JEAN RENOIR

ANDRE BAZIN

PRESENTADO POR

FRANÇOIS TRUFFAUT

Lectulandia

El presente libro, uno de los grandes clásicos de la bibliografía cinematográfica, refleja una especie de encrucijada en el terreno de la teoría y de la crítica. Recoge las reflexiones de André Bazin sobre el cine de Jean Renoir, el cineasta que más influyó en el establecimiento de las principales bases de la teoría cinematográfica del propio Bazin y en los modelos expresivos de la Nouvelle Vague. Y apunta las nuevas orientaciones que el teórico francés, uno de los más influyentes en la historia de la crítica, empezó a elaborar en los últimos años de su vida, dos nuevas líneas que se articulan en torno a los grandes ejes de su teoría: el concepto de realismo y la idea del cine como arte impuro.

Pero el libro es a la vez una obra póstuma, inacabada y fragmentaria, compuesta de diversos textos que Bazin fue elaborando independientemente a lo largo de su vida con la intención de completar un libro que nunca pudo terminar. François Truffaut, cineasta y crítico, se encargó entonces del trabajo de compilación y el resultado fue el texto que el lector tiene entre las manos, claramente dividido en tres partes: en la primera, se presentan los principales textos de Bazin sobre Renoir, incluyendo notas manuscritas que nunca antes habían visto la luz; la segunda reproduce fragmentos de las primeras versiones de algunos guiones, como los de *La gran ilusión* y *La regla del juego*; y la tercera incluye la biofilmografía que Bazin estableció para el número especial de *Cahiers du Cinéma* dedicado al director francés, complementada con una serie de comentarios elaborados por algunos miembros de la revista luego convertidos en prestigiosos cineastas, del propio Truffaut a Jean-Luc Godard, pasando por Jacques Rivette o Eric Rohmer. Y, en fin, el resultado no es sólo una de las mejores monografías jamás publicadas sobre director alguno, sino también uno de los libros básicos para entender la evolución de la teoría cinematográfica desde los años cincuenta hasta el presente.

André Bazin fue redactor jefe de *Cahiers du Cinéma* y colaboró en publicaciones como *L'Écran Français, Le Parisien Liberé* o *L'Observateur*. También autor de libros sobre Charles Chaplin y Orson Welles, sus escritos teóricos están recogidos en *¿Qué es el cine?* Bazin murió en 1958, a los cuarenta años de edad.

Lectulandia

André Bazin

Jean Renoir

ePub r1.0
Titivilus 15.01.16

Título original: *Jean Renoir*
André Bazin, 1971
Traducción: Joaquín Bollo

Editor digital: Titivilus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Prólogo a la edición castellana

El 11 de noviembre de 1958, a la edad de 40 años, fallecía André Bazin, el más influyente crítico y teórico cinematográfico de la posguerra. En los últimos meses de su vida, Bazin empezó a redactar una serie de notas dispersas que habían de formar parte de una monografía sobre el cine de Jean Renoir. El libro debía abarcar la totalidad de la obra de Renoir, fusionando los datos historiográficos y la reflexión de carácter teórico. La actividad historiográfica condujo a André Bazin hacia la realización de una minuciosa investigación en los archivos hemerográficos para poder determinar las condiciones de producción que habían llevado al cineasta a poder realizar sus obras. Su voluntad de análisis formal le impulsó a revisar las películas del cineasta, grabando en un magnetófono la integridad de la banda sonora. «Quería explicar y revivir el profundo *shock* que las obras de Renoir habían suscitado en el crítico y que le mantenían literalmente en vida. Quería que este *shock* atravesara toda la cultura. Y quería que esta cultura ofreciera a Renoir la ocasión de atraparlo una vez más con una de sus películas imprevisibles»,[1] afirma Dudley Andrew, biógrafo de André Bazin. Las precarias condiciones de salud impidieron que Bazin avanzara de forma escrupulosa en su proyecto y su muerte dejó el trabajo en el estadio de obra inacabada. En 1971, con la colaboración de Jeanine Bazin —viuda del escritor—, François Truffaut compiló las anotaciones escritas por Bazin junto con otros textos sobre Renoir redactados en diferentes momentos de su actividad crítica. Su deseo fue el de otorgar una cierta unidad a u na obra nacida desde la fragmentariedad.

El libro *Jean Renoir*, de André Bazin, es, por tanto, una obra póstuma, inacabada y fragmentaria, fruto del trabajo de coordinación establecido por François Truffaut, que en sus años de juventud desarrolló la actividad crítica bajo la tutela del teórico francés, convirtiéndose en uno de sus discípulos más próximos. François Truffaut dividió el trabajo de compilación en tres partes, de los cuales sólo la primera incluye los principales textos de André Bazin sobre Renoir, complementados con las notas manuscritas de lo que tenían que ser los futuros textos críticos de su monografía. La segunda parte posee un valor hemerográfico y en ella se reproducen los apuntes de las primeras versiones del guión de algunos de los títulos más significativos de la carretera del cineasta —*Le Crime de Monsieur Lange*, *La gran ilusión* y *La regla del juego*—. Finalmente, la tercera parte funciona como apéndice e incluye la reproducción de la biofilmografía establecida por André Bazin con motivo de la publicación en la revista *Cahiers du cinéma* de un número especial dedicado a la obra del director francés. Dicha filmografía se halla complementada con una serie de comentarios críticos elaborados por los miembros de la revista —François Truffaut,

Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroze—, quienes poco tiempo después transformarían industrial y estilísticamente el cine francés influidos tanto por el pensamiento teórico de André Bazin como por los trabajos de puesta en escena realizados por Jean Renoir.

El libro *Jean Renoir*, de André Bazin, compilado por François Truffaut, refleja una especie de encrucijada en el terreno de la teoría y de la crítica. Recoge las reflexiones de André Bazin sobre el cine de Jean Renoir, el cineasta que más influyó en el establecimiento de las principales bases de la teoría cinematográfica de Bazin y en los modelos expresivos de la Nouvelle Vague. El libro también apunta las nuevas orientaciones que el teórico francés empezó a elaborar en los últimos años de su vida. Estas nuevas líneas se articulan en torno a los dos grandes ejes de su teoría: el concepto de realismo y la idea del cine como arte impuro. Sin embargo, el libro también nace como homenaje póstumo de François Truffaut, que dio forma a los heterogéneos materiales que integran el volumen, a dos de las figuras que más incluyeron en su carrera: Bazin y Renoir. Finalmente, la reproducción de los textos que configuraban el volumen/homenaje de *Cahiers du cinéma* nos permite vislumbrar las características del método crítico utilizado por los miembros de la revista en los años de la política de los autores. Un método cuya fuerza radicó, según palabras del propio André Bazin, en su carácter de «crítica polémica y militante, de crítica apasionada de creadores virtuales».[2] Los textos críticos pueden considerarse como una modesta antología sobre las diferentes formas de aproximación de la crítica cahierista hacia la figura de Renoir y vislumbran los diferentes niveles de escritura de los redactores de la revista, desde la exaltación más hagiográfica de François Truffaut hasta la reflexión teórica, llena de sugestivas e importantes intuiciones, de Jacques Rivette.[3] Esta encrucijada convierte el libro en una obra inusual. Su interés va más allá de la estricta monografía académica sobre un cineasta para convertirse en un documento básico para comprender el nacimiento de la crítica cinematográfica moderna. El libro permite entender las circunstancias que rodearon un momento crítico en el que la exégesis o el juicio estético empezaron a ser sustituidos por el análisis de los elementos formales de la puesta en escena, por el estudio de los materiales artísticos que confluyen en el interior del texto fílmico o por la reflexión sobre la propia ontología del medio. Los textos críticos de André Bazin, que imprimieron una profunda huella en la mayoría de los textos redactados por sus discípulos de *Cahiers*, parten generalmente del análisis crítico de una película concreta que es utilizada como ejemplo para acabar proponiendo una profunda reflexión teórica detrás de la cual surge la interrogación sobre la esencia del medio y sobre los elementos constitutivos de la propia imagen fílmica. Tal como especificó François Truffaut, gracias a la obra de Bazin «la crítica llegó a desempeñar, en el mundo cinematográfico, el mismo papel que el movimiento ecologista en el mundo político: teórica, ineficaz y moralmente indispensable».[4] La crítica moderna proponía una nueva forma de ver el cine que exigía de los espectadores una precisa

actitud moral —y cognitiva— frente a la propia realidad semiótica de las imágenes.

