

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
América: más que un paréntesis

Autor/es:  
Aldarondo, Ricardo

Citar como:  
Aldarondo, R. (1995). América: más que un paréntesis. Nosferatu. Revista de cine. (17):44-51.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40921>

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:





# América: más que un paréntesis

Ricardo Aldarondo

**T**iene la apariencia de un mal trago que Jean Renoir supo aceptar; como si hubiera que saltar cuanto antes por un recorrido de contradicciones e incertidumbres antes de reencontrarse con el verdadero Renoir; como si la etapa americana del considerado mejor cineasta francés no tuviera sentido, y estuviera predestinada al aborto. Algunas enciclopedias pasan como sobre ascuas por ese periodo, otras ni siquiera lo citan. Es raro encontrar una de las películas americanas de Renoir cuando alguien trata de resumir sus glorias en dos o tres títulos, y cualquiera de ellas suscita los juicios más diver-

gentes y encontrados: nadie se pone de acuerdo en cuál de esas cinco películas -**Aguas pantanosas** (1941), **This Land Is Mine** (1943), **The Southerner** (1945), **Memorias de una doncella** (1946) y **The Woman on the Beach** (1947)- es la peor y cuál la mejor, y las defensas de uno u otro bando pueden ser igual de encarnizadas. Se diría que al Renoir americano le dejan ser mejor o peor, más o menos acertado, pero nunca representativo. Frente a la solemne unanimidad y el carácter incuestionable de obras de la primera etapa francesa como **Toni** (1934), **La gran ilusión** (1937) o **La regla del juego** (1939), el pe-

ripleo americano tiene la ventaja de lo imperfecto, el misterio de lo inseguro, el gozo de la dificultad superada y la irregularidad enriquecedora. No es el Renoir claro y espontáneo, natural y fluido en su entorno íntimo, sino el exiliado que lucha por adaptarse a su nueva tierra conservando al mismo tiempo las maletas llenas de sabiduría y sensibilidad adquiridas en Francia. Es el autor que se tiene que someter a nuevas reglas, las reglas de otros, pero también el trabajador a sueldo que se impone sin ruido a base de intuición y astucia. Un contrapeso entre su creatividad innata y la aceptación de su entorno que, de otra

manera, también había constituido el motor de su avance francés. Se suele envolver rápidamente su exilio como un sometimiento a la tiranía de Hollywood en el que Renoir no pudo ser Renoir y tuvo que ser otro, más modesto, con las alas cortadas. Es una apariencia que crece por el carácter imperfecto de esos filmes, frente a la unidad que representan los que realizó en los años 30, pero se va esfumando al encontrar muchas de las constantes de Renoir, expresadas de una manera diferente: la concentración en pequeñas comunidades para expresar sentimientos universales, la transgresión de géneros, el estilo sin apariencia de estilo, la utilización de la profundidad de campo, los encuadres reencuadrados por ventanas y puertas, la importancia del agua como elemento de vida, la tierra de nadie entre el bien y el mal en que sitúa a los personajes, la innovación sin alardes y la ruptura de reglas, la tendencia a integrar movimientos y personajes en una sola toma, aunque ya en **Aguas pantanosas** le obligaran a fragmentar el altercado entre el padre y el hijo en cortos planos. Es el problemático paso del artesano individual al proyecto común. Ya no son filmes naturalistas, pero su naturalidad es la misma; y más que someterse, aprovecha las reglas de Hollywood para dar una nueva dimensión a su obra. Así, en **Aguas pantanosas** o **The Southerner** aflora la búsqueda de emociones en la naturaleza o la lucha en el trabajo como en filmes anteriores de Renoir, pero bajo un nuevo prisma, que toca de lado a Robert J. Flaherty o John Ford. La turbadora pasión de **The Woman on the Beach** o el limpio retrato del miedo y la valentía de **This Land Is Mine** traen a la memoria los nombres de Jac-

