

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

La quietud del tiempo. En torno a una partie de campagne

Autor/es:

Company, Juan M.

Citar como:

Company, JM. (2002). La quietud del tiempo. En torno a una partie de campagne. La madriguera. (48):64-65.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42069>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



LA QUIETUD DEL TIEMPO EN TORNO A *UNE PARTIE DE CAMPAGNE*

por Juan M. Company

Para Maica, amante del cine y de Van Gogh

1. Fue un anónimo cronista del diario *La Poste* el que puso en circulación, a propósito de la primera sesión del Cinematógrafo Lumière, dos rotundas afirmaciones que definían el nuevo invento como una acendrada alquimia del tiempo redentora, a su vez, de la propia extinción vital:

"Es la vida misma, es el movimiento cogido en vivo... Cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra al filo de los labios, la muerte dejará de ser absoluta"¹.

El entusiasmo del cronista procedía de un equívoco: asimilar, sin más, la captación real del movimiento al fluir de la existencia. Máximo Gorki, en sus conocidas reflexiones sobre el primer programa Lumière², da cuenta de todo lo que a éste le faltaba para conseguir un efecto de real satisfactorio y acorde con el verosímil narrativo que él mismo practicaba como novelista: ausencia de sonido, carácter grisáceo de las imágenes, alejamiento de la cámara tomavistas con respecto a los personajes...

Una simple constatación empírica —la bobina de celuloide, constituida por una sucesión de fotogramas deslizándose ante el objetivo del proyector— nos llevaría a hablar de la temporalidad como algo inherente al propio cine desde sus comienzos. André Bazin dice que un film está formado por fragmentos de tiempo embalsamado y, en este mismo orden de cosas, señala:

"...Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración; algo así como la momificación del cambio"³.

Convendría, empero, introducir aquí un importante matiz diferenciador: una temporalidad *sucesiva* no equivale, forzosamente, a una temporalidad *durativa*. La primera tiene que ver con el devenir objetivo de una acción desencadenada; la segunda con una conciencia del tiempo que nos arrastra, como un transformativo río interior, dándonos, poco a poco, el rostro del último día de nuestra existencia. Dicha temporalidad, propia de formaciones literarias y cinematográficas dotadas de un alto grado de complejidad discursiva —pensemos, sin más, en *La taberna* (Émile Zola, 1877) y *Avaricia* (Erich von Stroheim, 1924)— no parecería, en principio, poder hallarse en Lumière. Y sin embargo... El grado de *conciencia temporal* del proyccionista de *Demolición de un muro* (1896) le impulsó a invertir la sucesión de las imágenes: la manivela del aparato, girando al revés, hacía que el muro se alzara de nuevo entre los escombros. Y la *peculiaridad* de un día de viento impregna con tanta fuerza las imágenes de *La comida del bebé* (1895) que nos hace degustar el film mucho más allá de su pretexto "narrativo"⁴.

Godard lo dijo, con todas las letras, a través del personaje encarnado por Jean-Pierre Léaud en *La Chinoise*: Lumière fue "el último pintor impresionista". Con esta definición se abre *L'oeil interminable*, el libro que Jacques Aumont dedica a las relaciones cine/pintura. Tras constatar que en las vistas Lumière "...el aire, el agua, la luz llegaban a ser palpables, infinitamente presentes", dice Aumont:

"...Lo propio del siglo que va a inventar el cine es haber sistematizado estos efectos y, sobre todo, haberlos cultivado por sí mismos, haber erigido la luz y el aire en objetos pictóricos"⁵.

2. André Bazin establece una distinción, metodológicamente muy pertinente, entre el marco (*cadre*) que delimita toda pintura y la ofrece al espectador como espacio contemplativo y la mirilla (*cache*) de la pantalla cinematográfica que sólo deja al descubierto una parte de la realidad:

"...El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. *El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga*..."⁶

Sabido es que en *Une partie de campagne* (1936), Jean Renoir rinde tributo a la obra pictórica de su padre algunos de cuyos cuadros son convocados, intertextualmente, en el film. Cabe, empero, subrayar que esas citas conllevan, a su vez, una reflexión dialéctica sobre las relaciones cine-pintura y sus específicas operaciones de sentido. De esta suerte, en el arranque de la película, Henri y Rodolphe abren los postigos de la ventana para observar a los domingueros parisinos que han venido a perturbar su tranquila Arcadia y se encuentran con la bella Henriette, de pie en el columpio, en un explícito homenaje al cuadro de Pierre Auguste Renoir titulado *La balançoire*. Entre la mostración de la pintura y cómo ésta se ve, en términos cinematográficos, el espacio filmico que se abre es gozoso y de una gran complejidad. Así lo ha sabido ver Santos Zunzunegui:

"...Si una pintura es convocada ante nuestros ojos es para marcar mejor la distancia que media entre un *marco* que tiende a dirigir todas las fuerzas dramático-plásticas de la escena hacia el interior de la imagen, de esa *mirilla* que se abre necesariamente a todos los elementos potenciales que pueden integrarse en su interior provenientes de cualquiera de sus bordes o de la parte del espacio que el decorado oculta momentáneamente. La arrebatadora belleza del instante pertenece, me parece, a partes iguales tanto al genio mostrado en la utilización específica del espacio filmico, como al carácter metacinematográfico (la reflexión explícita sobre el tipo de relación existente entre el cine y la pintura) del gesto que pone en escena ese espacio"⁷.