André Bazin es una pieza clave en la historia de la teoría cinematográfica y en la constitución de la modernidad cinematográfica. Su pensamiento no sólo marcó la práctica de los cineastas de la Nouvelle Vague, sino que se ha situado en el epicentro del debate teórico en torno al valor reproductivo de las imágenes y su funcionalidad como signo, en torno a la iconicidad innata de la imagen y los elementos significantes que constituyen el discurso cinematográfico, en torno a la ontología del arte cinematográfico y su constitución semiótica. La paradoja de la obra teórica de Bazin reside en su carácter aparentemente poco sistemático, en su condición de discurso fragmentario e interrumpido. Sus obras son la antítesis de algunos de los grandes tratados, de las obras sistemáticas y académicas de la teoría fílmica, como *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry, o *Teoría del cine* de Siegfried Kracauer,[5] con las que de forma indirecta establece un interesante diálogo. Su obra clave, *¿Qué es el cine?*, es una compilación de artículos, revisados por el propio Bazin en 1957 e insertados en cuatro volúmenes que aparecieron en el mercado editorial dos años después de su muerte.[6] El principal ensayo de Bazin, «Jean Renoir», es, como hemos visto, una serie de notas dispersas, y la mayor parte de libros que componen su bibliografía son compilaciones de sus textos críticos: éste es el caso, por ejemplo, del libro *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*, que parte de una recopilación realizada en 1983 por Jean Narboni, el redactor jefe de *Cahiers du cinéma* durante los años ochenta.[7] La asistematicidad de la obra de Bazin constituye quizás uno de los signos más evidentes de su modernidad. No en vano, algunas de las obras más significativas e influyentes en el pensamiento de este siglo son apuntes no sistemáticos e inacabados de notas dispersas, como *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin, o recopilaciones de artículos, como *Mitologías*, de Roland Barthes.

La obra de André Bazin surge como la primera teoría cinematográfica que revisa la función realista del cine sonoro y pone en crisis los elementos formalistas que pretenden validar el poder de la representación como propiedad artística. Los grandes representantes de la teoría formativa del cine mudo —Bela Balász, Sergei M. Einsenstein y los formalistas rusos o Rudolph Arnheim— partían de una preocupación intrínseca por demostrar de qué modo la película podría llegar a ser algo más que la simple reproducción de la realidad.[8] Uno de los grandes temas de dicha teoría residía en el deseo de ubicar el cine en el panteón de las artes y en buscar «lo específico cinematográfico», aquello que permitiera al cine ser algo más que un sistema de imitación mecánico del mundo. La teoría formativa consideró el montaje como factor esencial de la creatividad artística y la fotogenia como el misterio de una plasticidad inherente a la materia cinematográfica. El cine llegó a convertirse en arte cuando el individuo moldeó las imágenes del mundo para convertirlas en significantes abstractos. Los factores que otorgaban al cine un valor como arte eran todos aquellos que lo separaban de la realidad. Desde dicha perspectiva la llegada del cine sonoro fue un paso peligroso hacia la implantación de un modelo de cine

naturalista que distorsionaba la naturaleza artística del medio. Bazin respondió a dicha tendencia teórica afirmando que el cine no hace más que prolongar la tradición realista de la imagen y que su objetivo intrínseco, como medio de expresión realista, reside en el modo en que reproduce la significación concreta y esencial del mundo.

En la primera parte de su libro *¿Qué es el cine?*, Bazin se propone definir las características ontológicas del medio de expresión cinematográfico. En la tradición filosófica, la ontología se preocupa de descubrir la esencia del ser en tanto que ser, efectuando un proceso de abstracción de toda relación extrínseca. En el ámbito cinematográfico, la ontología de la imagen debe preocuparse de tres elementos clave que han marcado la historia de la representación artística: la ilusión, la convención y la imitación. Para Bazin, el gran reto de las artes visuales reside en descubrir de qué modo han ido avanzando hacia una serie de logros de carácter realista hasta poder llegar a materializar la idea de la reproducibilidad total del mundo que se hallaba presente en la historia de la humanidad mucho antes de que surgiera la fotografía o el cine.

La imagen ha pasado de una vocación simbólica en la pintura medieval a adquirir un carácter ilusionista con la creación del espacio de la perspectiva en la época renacentista. Con el advenimiento de la fotografía, la imagen empezará a reflejar un estadio de imitación incompleto del mundo, ya que ésta adquiere valor como icono —lo que se ve pertenece al mundo real— y como índice —lo que se ha visto está en alguna parte y ha quedado impreso en el celuloide—. El cine, en cambio, propone una imagen realista casi completa, porque mantiene la iconicidad y la indicidad de la fotografía, pero le añade el factor tiempo y la impresión de naturalidad del movimiento. Sin embargo, tal como especifica Dominique Chateau en un pertinente estudio estético sobre el concepto de ontología en la obra de Bazin, el gran problema de las artes representativas reside en que «la condición subjetiva de su existencia contradice el principio objetivo de su esencia».[9] La pintura renacentista debía copiar la realidad, pero no pudo llegar a copiarla fielmente debido a la subjetividad del pintor. El cine se propone restituir la duración temporal del mundo, pero la cámara necesita de la presencia de una subjetividad que seleccione la realidad. La subjetividad implica intencionalidad y confiere a las imágenes una apariencia semiótica. La presencia de la individualidad creativa ha sido el motor de una especie de profeso fílmico, marcado por la evolución técnica del medio y por la utilización de nuevos factores expresivos. De este modo, en el cine resulta muy complicado encontrar el equilibrio entre un medio que por su esencia debe capturar la realidad y el modo en que la intencionalidad artística o el deseo de intervención creativa impone una subjetividad. ¿Cómo puede llegar a establecerse una relación entre el progreso fílmico y el respeto a los elementos del profílmico que dan cuenta de la realidad? La búsqueda de este equilibrio constituye uno de los grandes retos de la teoría de Bazin.

En el texto titulado «Evolución del lenguaje cinematográfico», André Bazin escribe: «Voy a distinguir en el cine realizado de 1920 a 1940 dos grandes tendencias

opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad».[10] Para Bazin la *imagen* es todo aquello que añade a la cosa representada su representación en pantalla. Bazin considera, en cambio, que la realidad puede llegar a tener su validez estética y que los datos del mundo real poseen un valor propio que no ha de estar lógicamente marcado por las necesidades del discurso, o por la voluntad de crear un universo diegético subordinado a una serie de relaciones significantes. Bazin, profundamente influido por la fenomenología, considera que la realidad no es una situación que la experiencia pueda *aprehender*, sino algo que emerge, de la que participa esencialmente, ya que sólo existe en la experiencia. La ambigüedad es para Bazin el atributo esencial de lo real y constituye un valor de la conciencia, resultado de las limitaciones humanas. Lo importante de la imagen no son los valores significantes que ésta añade a la realidad sino aquello que revela de la verdad de las cosas. Para conciliar la inevitable tensión entre el realismo como valor ontológico del cine y los procesos discursivos como expresión de la subjetividad, Bazin busca una serie de elementos conciliadores que permitan una representación de lo real, evitando su reconstrucción.

Bazin elabora su teoría, tal como recuerda Francesco Casetti, en un momento —la posguerra— en el que el cine sonoro ha podido materializar sus bases estilísticas creando un modelo clásico que ha llegado a ocupar un lugar hegemónico privilegiando la transparencia de la representación y actuando contra la transparencia de lo representado.[11] A partir de la actividad crítica, Bazin buscará una serie de ejemplos que le permitan elaborar una teoría basada en la reivindicación de los modelos de composición, los movimientos de cámara y las formas de montaje que conducen al cineasta hacia un respeto por los elementos constitutivos del profílmico. La reivindicación de estos modelos lo llevará a criticar los procesos de reconstrucción del mundo mediante los recursos expresionistas de la imagen. El modelo de obra cinematográfica que reclamó Bazin sólo existió en la inmediata posguerra como una tendencia necesaria, pero anunció una serie de transformaciones que condujeron al cine hacia la inminente renovación de la modernidad, de la que el propio Bazin fue uno de sus ideólogos.