ques Tourneur y Fritz Lang. Y a quienes nos resulta a veces demasiado lánguido y demasiado francés ese "natural discurrir" o ese embelesamiento que Renoir despliega con sus personajes en filmes como **Tire au flanc** (1928), **Madame Bovary** (1933) o incluso **La golfa** (1931), **Boudu sauvé des eaux** (1932) o **La regla del juego**, encontramos un especial estímulo en el énfasis minuciosamente construido y medido para contagiar una idea de **This Land Is Mine**, o en la fiebre descontrolada de **The Woman on the Beach**. Quizá la distancia entre una y otra etapa radica en lo que señalaba François Truffaut: "*La gran diferencia entre las películas europeas y las de Hollywood -y esto vale también para la obra de Renoir- es que nuestras películas son ante todo filmes de personajes, mientras que las americanas son, en primer lugar, filmes de situaciones. En Francia se respeta mucho la verosimilitud, la psicología, mientras que los americanos le prestan escasa atención prefiriendo dar a las situaciones un tratamiento vigoroso sin apartarse un ápice del punto de partida*" (1). En ese sentido, aceptó bien Renoir el nuevo territorio, que le convirtió en medio francés medio americano. Años más tarde, en 1962, cuando Louis Marcourelles le preguntó si era tan feliz y tan libre en Estados Unidos como en Francia, Renoir le respondió con un decidido: "*¡Desde luego!*" (2).

"*Lo cierto es que el fracaso de La regla del juego en su estreno me deprimió de tal forma que decidí o bien renunciar al cine, o bien abandonar Francia*", dice Renoir en su autobiografía (3). Y más adelante: "*Lo que me decidió a aceptar la oferta americana fue la vi-*

*sita a las Colletes de dos franceses al servicio de las organizaciones culturales nazis. Me proponían trabajar en el marco de la France Nouvelle, afirmando que disfrutaría de todos los medios posibles para rodar las películas que quisiera (...). Había llegado el momento de desaparecer*" (4). Así que Renoir, huyendo de la Francia que le había dado la espalda, y de los alemanes que lo invadían todo, encontró el empuje definitivo en la invitación de su amigo Robert J. Flaherty, que le consiguió un visado para Estados Unidos, porque consideró que la posición antihitleriana de Renoir le ponía en peligro. En el viaje que emprendió junto a Dido, Renoir coincidió con Antoine de Saint-Exupéry, que luego escribiría durante muchas noches en casa de la pareja su novela *Vuelo nocturno*, y colaboraría con Renoir en un guión que nunca se llevó a cabo, "Tierra de hombres". El director, antes de llegar a la tierra prometida, ya iniciaba el amplio círculo de estrechas amistades y lazos afectivos que afianzarían su estancia en Estados Unidos, más allá del coyuntural refugio político.

Renoir y Dido llegaron a Nueva York el 31 de diciembre de 1940. Flaherty les esperaba y fue su pasaporte a Hollywood. Enseguida firmó un contrato con la Fox, y aprendió la primera regla del juego: por mucho que le admiraran en los Estudios, no querían que enseñara sus métodos, sino que se integrara. Y su primer encargo fue **Aguas pantanosas**, con guión de quien llegaría a ser buen amigo suyo y pilar del cine de John Ford, Dudley Nichols, basado en una novela de Vereen Bell, que en 1952 conocería una nueva versión dirigida por Jean Negulesco, **Un grito en el pantano** (*Lure of the Wilderness*).

JEAN RENOIR

Sus primeros temores afloraron con las proposiciones iniciales de Zanuck: un guión de Nunally Johnson sobre una novela de Stephen Wendt titulado "Venezuela" que no convencía a Renoir, y otro proyecto titulado "I Wake up Screaming" que tampoco llegó a acometer. Él proponía algunos guiones propios que no convencían a Zanuck, como "Les enfants de l'orage" o "Flight South", escrito con la ayuda de Dido. Con **Aguas pantanosas** se pusieron de acuerdo, pero Renoir tuvo que tragar algunas imposiciones de Zanuck, hasta el punto de considerar que la película no le pertenecía. Acostumbrado al trabajo individual, el sometimiento a los dictados de un guión ajeno le provocaba desasosiego. Pero también impuso sus métodos: revolucionó los estudios al empeñarse en rodar esa historia de gentes primitivas, pantanos y venganzas, en escenarios naturales, en los pantanos de Okefenokee en Georgia.