El espectador no está solo en su contemplación de Henriette



en el columpio y conviene tener en cuenta que el cuadro es visto por unos observadores (Henri y Rodolphe) que no son sino delegación de su mirada en un espacio de representación cuya reversibilidad se hace patente, momentos después, cuando ambos fisgonos queden reencuadrados por el vano de la ventana que les ha servido de atalaya. Cineasta de la modernidad, Renoir *tematiza*, como Hitchcock, el ejercicio mismo de la mirada: si Henriette es un objeto deseante de representación para los dos barqueros, ellos mismos, inscritos en la ventana, son un cuadro enmarcado para nuestra visión espectral.

Estoy de acuerdo con Santos Zunzunegui cuando afirma que la escena de amor junto al río en *Une partie de campagne* es uno de los momentos cumbres de toda la obra de Renoir. Se trata, en efecto, de una excelente lectura del fragmento literario en el homónimo relato de Maupassant que sirve de base al film. Todo lo que en Maupassant es descrito –las modulaciones del canto del ruiseñor, correlato orgásmico del encuentro sexual que tiene lugar bajo el árbol en cuyas ramas se oculta– se contempla a través de la focalización del punto de vista de los amantes. Y en ese correlato de enunciados y visibilidades debemos asentir, igualmente, a la feliz expresión de André Bazin: la puesta en escena de Jean Renoir está hecha con la piel de las cosas. En el momento álgido de la entrega amorosa de Henriette, Renoir, mediante un escrupuloso *raccord* en el eje, pasa de un plano medio a un primerísimo primer plano del rostro de Sylvia Bataille que tiene la doble cualidad de estar descentrado y desenfocado. Edgar Degas también practicaba en sus lienzos un desencuadre sistemático sobre sus bailarinas y él sería, tal vez, el interlocutor pictórico al que se refiere Renoir en esta imagen. Dice Santos Zunzunegui:

“...Renunciando al centrado heredado de la tradición pictórica, Renoir nos introduce de lleno, por el mero hecho de parcelar la figura, en el seno de una interrogación que nada podrá colmar, ya que se sitúa en los márgenes de la necesidad narrativa. Así, el cine reafirma, de nuevo, la singularidad del tratamiento de aquellos elementos que lo convierten en pariente de otras formas de expresión visual”⁸.

En los doce planos que muestran una naturaleza cambiante, sometida al viento, al desplazamiento de las nubes y la lluvia, Renoir plantea la elipsis simbólica de los años transcurridos, esa sucesión de *domingos tristes como lunes* que sintetiza todo el aburrimiento conyugal de un monótono tiempo sin historia. El cambio de clima –probablemente el otoño– que preside el amargo reencuentro de Henri y Henriette es, también, un cambio de

humor, de talante: vemos bajo otra luz –como Monet veía el pórtico de la catedral de Rouen a diferentes horas del día– el rincón junto al río donde ya no canta ningún ruiseñor y la barca de Henri (que es, también, la del deseo) permanece varada en el río que fluye y se lleva una más pesada embarcación –la del matrimonio Henriette/Anatole– donde quien rema, además, es la sufrida esposa...

En su crónica del Salón de 1868, Émile Zola enuncia un principio clave de su estética, aplicable no sólo a la pintura de los Impresionistas sino también a su trabajo como escritor:

“La personalidad fecunda lo verdadero y... un cuadro es una obra nula y mediocre si no es un rincón de la creación visto a través de un temperamento”⁹.

Cinco años después, en *Une page d'amour*, Zola hallaría un vínculo literario con la series pictóricas de Monet describiendo el mismo paisaje urbano del parisino barrio de Trocadero a diferentes horas del día y en diferentes estaciones del año como trasunto emocional de los estados de ánimo de los personajes que lo contemplan. Entre la pintura impresionista y la narración naturalista, Renoir, desde unas imágenes que tienen el sensual carácter táctil de los desnudos femeninos de su padre, nos sigue planteando que todo diálogo del cine con otras áreas de la expresión visual se erige sobre la compleja problemática del punto de vista.

Notas

1. Jorge Urrutia (Ed.): *Contribuciones al análisis semiológico del film*, p. 192. Valencia, Fernando Torres, 1976. (La cursiva es mía.)
2. El texto de Gorki puede consultarse en *Kino. Historia del film ruso y soviético*, de Jay Leyda, p. 518. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
3. André Bazin: *¿Qué es el cine?*, p. 19. Madrid, Rialp, 1966. Traducción de José Luis López Muñoz.
4. ¿Hace falta recordar que fue esta película la única que Máximo Gorki salvaba de sus negativas consideraciones sobre la primera sesión del Cinematógrafo? ¿Y que tal vez (la anécdota es apócrifa), Georges Méliès experimentó una auténtica fascinación por el temblor de las hojas de los árboles en el segundo término de la toma? ¿Y que, desde los ventanales de la Cliff's House de San Francisco, en *Avaricia* de Stroheim, Marcus contempla, desolado, el paseo marítimo y el gris océano de un domingo perdido, azotado por el viento, en el tiempo y espacio de su desgracia, marcado a fuego por ese durativo y devastador instante? Allí donde nacen los vientos, en un arco temporal de treinta años, reside la alegría de la paternidad y, también, la tristeza del desamor.
5. Jacques Aumont: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, p. 24. Toulouse, Librairie Séguier, 1989. (La traducción es mía.)
6. André Bazin: *¿Qué es el cine?* Ed. cit., p. 270. (La cursiva es mía.)
7. Santos Zunzunegui: *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, pp. 83-84. Barcelona, Paidós, 1996.
8. Id., p. 87.
9. Émile Zola: *Mon Salon. Manet. Écrits sur l'art*, p. 19, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.