Una de las principales armas de batalla de la teoría baziniana se encuentra en el problema del montaje, expuesto inicialmente en uno de sus primeros artículos publicado en *La revue de cinéma* —«William Wyler ou le janseniste de la mise en scène»— a finales de los años cuarenta, que hallará su maduración en el capítulo «Montaje prohibido» de *¿Qué es el cine?*[12] Para la teoría formativa, el montaje era el gran momento de la creación cinematográfica, un proceso en el que el sujeto creador podía imponer su selección frente a las imágenes. Bazin se opone a la magnificación del montaje de la primera teoría y ataca los estilos que impiden que la imagen se impregne de los numerosos misterios de la realidad ambigua. Así, Bazin rechaza el montaje soviético porque el sentido no está directamente en las imágenes representadas sino en el concepto que surge de ellas, provocando la manipulación de

la conciencia del espectador, pero también rechaza el modelo analítico del cine clásico americano porque propone una ruptura de la continuidad espacio-temporal de la escena e impide que la realidad pueda manifestarse instintivamente al espectador. El punto clave de la reflexión de Bazin, tal como manifiesta Vicente Sánchez-Biosca, no reside en el rechazo de cualquier uso del montaje, ya que «sólo reprueba a los que atentan contra la ontología de la fábula cinematográfica».[13] Bazin no puede prohibir el montaje, ya que éste forma parte del discurso; el problema que plantea en sus textos es el de la posible reconciliación entre las formas discursivas y el respeto a la realidad. Frente a los modelos clásicos de montaje, Bazin reivindica otras formas de expresión, en las que el montaje respeta la realidad —el plano-secuencia, la profundidad de campo, panorámicas laterales—, y buena parte de dichas formas se ponen de manifiesto en el cine de Jean Renoir.

André Bazin no sólo descubre en el cine de Jean Renoir la ejemplificación de la figura estilística del plano-secuencia como sistema de continuidad espacio/temporal, sino que observa, como sugiere Noël Carroll, «la subversión de algunos procedimientos técnicos clásicos en una dirección que puede ser vista como el desmantelamiento del artificio que estiliza el acto de rodar».[14] Renoir establece dicho proceso de subversión desde dos parámetros: la ampliación del marco de realidad y la búsqueda de la autorreflexividad mediante la evidenciación de los materiales constitutivos del artificio de la escena. La teoría baziniana encuentra en esta problemática los dos polos emergentes del debate entre la visión ontológica y la visión semiótica del cine. La ampliación del marco de lo real sirve para replantear la noción del espacio y del tiempo fílmicos, sentando las bases de un proceso de apertura que permite la presencia de una cierta veracidad en el interior de la película. La autorreflexividad del trabajo de puesta en escena renoiriano lleva a Bazin a interrogarse sobre el sentido de la realidad y a diseñar su teoría sobre el cine impuro que acabará reivindicando como realista la presencia del artificio escénico o literario, es decir, el respeto por los materiales culturales ajenos que constituyen la intertextualidad fílmica.[15]

En el cine de Jean Renoir se produce una ruptura esencial respecto a los modelos dominantes del clasicismo, a partir del momento en que coloca la funcionalidad expresiva de la cámara en una posición secundaria respecto al valor de los personajes y de los elementos presentes en la escena. Los sofisticados movimientos de cámara del cine de Renoir no pretenden crear un efecto «artístico» sino que buscan una ampliación constante del marco de realidad, de los límites impuestos por el encuadre. El trabajo de Bazin sobre el desarrollo de las formas estilísticas del cine de los años cuarenta que rompen el espacio sintético para proponer un espacio homogéneo, halla en la obra de Renoir su ejemplo más convincente. En el cine de Renoir nos hallamos frente a una serie de figuras estilísticas, como el plano-secuencia, la profundidad de campo, el uso continuo de panorámicas laterales y la preponderancia de planos medios, que ponen en evidencia un modelo cinematográfico en el que la relación

entre lo que está en el interior del encuadre y lo que se encuentra fuera aparece más continuada. Renoir utiliza los procedimientos técnicos para ampliar la integridad del espacio y provocar un sentimiento de continuidad espacio/temporal. En su libro *¿Qué es el cine?*, Bazin reivindicaba el cine de Renoir porque era uno de los pocos cineastas que creían en el poder desnudo de la imagen trazada por objetos reales, ya que «descubrió el secreto de una forma cinematográfica que permitía decirlo todo, sin partir el mundo en fragmentos».[16]

Teniendo en cuenta estos elementos no nos ha de extrañar que algunos de los capítulos más brillantes del libro de André Bazin sobre Renoir nos propongan un minucioso análisis formal de los elementos de la puesta en escena, hasta convertirse en un auténtico precedente del microanálisis fílmico. Desde este punto de vista, el texto más ejemplar es el capítulo sobre *Le Crime de Monsieur Lange* (1935), cuyos mejores momentos se centran en el análisis de la panorámica de 360 grados en contracampo que marca la puesta en escena del asesinato colectivo del despiadado empresario Batalà. Renoir realiza un barrido por el patio de vecinos hasta desembocar en al acción del crimen perpetrado por Lange, uno de sus trabajadores, en solitario, pero como delegación del sentir de sus compañeros de la cooperativa. Bazin no considera que la panorámica sea un simple ejercicio de retórica fílmica, sino que marca la «expresión especial pura de toda la puesta en escena».[17] Es decir, por un lado privilegia el espacio fílmico aumentando el marco de lo real y por otro inscribe la mirada del espectador dentro de un sentimiento de abstracción, mostrando cómo la estilización de los materiales propios de la expresión fílmica puede acabar revelando la auténtica dimensión moral de un acto, en este caso de un gesto revolucionario, el asesinato del déspota.

El mismo problema de ampliación del marco de lo real se encuentra reflejado en el uso del sonido. Si analizamos, por ejemplo, la utilización del sonido que realiza un cineasta en perfecta correspondencia con la teoría formativa como René Clair en las películas de los años treinta —*Bajo los techos de París* (Sous le toits de París, 1930) o *El millón* (Le Million, 1931)— y lo comparamos con la utilización que Renoir hace en *La golfa* (1931), veremos que mientras el primero busca un valor artístico en el sonido como sistema de puntuación expresivo de las imágenes, Renoir parte de una consideración del sonido como elemento que permite ampliar las capacidades reproductoras de la película, abriendo el espacio hacia un fuera de campo situado más allá de los límites del encuadre. Bazin observa cómo Renoir privilegia la funcionalidad de todo lo que aparece en la escena, más allá de la estricta verosimilitud dramática de cualquier situación.

Para comprender la consideración que Bazin posee del realismo en relación con el cine de Renoir, resulta imprescindible el texto titulado «Renoir francés», publicado originalmente en la revista *Cahiers du cinéma*, una parte del cual fue compilado por Truffaut en el presente libro.[18] La preocupación central de André Bazin en dicho texto consiste en intentar definir el «realismo» de Jean Renoir separándolo de toda

visión mimética y reduccionista. Bazin no considera que el realismo deba partir de la verosimilitud, porque ésta implica un proceso de ilusión del mundo. Por este motivo, Bazin alaba los desequilibrios interpretativos de las películas de Renoir entre unos actores que se representan a sí mismos y otros que sobreactúan, o apuesta por las diferentes rupturas que el cineasta propone de las estructuras dramáticas hasta acabar reivindicando que en su cine los temas —o motivos visuales— son más coherentes que la historia. Bazin cuestiona el culto al guión, a las estructuras dramáticas y a la expresividad de la cámara para defender un modelo de cine en el que «el filme no es más que un entrelazado de relaciones, de alusiones, de correspondencias, un carrusel de temas en los que la realidad y la idea moral se corresponden sin fallos de sentido ni de ritmo, de tonalidad o de melodía. Este entrelazado de relaciones es lo que permite una expansión del marco de realidad hasta el punto de crear una dialéctica entre las cosas concretas y las abstractas, entre unos objetos y unos seres del mundo real que son observados en toda su complejidad y una serie de elementos que acaben constituyéndose en signos y artificios que envuelven lo veraz». Bazin expone claramente este problema al afirmar taxativamente: «Lo que llamamos corrientemente "realismo" no tiene nunca un sentido tan absoluto y diáfano como cuando lo empleamos para designar un movimiento, una tendencia hacia la representación fiel de la realidad. Pero entonces tampoco la apología del "realismo" significa en el fondo realmente nada (si no es en sentido negativo y por oposición) porque existen mil maneras de ir hacia la realidad y esa tendencia no tiene ningún valor si no es en función de lo que crea, esto es, como complemento y, por consiguiente, como abstracción».