La amenaza de las aguas y el espectro de la vegetación marcan el sello de la desorientación y la muerte desde el primer plano, un *travelling* en retroceso (un inicio muy propio de Renoir, cercano al de **The Southerner**) desde una solitaria calavera colocada sobre una cruz en medio del río. Enseguida integra Renoir a sus personajes en el escenario: las miradas a las orillas y la sensación de fragilidad de los hombres que buscan en sus barcas a los cazadores desaparecidos, delimitan la amenaza permanente, con brillante simpleza. Al volver a su casa, el joven Ben habla con su madrastra desde la ventana: es ese tipo de encuadre dentro del encuadre que Renoir ya había utilizado en **La golfa** o **Madame Bovary** y que recoge de nuevo más adelante, con la valla desde la que John Carradine corteja a la madrastra o la ventana desde la que el mismo Carradine observa el baile. También en **This Land Is Mine**, en la inspirada confe-

sión de Laughton a Maureen O'Hara, que tiene en sus manos las flores de él, desde el exterior de la puerta de cristal, barrera simbólica que Laughton tiene que traspasar para llegar a ella; un momento casi místico roto por otro recurso renoiriano, el sonido en *off* de una explosión que devuelve instantáneamente a los personajes a su realidad. Las ventanas vuelven a enmarcar el peligro, el temor o la angustia (y su forma de aniquilarlos) que sustentan el filme, ya sea en el atentado al convoy que pasa por la calle, o en la desesperada mirada de Laughton al patio donde están a punto de fusilar a su admirado profesor Sorel.

A pesar de que tiene que reprimir su tendencia a reunir en una sola mirada los personajes y sus evoluciones en cada escena, Renoir saca adelante un magnífico recorrido por la fiesta del baile de **Aguas pantanosas** que va de lo general a lo particular, y que expresa el



as pantanosas



contraste, en un largo *travelling*, entre el bullicio amistoso de las gentes del pueblo que bailan, y los padres de Ben, solos y tensos, enemistados por una sospecha de infidelidad amorosa. Esa cámara integradora que habla silenciosamente, subsiste en otro momento revelador: Carradine escucha en su casa el sonido de su propia guitarra que surge del exterior; la cámara se aleja para descubrir el piso de abajo, por donde entra Ben con la guitarra que desvela la seducción de Carradine a la madrastra de Ben; retrocede la cámara siguiendo a Ben en su acercamiento a Carradine para ajustar cuentas; y de una sola mirada quedan enfrentados los dos puntos de tensión que sostienen la trama del supuesto asesino escondido en el pantano. Lo consigue también en otros momentos, como la primera llegada de Ben al almacén, con los personajes secundarios perfectamente ordenados en el encuadre.

Renoir imprime equilibrio visual a la estructura de la narración: en *Aguas pantanosas*, con el círculo de situaciones que se repiten, en las que Ben va pasando por las distintas fases de su conflicto (con el evadido Keefer en el pantano, con su familia en casa, con los habitantes del pueblo en el almacén) afianzando su enfrentamiento al destino y a lo preestablecido en el segundo recorrido; en *The Southerner*, con el cíclico movimiento de cámara hacia la pareja protagonista sentada en el porche de su destartalada casa, ya sea como colofón a la tarea de plantar el algodón, para llorar por el hijo enfermo, o para mirar esperanzadamente al horizonte cuando empieza a sanar gracias a la leche conseguida. Esos leves y similares *travellings* describen el cíclico enfrentamiento a las adversidades, la unión indisoluble de la pareja en el empeño de levantar su pequeña granja contra viento y marea. Eso ocurre

cuando ya es momento de implicar a la familia en su entorno; porque al llegar al principio del filme a la seca parcela coronada por una cabaña que apenas se tiene en pie, donde deberán hacer germinar su futuro, Renoir deja que la cámara recorra las estancias vacías y maltrechas, mientras se oyen en *off* las voces de Sam y Nora evaluando la situación.

