de sí mismo: "Antes de la guerra, mi manera de participar en el concierto universal era probar a aportar una voz de protesta. No pienso que mis críticas fueran jamás amargas. Amo mucho a la Humanidad y espero que mis sarcasmos se mezclaran con algo de ternura. Hoy, el ser nuevo que soy cree que los tiempos no son para el sarcasmo y que la única cosa que yo puedo aportar a este universo ilógico, irresponsable y cruel, es mi amor".

4. "He reencontrado a mis viejos amigos y no hemos reemprendido la conversación donde la dejamos, sino donde hubiéramos llegado si







nos hubiéramos continuado viendo todos los días. Esta constatación es bastante inquietante. Yo estoy seguro en lo que a mí me concierne. Si concierne a una mayoría, esto pone seriamente en cuestión la idea de nación sobre la que nos apoyamos después de Juana de Arco. Pues evolucionamos por grupos y no individualmente". "On me demande". *Cahiers du Cinéma*, número 8. Enero, 1952.

5. "Llegué a América en invierno, un día de sol y de brumas; era exactamente como un Claude Monet (...). Yo fui recibido por amigos de siempre, especialmente por Robert Flaherty, que ha muerto hace poco". *Cahiers du Cinéma*, número 38. Agosto-septiembre, 1954.

6. "Il m'est arrivé". *Cahiers du Cinéma*, número 8. Enero, 1952.

7. *Ibidem*.

8. "Saben que tengo la manía de rodar las historias que se me ocurren, que se basan en observaciones que he hecho sobre mí, sobre aventuras que yo he vivido o han vivido mis amigos" (Entrevista de François Truffaut y Jacques Rivette). *Cahiers du Cinéma*, número 78. Navidad, 1957.

9. Escribe José Luis Guarner: "Indiana (1959) se presenta, pues, más que ninguna otra película de Rossellini, como un nuevo esfuerzo de búsqueda, un retorno a las fuentes en busca de una renovada inspiración -¿una segunda juventud?- fuera del marco de la vida europea". José Luis Guarner: *Roberto Rossellini*. Editorial Fundamentos. 1973.

10. *Cahiers du Cinéma*, número 34. Abril, 1954.

11. *Cahiers du Cinéma*, número 100. Octubre, 1959.

12. *Cahiers du Cinéma*, número 78. Navidad, 1957.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

15. En 1969, el mismo año en el que rueda este film, Renoir se interpreta a sí mismo en la película *The Christian Licorice Store*, realizada por el debutante director James Frawley.

16. Lo comentó a propósito de la presencia de la actriz en *Una historia inmortal (Une histoire immortelle)*, 1968), de Orson Welles, y durante la presentación que

hizo de la película antes de su emisión, el 30 de septiembre de 1968, en la televisión francesa. La presentación está recogida en el volumen titulado *Le passé vivant*. *Cahiers du Cinéma*. 1989.

17. No resulta nada extraño que Gonzalo Suárez haya encontrado inspiración en *Una madre*, cuento terrible del escritor Hans Christian Andersen, para su última película, *El detective y la muerte* (1994).

18. Según le comentó a François Truffaut en la célebre entrevista publicada en castellano por Alianza Editorial y, en la versión ilustrada, por Akal.

19. *Cahiers du Cinéma*, número 78. Navidad, 1957.

20. En la citada obra de Claude Beylie, el capítulo dedicado a la película *El testamento del doctor Cordelier* lleva por título "Le masque arraché". Páginas 82-90.

21. Miguel Morey: *Deseo de ser piel roja*. Editorial Anagrama (Barcelona). 1994.

22. *Écran 72*, número 1. Febrero, 1972.

JEAN RENOIR