Entre los textos compilados en el volumen *¿Qué es el cine?*, André Bazin propone una defensa de la adaptación literaria bajo el sugestivo título de «Por un cine impuro».[19] En dicho texto, ataca de forma sistemática todos los intentos de búsqueda de la «especificidad fílmica» de la teoría formativa partiendo de la reivindicación de *El diario de un cura de campaña* (Le journal d'un curé de campagne, 1950), de Robert Bresson, donde el cineasta adapta la obra de Georges Bernanos mostrando su especificidad literaria, a partir de la presencia constante de la escritura como acción y como voz. Bazin realiza una reivindicación de los materiales artísticos ajenos que irrumpen en el interior del discurso literario. El concepto de cine impuro, que dominará las reflexiones de Bazin sobre las relaciones del cine con la literatura, la pintura y el teatro, no ha suscitado tantos debates como la idea del realismo baziniano, con el que *a priori* parece establecer una serie de contradicciones. Como hemos visto anteriormente, la subjetividad del artista aparta al arte de la realidad y lo eleva hacia un territorio estético que entra en contradicción con la belleza intrínseca del mundo. La presencia de lo artístico en el cine representaría, por tanto, la irrupción de unas formas de artificio. Sin embargo, el arte forma parte de la realidad y la actitud más realista que puede adoptar el cineasta reside en el respeto hacia los materiales artísticos que actúan como intertexto de la

obra. Para Bazin, la obra cinematográfica no puede vampirizar los materiales provenientes de otros medios artísticos, sino establecer un diálogo en el interior mismo del acto de puesta en escena. La teoría baziniana del cine impuro sitúa a Bazin en una posición cercana a la hermenéutica, ya que para llevar a cabo el acto de interpretación o análisis fílmico es preciso (re)conocer los intertextos que dialogan con el propio texto fílmico.

Jean Renoir, además de ser un cineasta que pone en perpetuo estado de tensión los límites del encuadre cinematográfico, es también un cineasta cuya modernidad reside en el acto de proponer un proceso de autorreflexión sobre el hecho cinematográfico, a partir del diálogo con los materiales culturales provenientes de otros medios. Renoir adapta, entre otras, obras literarias de Émile Zola, Gustave Flaubert, Guy de Maupasant u Octave Mirbeau; lleva hasta el paroxismo el juego con la representación teatral partiendo del *vaudeville* hasta penetrar en la *commedia dell'arte* o en la opereta; y continuamente establece sistemas de correspondencia con obras pictóricas que emergen de su trabajo de puesta en escena. En todos sus trabajos de adaptación, Renoir no vampiriza los materiales culturales bajo la coartada de una «adaptación cinematográfica», sino que busca los elementos esenciales de los textos preexistentes confrontándolos con su peculiar filosofía de la existencia y su sentido de la puesta en escena. Curiosamente, si se observan atentamente las obras de Renoir, en ellas existe continuamente un deseo constante de diálogo entre dos conceptos irreconciliables: la naturaleza y la representación.

En los textos de André Bazin sobre Renoir, dicha tensión acaba transformándose en una tensión entre el respeto hacia el «marco de lo real» —la funcionalidad reproductora del cine— y la reflexión sobre la impureza del propio medio de expresión cinematográfica. Si bien en los primeros análisis de Bazin sobre Renoir no existe de forma manifiesta una preocupación sobre la función del teatro o de la literatura en Renoir, a partir del momento en que Bazin se enfrenta con las obras de la etapa americana y de su última etapa francesa se da cuenta de la importancia que posee el diálogo con los materiales provenientes del amplio legado de la cultura francesa. El momento clave de la reflexión baziniana sobre la intertextualidad en el cine de Renoir lo constituye la crítica de *Memorias de una doncella*. En una primera aproximación crítica, escrita en 1948 poco después del estreno de la película, Bazin consideró el filme de Renoir como un intento de recreación bajo los *sunlights* de un estudio de Hollywood de un cierto tipismo francés. Unos años más tarde, el teórico francés revisó la película de Renoir y encontró en ella «la teatralidad en estado puro». Este cambio de actitud es representativo del cambio de orientación del análisis baziniano hasta el punto de que, al tener que analizar *Elena y los hombres*, Bazin acabará constatando que el gran reto del cine de Renoir reside en el uso de la exageración, tanto trágica como cómica, para negar los contrastes de la psicología y buscar esa «verdad, dibujada con vigor», que «se destaca entonces en el fondo del dibujo». Bazin acaba descubriendo que Renoir, ese cineasta capaz de decirlo todo

sobre el mundo sin necesidad de fragmentarlo, es sobre todo un artista que utiliza el acto de puesta en escena para explorar el modo en que se puede llegar a revelar una verdad mediante la exaltación de lo inverosímil.

La película que mejor refleja el diálogo entre la naturaleza y la representación es, sin duda, *La regla del juego*. De forma paradójica, la obra maestra de Renoir sintetiza los principales movimientos de su cine y acaba convirtiéndose en el filme que mejor ejemplifica las principales reflexiones de la teoría de André Bazin. En el libro *Jean Renoir*, de André Bazin, François Truffaut sólo pudo compilar un texto sobre *La regla del juego*, un texto crítico irregular que recoge una serie de apuntes preparatorios de una presentación en un cine-club de la época. Bazin nunca pudo llegar a redactar su gran análisis sobre *La regla del juego*. No obstante, al hablar de las otras películas de Renoir, Bazin alude implícitamente a *La regla del juego*. Tal como constató con agudeza Noël Carroll, «una buena parte de la obra teórica de Bazin no es más que una profunda meditación sobre las películas de Jean Renoir y especialmente sobre *La regla del juego*».[20] Este factor aparta el libro que ustedes tienen en las manos de cualquier monografía al uso.

ÁNGEL QUINTANA
Universidad de Gerona
Octubre de 1998

Presentación

No hacía falta contar conmigo para presentar este libro con pudor, discreción y mesura. André Bazin y Jean Renoir tienen demasiada importancia en mi vida para que pueda hablar de ellos sin pasión; este *Jean Renoir* de André Bazin es, naturalmente, para mi gusto, el mejor libro de cine, escrito por el *mejor* crítico sobre el *mejor* director.

André Bazin murió a los cuarenta años el 11 de noviembre de 1958. Más que «crítico» era un «escritor de cine», que se preocupaba más de describir los filmes que de juzgarlos; los estudios de Bazin sobre Bresson, Chaplin, Rossellini, Buñuel, Stroheim y Fellini han sido traducidos en el mundo entero, así como su magistral librito sobre Orson Welles. La muerte de Bazin interrumpió sus dos proyectos más interesantes: en primer lugar este libro sobre la obra de Jean Renoir y también un cortometraje que quería rodar sobre las iglesias románicas.

Redactor de *L'Écran Français, Esprit, Le Parisien Libéré, Télérama* (que en aquellos años se llamaba *Radio-Cinéma-Télévision*) y de *L'Obser-vateur*, Bazin influyó poderosamente sobre los cineastas de la Nouvelle Vague, empezando por aquellos de los que se había rodeado en *Cahiers du Cinéma*, y que precisamente empezaban a rodar sus primeras películas en el momento en que Bazin murió después de diez años de enfermedad. Así pues, no es casual que figure al final de este libro la filmografía de Renoir, elaborada en 1957, bajo la dirección de Bazin por Jacques Doniol-Valcroze, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer y por mí mismo, completada y actualizada en 1971 por Claude Beylie, Jean Douchet, Michel Delahaye, Jean Kress y Louis Marcorelles.

A pesar de que sus fuerzas iban declinando cada año, André Bazin tuvo ánimo para continuar viendo películas, y comentarlas hasta el día de su muerte; el día antes de morir escribió uno de sus mejores textos —un largo análisis sobre *Le Crime de Monsieur Lange*— después de haber visto el filme desde su cama, en la televisión.

En efecto, la obra de Jean Renoir apasionó a Bazin más que ninguna otra, hasta el punto de consagrarle este libro póstumo e inacabado pero reconstruido y completado por sus amigos, con la ayuda de Janine Bazin.