Dentro de las evidentes, a veces amplias, diferencias entre los tres primeros filmes americanos de Renoir, subyace la idea de la lucha hasta el final y con todas las consecuencias por defender una verdad, idea que el director modela de distintas maneras para expresar una vez más su apuesta por el ser humano, ahora no tanto a través del actor, como de las situaciones, como indicaba Truffaut: Ben se convence de que se ha cometido una injusticia con el supuesto asesino Keefer y desenmascara a los verdaderos enemigos de la so-

JEAN RENOIR

ciudad en **Aguas pantanosas**; Albert pierde el miedo a la ocupación y afronta con serenidad la posibilidad de morir con tal de mantener viva la llama de la dignidad y los derechos humanos en **This Land Is Mine**; Sam empeña todo su esfuerzo y el de su familia en demostrar que es capaz de vivir de su trabajo y su granja sin someterse a la esclavitud del capataz en **The Southerner**.

Esa lucha nace de la dualidad entre lo salvaje y lo civilizado, desde el impulso animal a la conciencia ciudadana. El desterrado Keefer vive en el universo cerrado y peligroso de las aguas pantanosas, con el convencimiento de que, una vez comprobado lo injusta y ciegamente que se han comportado los humanos con él, "vivir en este pantano es como vivir en una estrella", y que es necesario conocer a los habitantes del pantano, animales

acechantes, igual que hay que conocer a los habitantes del pueblo "civilizado". También la invasión alemana a la imaginaria ciudad europea de **This Land Is Mine** supone la muerte lenta de todo ciudadano que no esté dispuesto a responder a la sutil anulación de los derechos adquiridos por el hombre civilizado y libre. La lucha de **The Southerner** es doble: contra el salvaje azote de la naturaleza que destroza su campo y contra el poco civilizado vecino que responde con la violencia a cualquier intento de cooperación.

A pesar de que la naturaleza y la vida en pequeñas comunidades rurales sustentan **Aguas pantanosas** y **The Southerner**, a veces con una inclinación documental bien subrayada, Renoir no habla de Flaherty más allá de una enorme demostración de amistad y agradecimiento hacia él. Quizá sería excesivo hablar de influen-

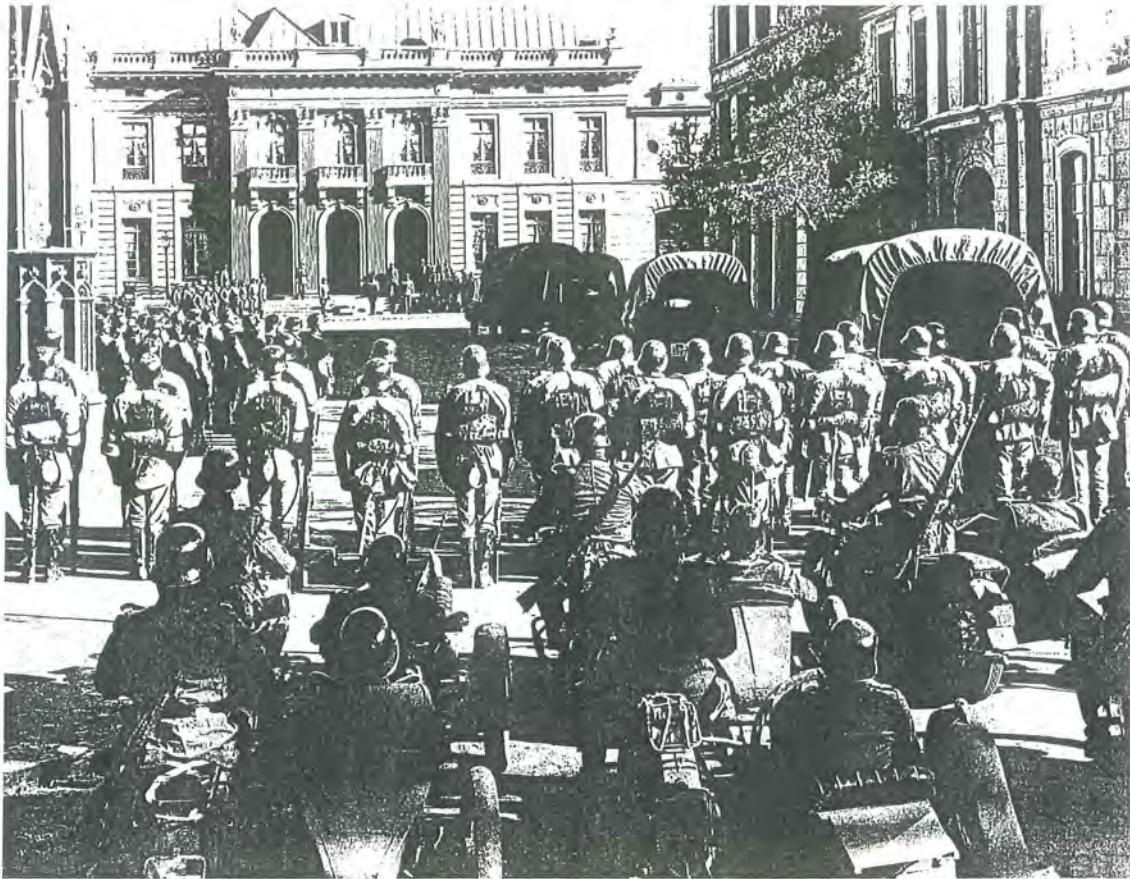
cias mutuas, pero hay algunos paralelismos entre ambos: Renoir parece adoptar la narración documental de Flaherty en los comienzos de ambos filmes y en algunas escenas de **The Southerner** especialmente; en esta película coinciden ciertas ideas del mediometraje de Flaherty **The Land** (1941), como el respeto a la tierra, la influencia de la mecanización en el cultivo, y el papel del hombre ante la llegada de la técnica ("Las máquinas están bien, pero no puedes comeré-las", dice Sam en su debate con su amigo Tim sobre la mecanización). Y siete años más tarde que Renoir, Flaherty se adentra también en la vida de los pantanos para filmar **Louisiana Story** (1948).

Con **This Land Is Mine** Renoir pretendía "mostrar a los americanos un aspecto menos convencional de la Francia ocupada... Quizá fui torpe. Quizá no comprendí el estado de espíritu que reinaba en Francia después de la liberación. Sin embargo fui abrumado con innumerables cartas injuriosas procedentes de Francia y avergonzado por la prensa parisina. Por una vez me apenó sinceramente no haber sido comprendido" (5). Cuando se estrenó en Francia, después de la guerra, se acusó a Renoir de haber querido lavar su culpa por haber dejado su país, tratando de reflejar una realidad que no conocía.

Cualquiera de las dos posturas carece de importancia ahora ante la fuerza de la película en sí misma. Porque antes que un film propagandístico, **This Land Is Mine** es un magnífico retrato del miedo y su aniquilamiento a fuerza de provocar la valentía escondida (un tema presente en toda la producción americana de Renoir de una u otra forma), y una hermosa



The Southerner



apuesta por el hombre como ciudadano íntegro. Se trata, desde luego, de comunicar un entusiasmo capaz de combatir el nazismo: el valor de la palabra era fundamental, y el peso de la película reside en los momentos discursivos (los más impactantes ideológicamente), las dos intervenciones de Charles Laughton en el tribunal, y su conversación con el comandante, que casi le convence para conseguir su libertad a cambio de una mentira. Pero Renoir mide cuidadosamente el momento de soltar el detonante discursivo (con la ayuda de una memorable interpretación de Charles Laughton, y otro guión de Dudley Nichols, esta vez a medias con el propio Renoir), y aporta primero una de sus puestas en imágenes más ricas y sugerentes: el mudo inicio con diferentes planos de los nazis recorriendo la población, siempre con el monumento a los caídos en la Primera Guerra Mundial como te-