Soy responsable de la construcción final de este libro, de su arbitraria división en diez capítulos que respetan la cronología de la obra de Renoir. Es evidente que Bazin hubiera compaginado todo el material de manera diferente si hubiera tenido tiempo para hacerlo. Tengo entendido que deseaba dedicar un capítulo al estudio de los «temas» tratados por Renoir, otro al trabajo con los actores, otro a la adaptación de novelas, etc.

En una de sus últimas cartas, Bazin me escribía: «Trabajo sobre Renoir leyendo la vida de Auguste, las novelas de Zola: *La bestia humana* y *Nana*, Maupassant… Es

absolutamente necesario que trabaje con más precisión, pero he llegado a un punto en que o sé demasiado o no lo suficiente. Demasiado para no preocuparme de andar escaso de material y de que pueda olvidar los pequeños detalles y no lo suficiente todavía para llenar todas las casillas de este crucigrama (7 de julio de 1958)».

Este libro está, pues, formado por casi todo lo que Bazin escribió sobre Renoir: encontramos textos publicados aquí y allá, frecuentemente retocados y enriquecidos por Bazin para integrarlos en su libro; otros son inéditos, escritos directamente para el libro y hemos añadido los primeros apuntes sin corregir, sobre este o aquel filme y los reproducimos añadiendo, después de ellos la frase «Notas manuscritas de André Bazin».

No pienso ni mucho menos que la obra de Jean Renoir sea la de un cineasta infalible; digamos más razonablemente que el trabajo de Renoir ha estado iluminado siempre por una filosofía de la vida que se parece mucho a un secreto profesional: la *familiaridad*. Gracias a esta *familiaridad*, Renoir ha conseguido los filmes más vivos de la historia del cine, aquellos que todavía palpitan cuando se les proyecta cuarenta años después de su rodaje.

André Bazin, de quien todos los que le han conocido conservan el recuerdo de un hombre extraordinario, lleno de una bondad alegre e inteligente, se encuentra en *absoluta familiaridad* con la obra de Renoir, con las treinta películas que rodó teniendo como base la célebre frase de *La regla del juego* (dicha por el mismo Renoir en su papel de Octave): «¿Sabes? Sobre esta tierra existe una cosa espantosa: todo el mundo tiene sus razones».

Si el hermoso libro de André Bazin quedó sin terminar, hay que pensar que ocurre con él igual que con *Una partida de campo*, quiero decir que se basta a sí mismo tal y como está y que lo que ofrecemos es la mejor imagen posible de Jean Renoir.

François Truffaut[21]

Nota a la edición digital

[Las notas a pie de página son de tres tipos: las del compilador, François Truffaut, que finalizan con sus iniciales *(F. T.)*; las del revisor, que se cierran con la referencia *(N. del r.)*; y las del propio Bazin, sin señalizar].

André Bazin (1957)

La gorra pequeña de André Bazin

A medida que avanzo en mi vida, más tengo la impresión de que las máscaras se multiplican. A pesar de la aparente simplicidad del vestuario me es difícil encontrar un rostro de mujer que tenga su piel tal y como es. Nuestra época ha supuesto el triunfo del maquillaje. Y no solamente el de los rostros, sino sobre todo el del espíritu.

El mundo moderno ha establecido sus raíces en el comercio. Es necesario vender o morir. Ésta es la roca de Sísifo. Olvidamos la declaración de Lavoisier: «En la naturaleza nada se crea, nada se destruye, todo se transforma». Nos hemos dejado persuadir de que las máquinas terrestres conseguirán completar el círculo de la eternidad. Y para mantener los niveles de ventas de los que depende nuestra existencia cotidiana, nos vemos obligados a ensanchar nuestro radio de acción.

Querríamos que esta conquista fuera pacífica. Pero los acontecimientos escapan a los hombres. Vivimos en plena violencia y nos encontramos probablemente en puertas de una mayor violencia todavía. Hacemos todo lo posible por dirigir esta operación «con dulzura», por triunfar mediante la persuasión. De ahí surge el cáncer de nuestra sociedad: la publicidad.

En épocas tormentosas surgen a veces hombres —o mujeres— que se imponen como objetivo de sus vidas ayudar a sus contemporáneos a recuperar el sentido de la realidad. Bazin fue uno de estos hombres.

Yo le quería porque pertenecía a la Edad Media. Tengo una auténtica pasión por la Edad Media. Desconfío del Renacimiento. Ese movimiento, al crear una sociedad que sólo podía convertirse en industrial, es responsable de la bomba atómica.

La frágil persona de Bazin, roído por la enfermedad, era la encarnación de la caña pensante de Pascal. Para mí, era también la encarnación de uno de esos santos de la catedral de Chartres que nos proporciona la magia luminosa de sus vidrieras.

Hubiera querido visitar Chartres con Bazin. La ocasión nunca se presentó. Peor para mí. Este hombre intoxicado de cine se encontraba tan a gusto en una capilla románica como ante una pantalla de los Champs-Elysées.

Los trajes adquirían sobre él un aspecto diferente. Procedían de los mismos sitios que los de los demás paseantes de la calle, pero sobre su espalda perdían su aspecto contemporáneo. Este distanciamiento en su ropaje exterior no constituía ni una crítica, ni una rebeldía ni, sobre todo, una toma de posición artística. Era involuntario. Bazin no se daba cuenta ciertamente que su aspecto exterior, antes aún de que abriera la boca, le situaba en la categoría de los aristócratas.

Jamás olvidaré su gorra pequeña. Esa pequeña gorra era el sombrero que convenía al cuerpo débil del reformador del cine francés.

Bazin no debía terminar este libro. La enfermedad que le roía dio cuenta de su

ánimo. En un gesto de amistad póstuma, François Truffaut se ocupó de llenar las lagunas dejadas por la desaparición del hombre que veneraba. Otros amigos han colaborado para reunir documentos. Sus nombres son los de aquellos que, en mi opinión, cuentan verdaderamente en la historia del cine. Sería, por mi parte, un acto de falsa modestia el no proclamar bien alto mi reconocimiento emocionado. No sé si merezco este honor, pero me apresuro a saborearlo sin ninguna modestia. Este momento es un hermoso obsequio de Bazin. No fue el primero ni el último. Los grandes hombres no mueren nunca.

Al pensar que Bazin me ha dedicado este libro y que sus discípulos más queridos se han preocupado de terminarlo, me siento invadido por un dulce orgullo. Mi sentimiento es el de un hombre a quien una persona a la que admira acaba de dar un fuerte apretón de manos.

Jean Renoir, 18 de marzo de 1971[22]

Catherine Hessling y Werner Krauss en *Nana*

1. Las películas mudas

En el relevante artículo que publicó en la revista *Le Point*, en 1938, Jean Renoir hizo con diez años de distanciamiento su examen de conciencia como director de cine mudo.[23] Subraya intensamente su admiración por el cine americano de los años veinte y remonta su vocación cinematográfica al día en que durante una proyección de *Le Brasier Ardent*[24] descubrió que una película de calidad podía producirse en otro sitio que no fuera Hollywood. A esta primera conversión siguió todavía, como en el caso de Pascal, una segunda, más radical y más profunda, cuando vio *Esposas frívolas* (Foolish Wives, 1921), de Erich Von Stroheim. «Esta película, escribe Renoir, me dejó estupefacto. La tuve que ver por lo menos diez veces. Abjurando de lo que había adorado, comprendí cuánto me había equivocado hasta entonces. Dejé de creer tontamente en la pretendida incomprensión del público, y me di cuenta de la posibilidad de llegar a él mediante la proyección de temas auténticos dentro de la tradición del realismo francés».