rrible testigo del nuevo horror, en unas calles vacías a las que sólo asoma un niño que es rápidamente recogido en casa por su temerosa madre; el periódico con el que la madre del maestro interpretado por Charles Laughton esconde la botella de leche para sorprender a su hijo con ese proteccionismo del que Laughton conseguirá finalmente desembarazarse para recuperar la confianza en sí mismo; la rápida secuencia en que a Laughton se le vuelve la suerte definitivamente negra al descubrir el cadáver de George Sanders, un encadenado de acontecimientos y sugerencias impecable; o la emoción contenida de la secuencia final en la que el maestro ofrece su legado fundamental mientras la cámara deja fuera de la clase a los nazis. No hay patriotismo, ni exaltación de la nación (una cualquiera de Europa), sino defensa irrenunciable de los fundamentos del hombre en sociedad.

Renoir se vuelca una vez más en los actores, especialmente Charles Laughton, pero además construye el escenario adecuado: si *Aguas pantanosas* y *The Southerner* encontraban en las formas de la naturaleza el perfil de los sentimientos de los personajes, *This Land Is Mine* se llena de grandes cristalerías en casi todos los interiores, que parecen reclamar las ansias de libertad y la necesidad de superar barreras de sus habitantes.

Mucho más impersonal resultó un compromiso directamente propagandístico, *Salute to France*, que Renoir dirigió en 1944. Esta vez se trataba de "explicar lo que son los franceses a los americanos que iban a desembarcar", y se resolvió en media hora de metraje que apenas se ha podido ver posteriormente. Según Louis Marcorelles, "el estilo del film, sencillo, desordenado, muy próximo a la magnífica franqueza de los filmes que

JEAN RENOIR

Renoir rodaba en Francia antes de la guerra, es lo más opuesto que puede imaginarse a lo que normalmente constituye el género de propaganda" (6).

El recorrido americano de Renoir es un cúmulo de incertidumbres y reinicios. Hizo **Aguas pantanosas** para 20th Century Fox. Luego inició para Universal una película con Dianna Durbin, **The Amazing Mrs. Holliday**, que abandonó al comienzo del rodaje. Y pasó a la RKO para hacer **This Land Is Mine**. Y se volvió a encontrar después sin rumbo fijo. Según cita Célia Bertin en su biografía de Renoir, el director escribió a Jean Benoît-Lévy: "*Desde que terminé **This Land Is Mine** he estado trabajando en proyectos en los que no creo. El resultado: una gran depresión, dudas acerca de la profesión que ya conoces bien, y pobres relaciones con las gentes del*

*negocio*" (7). El productor de **La Bête humaine**, Robert Hakim, le sacó del atolladero sugiriéndole que adaptara la novela de George Sessions Perry **Hold Autumn in Your Hand**, que finalmente se convirtió en **The Southerner**. El guión está firmado por Jean Renoir, con adaptación de Hugo Butler, pero pasó también por las manos de Nunally Johnson y William Faulkner. Y la siguiente película fue el resultado de su buena amistad con Burgess Meredith, iniciada en la preparación de **Salute to France**. Ambos habían escrito el guión de **Memorias de una doncella** que la RKO rechazó. Junto a la mujer de Burgess, Paulette Godard, formaron una pequeña compañía para sacar adelante la película.