Renoir se esforzó por cultivar fundamentalmente, a partir de la dirección de actores, el realismo o, si se prefiere, la autenticidad que la producción popular americana le reveló después de Stroheim: «Empecé a darme cuenta de que el gesto de una lavandera, de una mujer que se peina delante de un espejo, de un vendedor ambulante, tenía a menudo un valor plástico incomparable. Llevé a cabo una especie de estudio del gesto francés a través de los cuadros de mi padre…». La obra muda de Renoir está dominada, en efecto, por su intérprete principal, Catherine Hessling. Fue para ella, en torno a su extraordinaria personalidad que se realizaron después *Une Vie sans Joie* (dirigida por Albert Dieudonné),[25] *La Filie de l'Eau* (1924), *Nana* (1926), *Charleston* (1927) y *La cerillerita* (La Petite Marchande d'Allumettes, 1928). ¿Hace falta compartir la admiración de Jean Renoir por aquella que fue su mujer al mismo tiempo que su actriz preferida? Es cierto que esta sorprendente muchacha de grandes ojos claros rodeados de carbón, con cara de muñeca provocativa, cuerpo imperfecto pero extrañamente articulado como el de las mujeres de ciertos cuadros impresionistas, mezclaba de manera turbadora lo mecánico y lo vivo, lo mágico y lo sexual en una insólita encarnación de la feminidad. Pero pienso que Renoir la vio menos como director de cine que como pintor. Seducido, subyugado por la gracia original de ese cuerpo y de esa cara, se preocupó menos de dirigir a su intérprete en función del personaje y de las necesidades dramáticas de la escena que de admirarla en la mayor cantidad de actitudes posibles. Esta intención más o menos consciente se aprecia claramente en *Charleston*, donde el mediocre y fantasioso guión no es más que un pretexto para una extraordinaria e incoherente exhibición de Catherine Hessling. De forma que esta actriz podría muy bien haber ayudado a Jean Renoir a

que comprendiera lo esencial de su arte, retardando el paso necesario de la dirección de actores a la puesta en escena, propiamente dicha.

Sea lo que fuera, es justo que Jean Renoir, en el citado artículo de *Le Point*, distinga tres películas de toda su obra muda: *Nana*, *La cerillerita* y *Tire au Flanc* (1928).

Se suele considerar a *La cerillerita* como un filme féerico y se le sitúa dentro del vanguardismo francés. Si esta opinión es cierta históricamente, no lo es desde un punto de vista estético. Más exactamente, *La cerillerita* es una incursión del realismo de Renoir en los temas y las técnicas de la vanguardia. El encanto siempre radiante de esta pequeña obra se percibe claramente hoy día: se debe al realismo de su fantasía. La ingenua curiosidad de Renoir por los trucajes, el placer casi sensual que le proporciona la originalidad de esas imágenes mágicas son la causa de la verdadera poesía de la película en mucha mayor medida que el cuento de Andersen. Aun cuando procuraba de ordinario camuflar el trucaje, disimular por el *flou* fotográfico la imperfección de las maquetas o de los maquillajes, Renoir no dudaba, por el contrario, en mostrar con un primer plano y con la nitidez de la imagen al figurante bajo la máscara de cartón del soldado de madera o a la actriz que representaba a las muñecas de porcelana. No existían, por tanto, diferencias en la escala de los objetos, en las ilusiones de la perspectiva que Renoir no consideraba como un componente de la imagen, como una cualidad tangible del espacio.

Por lo que se refiere a los protagonistas del drama, Karen, el apuesto oficial y el Húsar de la Muerte, lejos de aparecer como personajes de cuento o de sueño se presentan ante nosotros con una nitidez familiar, que les libera de su carácter de símbolo tranquilizador o terrible para lograr una simpatía general. Este cuento mágico escandinavo lo convirtió Renoir en una fantasía poética, dulce y amarga, tierna y sensual en la que la muerte se convierte en nuestra amiga y conocida.[26]

Tire au Flanc figura generalmente, al contrario de *La cerillerita*, como ejemplo de las concesiones que Jean Renoir se vio obligado a hacer en varias ocasiones a los productores de sus películas. Así, René Jeanne y Charles Ford escriben en su *Historia del cine*: «Aún es peor que encontremos todavía en estos últimos años de declive del cine mudo el nombre de Renoir en un *Tire au Flanc* que no es mejor que los demás vodeviles militares que se han hecho a lo largo de la historia del cine francés». Queremos pensar que estos historiadores, traicionados por sus recuerdos, no han visionado de nuevo este filme delicioso, tan diferente de los otros vodeviles militares y que Renoir recordaba justamente con ternura cuando escribe: «Tuve la fortuna de hacer debutar a Michel Simon, que era ya el gran actor que ha seguido siendo. Y la colaboración con el danzarín Pomiès, que la muerte debería interrumpir, ha quedado en mi recuerdo como una etapa agradable de mi carrera. El rodaje de este filme burlesco con partes trágicas y otras mágicas, sin gran fidelidad a la obra de teatro en la que estaba basado, me ha proporcionado grandes satisfacciones». Realizado muy rápidamente con pocos medios, *Tire au Flanc* no tiene en efecto más que la

apariencia superficial de los tradicionales vodeviles de soldados. Con algo más de atención y de sensibilidad nos damos cuenta enseguida del evidente placer de Jean Renoir buscando, con éxito, desbordar el género que se le imponía. *Tire au Flanc* debe bastante más a Mack Sennet y a Stroheim que a Mouézy-Eon.[27] Hoy percibimos claramente esta mezcla de lo cómico y de lo trágico, de la fantasía y de la crueldad, en resumen, esta especie de «drama alegre», del que *La regla del juego* (La Règle du Jeu, 1939) será, diez años más tarde, un perfecto logro.

Es esto, por otra parte, lo que se desprende de los filmes mudos de Jean Renoir y no solamente de *Nana*, de *La cerillerita* y de *Tire au Flanc*, sino incluso de aquellos filmes considerados irremediablemente comerciales, como *Le Bled* (1929). Jean Renoir prosiguió en primer lugar el aprendizaje de su oficio desde el punto de vista de la técnica. La importancia que otorga al estilo fotográfico y a la iluminación, sobre todo a la elección de los objetivos, es evidente en *La cerillerita y* más aún en *Le Bled*. Este último filme es un perpetuo contrasentido técnico: la puesta en escena está concebida, muy frecuentemente, en función de la profundidad de campo mientras que Renoir se empeña en utilizar objetivos luminosos que proporcionan una fotografía muy suave pero sin ninguna nitidez en los fondos. Estas experiencias le sirvieron para adoptar más tarde un criterio opuesto, forzando a sus operadores a rodar todos los planos con un mismo objetivo de gran profundidad de campo. Renoir no abandonará estos tanteos técnicos más que en *Boudu sauvé des Eaux* (1932).

Del mismo modo se tiene la impresión de que el director no ha encontrado todavía la clave de su planificación. Los planos y los encuadres se suceden sin rigor dramático ni lógico. Se diría que Renoir, preocupado totalmente por el actor, no sabe, todavía, subordinar la interpretación a las exigencias de la historia que se cuenta. Creo estar seguro de que ni en *Nana* ni en *Le Bled* hay una sola panorámica, mientras que este movimiento de cámara es la base de toda la puesta en escena de sus filmes sonoros. En cambio, Renoir ha realizado proezas para efectuar interminables *travellings* en profundidad de los que no volvemos a encontrar huellas hasta *La regla del juego*. La preocupación fundamental de Renoir será efectivamente, más adelante, ampliar mediante el encuadre lateral el campo de la pantalla, reforzándolo con sus objetivos, y con esta finalidad los dos movimientos principales de cámara serán la panorámica y el *travelling* lateral.

Por lo que se refiere a los temas de sus filmes, se encuentran ya, también, en forma de esbozo, de ensayo o de borrador, la mayor parte de aquellos que desarrollará en su obra sonora. Por ejemplo, el de los juguetes mecánicos en *La cerillerita* o el de la caza en *Le Bled*, volveremos a encontrarlos maravillosamente orquestados en *La regla del juego*.

Nos parece, por lo tanto, que en relación con los filmes de Jean Renoir anteriores a 1930 es necesario combatir dos prejuicios críticos: el primero de ellos, el que afirma que con excepción de *Nana* y desde luego de *La cerillerita*, el autor de *La regla del juego* no había realizado más que filmes de circunstancias chapuceros e

insignificantes. El peor de esos filmes está, sin embargo, lleno de una gracia que no permite dudas sobre el genio de su autor. Se pueden percibir las tentativas curiosas, divertidas e impulsivas de un talento eminentemente versátil e influenciable en busca del camino que encontrará algunos años más tarde en *La golfa* (La Chienne, 1931).

¡O sea, con el sonido! Porque sucede lo contrario de lo que se dice: no hay nada en común entre los mejores filmes mudos de Renoir y los peores de sus filmes sonoros. A diferencia de un René Clair, que consigue la perfección de su estilo en 1927 con *Le Chapeau de paille d'Italie* y la confirma en *Les Deux Timides* (1929), Renoir es decididamente un director del cine sonoro.