**Memorias de una doncella** se mueve, no siempre con equilibrio, entre la farsa y el drama, entre una alocada celebración de la alegría de vivir sin reglas

ni barreras aristocráticas representada en el desquiciado capitán interpretado por Burgess Meredith y el cerco de la tragedia que se estrecha alrededor de unos personajes conducidos por la frustración, la venganza o la voluntad de dominación. Es un film de contrastes fuertes, extremista, que puede recoger algunos de los más frescos modos de la primera etapa francesa del director, pero encaja peor en las coordenadas del periodo americano, en las formas clásicas y rotundas de los tres filmes precedentes. Es abrupto y descompensado como **The Woman on the Beach**, pero no posee el trasfondo turbador y arrebatado de ésta. Las experiencias de la doncella que aspira a salir de su condición de sirvienta y comienza por vencer el miedo a quienes quieren imponerse a su personalidad, contienen muestras de estilo convincentes: el dramatismo del enfrentamiento del hijo de la casa a su dictadora madre expresado casi en *off* desde el plano de la doncella, objeto de deseo e intercambio, vuelta de espaldas; o la presencia de esa vajilla que representa para todos, criados y amos, una nueva posición en la vida, una seguridad por la que pelear a fondo; también el carácter cada vez más asfixiante de la casa, provocado por la escalada de dominaciones e intransigencias que tiene una buena plasmación en el día de la República, ante el que la señora de la casa cierra las ventanas. Pero hay personajes como el del hijo o el del mayordomo que no terminan de cobrar consistencia y el drama final flaquea, mientras la doncella trata de encontrar su sitio. También resulta descompensada **The Woman on the Beach**, pero en una extraña reacción química, los huecos y las sombras de su realización no



Memorias  
de una doncella





*The Woman  
on the Beach*

hacen sino potenciar el conjunto. Es otra muestra de que, cuando Renoir se metía en terrenos que no dominaba, como en **This Land Is Mine**, podía surgir la esencia de su inaprensible talento. Con una realización discreta, sin artificios ni complejidades, y dejando el dramatismo de los actores en su pura esencia, construye una epidermis que deja entrever continuamente sensaciones oscuras, una sensualidad indefinible y tensa.

El principal motivo del desequilibrio está en la manipulación que sufrió la película en manos de la RKO: su perfil inclasificable provocó la decisión del estudio de hacer un nuevo montaje con alguna escena añadida, y la rescisión del contrato que Renoir tenía para hacer otra película. **The Woman on the Beach** queda como una obra fantasmal en la que las relaciones de un triángulo amoroso se mueven con velocidad vertiginosa sobre la apariencia impasible de sus

tres componentes. Tres pasiones encendidas y desorientadas: el guardacostas traumatizado por la guerra incapaz de controlar la atracción por una mujer aparecida entre la bruma, que a su vez se encuentra atrapada por un pasado oscuro junto a su marido, un pintor ciego y huraño. Tres deseos que provocan corrientes entrecruzadas de desconfianza, entrega y descontrol, en medio de un sueño que se inicia con una atrayente bruma en el fantasmagórico escenario de un barco hundido, y termina con la destrucción del hiriente pasado a través del sacrificio de los cuadros que aparentan ser el único asidero de la pareja y casi se convierten en su anquilamiento.

También Renoir dejó de agarrarse a la esperanza americana: tras el retorno del frente de su hijo Alain, una de las razones que ataban a Jean a Estados Unidos, y el fracaso de **The Woman on the Beach**, Renoir encontró la vía de es-

cape en una novela de Rumer Godden que le dejó fascinado, y le llevó a la India a rodar su siguiente película, **El río** (1950): el camino de retorno a Francia.

#### NOTAS

1. François Truffaut: *Las películas de mi vida*. Ediciones Mensajero (Bilbao). 1975. Página 58.
2. Andrew Sarris: *Entrevistas con directores de cine*. Editorial Magisterio Español (Madrid). 1975. Página 213.
3. Jean Renoir: *Mi vida, mis films*. Fernando Torres Editor (Valencia). 1975. Página 133.
4. *Ibidem*. Página 141.
5. André Bazin: *Jean Renoir*. Editorial Artiach (Madrid). 1973. Página 255.
6. Citado en André Bazin: *Jean Renoir*. Editorial Artiach (Madrid). 1973. Página 257.
7. Célia Bertin: *Jean Renoir. A Life in Pictures*. The John Hopkins University Press (Londres). 1991. Página 215.

JEAN RENOIR