Su obra muda está marcada irremediablemente por un carácter provisional de tentativa, y será el sonido el que libere a sus imágenes de sus invisibles cadenas. Desde ahora y para siempre, aunque de una manera aún negativa, Renoir se afirma como hombre del futuro, al que no preocupará ningún progreso técnico porque éste contribuirá necesariamente al logro de un realismo cuya búsqueda todavía casi inconsciente preside todas sus experiencias de director debutante.

Catherine Hessling en *Une Vie sans Joie*

Nana

Catherine Hessling en *La cerillerita*

Felix Oudard en *Tire au Flanc*

Felix Oudard y Georges Pomiès en *Tire au Flanc*

2. Los primeros filmes sonoros

On Purge Bébé (1931)

«Mi primera película sonora fue una especie de examen. Desconfiaban de mí. Hacía falta que realizara mis pruebas. Conseguí rodar *On Purge Bébé* según la obra de Feydeau.[28] Este filme no se ha hecho famoso pero yo lo rodé en cuatro días.[29] Tenía una longitud de más de 2.000 metros.[30] Costó al productor menos de 200.000 francos y le proporcionó más de un millón. Era la época de los ruidos falsos; el *atrezzo* y los decorados estaban preparados para el sonido con una ingenuidad increíble. Estas cosas me irritaban. Para expresar mi disgusto, decidí grabar el ruido de la cisterna de un retrete».[31]

Primer filme sonoro de Renoir, célebre por el ruido de la cisterna y por la aparición de Fernandel. Como no he «visto» el filme más que en negativo y en la moviola sólo puedo decir que es, con toda seguridad, el menos planificado de los filmes de Renoir. Algunos planos por rollo y una media docena de primeros planos para ligarlos, incluidos los del retrete. Lo fundamental se rodó entre las tres paredes de un decorado teatral. También el filme se llevó a cabo en cuatro días de rodaje, precedidos de seis días de preparación del guión y seguidos de seis días de montaje. Antes de los quince días de terminarse se estrenó en el Aubert-Palace, donde recaudó, en la primera semana, lo que había costado.

La golfa (1931)

El filme empieza con una presentación de la película y de los personajes, hecha por Guignol. En primer lugar por el gendarme que anuncia: «Van a ver un drama moral», etc. Después el gendarme es apaleado por Guignol, que afirma que el filme que se va a ver no prueba nada de nada y no enseña nada a nadie.

Legrand es un empleado modelo al principio del filme; cajero de un pequeño negocio de géneros de punto, se aburre en la pequeña fiesta que dan al patrono los empleados de la casa. Rehúsa ir con sus colegas al burdel. Al regresar a su casa encuentra a una pareja; el hombre, borracho (Dédé), pega a la mujer. Interviene y acompaña a la joven Lulú en un taxi. Ella le promete escribirle.

Una vez en su casa, hace un ruido involuntariamente y despierta a Adèle, su mujer, que le insulta y le echa en cara el recuerdo maravilloso de su primer marido, el suboficial Godard. Legrand deja pasar la tempestad y arregla sus cuadros. Legrand es

pintor de fin de semana.

Legrand ha instalado a Lulú en un piso amueblado, un apartamento pequeño, una buhardilla en Montmartre. Viene a verla de día. Lulú guarda sus noches para su Dédé. Mientras tanto, Dédé se hace cada vez más exigente y Legrand, a quien Lulú y Dédé creen rico, pasa por avaro. Un día Dédé se lleva los cuadros (que Legrand ha traído a la buhardilla de Lulú para quitar estorbos a su mujer) y los muestra a marchantes de pintura. En casa de Walstein, un hombre llamado Langelard, crítico de arte, piensa que se puede hacer negocio con esta pintora *naïf*. Los cuadros, según Dédé, son obra de una americana, Clara Wood.

El negocio empieza a funcionar y se lanza a Clara Wood. Se celebra una recepción en casa de Walstein, ambiente bastante sofisticado en el que Langelard juega con Clara con una indiferencia absolutamente profesional. Walstein piensa que Clara debería dedicarse ahora al retrato. Ella rehúsa (y con razón) pero Dédé la convence para que dé cuerda al cliente y le saque algún dinero (Jean Gehret interpreta al cliente M. Dugoget).

Mientras tanto, al pasar por delante de la Galería Walstein, Legrand ha visto expuesto uno de sus cuadros y comprende que Lulú los vende. No experimenta por ello ningún rencor, sin que esta revelación tenga ninguna consecuencia en el guión. Se podría decir que constituye una de las inverosimilitudes de la adaptación.[32]

Para «ayudar» a Lulú-Clara, que multiplica sus peticiones de dinero (para su Dédé), Legrand esconde los ahorros de su mujer debajo de la ropa. Una tarde, en la calle, se encuentra al anterior marido de su mujer, el suboficial Godard, que no ha muerto y que ha cambiado su identidad por la de uno que murió durante la guerra, a fin de liberarse de su mujer. El suboficial Godard intenta, en primer lugar, chantajear a Legrand amenazándole con reaparecer y arruinar su vida (!) pero Legrand tiene otra idea. Propone al suboficial Godard que vaya a robar a su «viuda» esa noche a las once. Se trata de una trampa para poner frente a frente al suboficial y a Adèle y permitir a Legrand recuperar su libertad. La trampa funciona perfectamente y, aprovechando la confusión, Legrand huye en plena noche con su maleta a casa de Lulú. Pero Lulú no lo espera y está en la cama con Dédé. Legrand los descubre y se marcha consternado. Escena violenta entre Dédé y Lulú: ella, amorosa, sin importarle nada todo lo demás, él preocupado sólo por el dinero de Legrand.

A la mañana siguiente, Lulú se encuentra leyendo en la cama cuando llega Legrand, dispuesto a perdonar. Le dice que comprende que se encuentra a merced de un hombre ruin, etc. Pero Lulú le insulta. Está enamorada de Dédé y obliga a Legrand a marcharse: «Tú no te has mirado en un espejo…». Loco de rabia, Legrand toma el abrecartas y golpea a Lulú, la golpea hasta matarla.

Abajo un cantante callejero canta: «Sé buena oh mi bella desconocida…».

Dédé vuelve en coche a la casa. Entra en el inmueble y la portera le riñe porque no le ha dicho ni buenos días. Un minuto después Dédé vuelve a salir, pálido, descompuesto, y monta en su coche a la vista de todos… Será a él, naturalmente, a

quien acusen del crimen. Poco después lo detienen en un café.

En el juzgado de instrucción, los testigos esperan. Walstein trata de aprovecharse de las circunstancias para obtener de la madre de Lulú los cuadros que ella pueda tener. Legrand ha quedado fuera de la causa. Dédé, muy torpe en sus negativas e insoportablemente orgulloso de sí mismo, es, lógicamente, procesado.

Legrand es despedido de su tienda, donde han descubierto que faltan 2.500 francos de la caja. Se trata, evidentemente, del dinero que ha cogido para dárselo a Lulú.

El proceso: los testigos (la portera, el coronel del regimiento de Dédé…); el informe de la defensa que Dédé interrumpe para proclamar que todo no es más que pura charlatanería y que él no ha matado a Lulú (el abogado: «Se trata de un suicidio»). Dédé es condenado a muerte.

Epílogo: Legrand, convertido en mendigo, abre las puertas de los coches delante de las galerías de pintura de la Avenida Matignon. Otro mendigo, otro vagabundo le quita su moneda. Es el suboficial Godard; juntos bromean mientras el cliente se lleva en su coche un autorretrato de Legrand.

La fotografía de *La golfa* revela una búsqueda de la profundidad de campo idéntica a la de *Boudu*; el decorado está concebido para favorecerla. La ventana de la casa da sobre un estrecho patio de vecindad al que dan también las de los apartamentos colindantes (se ve a una mujer hacer la limpieza, a una muchacha ensayar escalas en el piano). En el interior mismo del apartamento de Legrand, la puesta en escena se organiza para que se puedan llevar a cabo acciones en profundidad de un cuarto al otro.

En el instante de la gran escena del descubrimiento, por Legrand, de su infortunio, la planificación, admirable, prefigura un poco la del final de *Le Crime de Monsieur Lange*. La cámara está al principio detrás de Legrand y descubre la cama a través de la puerta. Después salta al exterior de la casa y contempla la escena a través de la ventana velada por los visillos. Hay una búsqueda sistemática de efectos de reencuadre en el interior del plano.

El decorado es siempre admirable, lleno de realismo, sobre todo en el apartamento de Legrand (especialmente la cocina), extrañamente preciso también en el de Lulú (los adornos de porcelana). Hay que destacar, igualmente, la importancia de la calle mencionada; en primer lugar, por el decorado real, concretizado, especificado por detalles precisos (la pendiente) y por astucias en las tomas como los reflejos en los escaparates o en los cristales del coche. En fin, y sobre todo, por el sonido tomado en directo.

La banda sonora de *La golfa* es siempre admirable, porque se ha grabado en decorados reales. Los ruidos de ambiente son fantásticos a fuerza de realismo. Por ejemplo, el diálogo de amor entre Legrand y Lulú, dicho en voz baja por ella, está acompañado, orquestado, por un ruido tan fuerte del canalillo que parece un torrente.

Por el contrario, el tono de grabación en estudio de la canción callejera es muy sensible.

Incluso en los diálogos sin ningún fondo musical de las escenas rodadas en estudio, la banda sonora es realista. Cuando un personaje se aleja, se le oye alejarse; el efecto nunca está logrado mediante la manipulación del potenciómetro.

En *La golfa*, los diálogos y la dirección de actores llegan a lo sublime. Difícil de definir, el estilo de interpretación reúne a la vez el máximo de fantasía y de realismo. Se siente que el diálogo fue semiimprovisado en función de la manera de actuar de cada actor.

Hay que destacar en el contexto de este realismo una especie de consagración del hieratismo, de la pasividad. Por ejemplo, cuando el marchante de cuadros Walstein, antes de ser interrogado por el juez de instrucción, pregunta en la sala de espera a la madre de Lulú si la joven no ha dejado algún cuadro o algún boceto, la anciana permanece obstinadamente inexpresiva. Este realismo es un realismo costumbrista y no psicológico. Cuando es psicológico no es costumbrista y no es, jamás, un realismo total. Actúa en relación con la libertad total de la puesta en escena.

Jany Marèze y Georges Flammand en *La Chienne*

Michel Simon en *La Chienne*

La nuit du Carrefour (1932)

(André Bazin no ha dejado ningún texto referente a este filme. Consúltese en la filmografía la nota de Jean-Luc Godard). (F. T.)

Pierre Renoir (sentado con un vaso) como el Inspector Maigret en *La nuit du Carrefour*

Boudu sauvé des Eaux (1932)

Uno de los aspectos paradójicamente más atractivos de la obra de Jean Renoir es que todo está «cerca». Es el único director de cine del mundo que se puede permitir tratar aparentemente el cine con esta desenvoltura. Hace falta llamarse Renoir para tener la audacia de rodar a Gorki en las orillas del Marne, o para hacer un reparto como el de *La regla del juego*, en el que casi todos los actores, salvo los criados, están maravillosamente fuera de lugar. Si hiciera falta calificar con una palabra el arte de Renoir, se le podría definir como una estética del desajuste. *Boudu sauvé des Eaux* no escapa a esta regla. En esta película el guión está amorosamente *cerca* del tema, los actores *cerca* de sus papeles, la interpretación *cerca* de la situación. No se trata, para decir la verdad, de una cuestión de planificación porque es precisamente la puesta en escena la que dirige la danza con una habilidad diabólica, y la que obliga a este universo estético contradictorio a ordenarse en un estilo.

No llegaré a decir que los mejores momentos de *Boudu* sean aquellos en los que todo es falso pero sí diré que si las cimas de la obra de Renoir son, con frecuencia, admirables por la justeza y el realismo de su tono, deben a veces también su destello deslumbrador a contrasentidos dramáticos cuidadosamente mantenidos.

Una de las mejores escenas de *Boudu sauvé des Eaux*, la de la tentativa de suicidio en el Pont des Arts, ha sido rodada con evidente desprecio por la lógica de la escena. El gentío congregado sobre el puente y en los márgenes del río proporciona una abundante figuración benévola que no asiste, evidentemente, a ninguna catástrofe. Se encuentra congregado allí para ver rodar una película, toda esta historia le divierte y lejos de pretender que aparente la emoción que requeriría la veracidad de la escena, se podría pensar que Renoir le ha animado a que manifieste su divertida curiosidad. El montaje tampoco contribuye a hacemos pensar que este gentío se interesa por Boudu, todo el mundo mira a la cámara como en los noticiarios y, como si pensara que la relativa falsedad de la interpretación no es demasiado evidente, Renoir rueda los planos del salvamento desde detrás del gentío, de forma que no queda ninguna duda sobre su ausencia de emoción.

Esta paradoja aumenta más todavía si pensamos que Renoir es uno de los maestros del realismo cinematográfico, heredero de la tradición literaria naturalista y de su contemporáneo, el impresionismo pictórico. Menos de la mitad de estas «faltas» condenarían a cualquier otro director. Pero, por el contrario, forman parte integral del estilo de Jean Renoir, frecuentemente de lo mejor que hay en su estilo. Sucede que, para Renoir, pocas veces lo importante está en el valor dramático de la escena. El drama, la acción misma, en el sentido teatral o novelesco, no son sino pretextos de lo esencial y lo esencial se halla siempre en lo que se ve, que es lo que constituye la materia misma del cine. El drama, como es lógico, está para eso en el cine, pero la historia se puede desarrollar por sí misma. Basta sólo con indicarla para que el espectador sienta el placer de comprenderla. Mediante lo cual el verdadero filme queda por hacer, esto es, la vida de los personajes, de los objetos, de la luz, colocados sobre el drama como los colores sobre el boceto, pero sin quedar directamente subordinados. Puede llegar a ocurrir que interese que tanto el boceto como la luz se desborden el uno sobre el otro. Renoir obtiene sus efectos más sutiles de su desajuste, que le permite reunirlos admirablemente cuando quiere. Volvamos a *Boudu sauvé des Eaux*. Boudu se tira al río sin saber por qué. ¿Porque tiene demasiado calor? ¿Porque ha perdido a su perro? ¿Porque la cara de un gendarme no le agrada? Y después de todo, ¿qué otra cosa se puede hacer?; Boudu se tira al río, esto es lo esencial y vosotros lo comprenderéis también. ¿Quizá os gustaría que hubiera unos planos más próximos para explicar *cómo* se ahoga? Esto sería sadismo; puesto que no envidiáis el que se arroje al agua, dejadle hacer, que no es asunto vuestro. Haréis mejor en mirar las márgenes del Sena y el Pont des Arts (que tiene el aspecto de estar construido con cajas de cerillas) que rebosa de gente, y a los pescadores en fila e inquietos porque todo esto va a espantar a los peces.

Por otra parte, la distracción misma que la cámara os impone no es, en último extremo, la que mejor puede servir la acción, puesto que haríais lo mismo que hace Boudu si fuerais vosotros los que se ahogaban.

Así es como el desajuste constituye en Renoir la mejor forma de expresar su

ironía.

1. *Función de la música en* Boudu. *Esencialmente un indicativo erótico, ya sea para anunciar (por ejemplo, el organillo en la calle), ya sea para señalar (cuando Anne-Marie canturrea, cuando Lestinguois toca al piano «Les fleurs du jardín…»), ya sea triunfal y simbólica (la corneta del zuavo reproducida en un grabado mural). Digamos que, en cualquier caso, cuando se oye la música en* Boudu, *sabemos que un personaje desea*.
2. *El encanto de* Boudu *está en la glorificación de la vulgaridad. En la formalización civilizada y desenfadada de la más fresca lubricidad*. Boudu *es un filme magníficamente obsceno*.
3. *Todo lo que puede hacer un actor en una película, Michel Simon lo hace en* Boudu, *todo, incluso ¡andar por las paredes!*[33]

(Notas manuscritas de André Bazin)

Sévérine Lezinska, Graudval, Michel Simon, y Marcelle Haina en *Boudu sauvé des Eaux*

Chotard et Cie. (1933)

Chotard es un rico comerciante de ultramarinos de un pueblecito del sur de Francia. Para él todo debe marchar perfectamente. Su hija tiene dos pretendientes, pero le convienen tan poco uno como otro: un teniente de gendarmes y un poeta. Durante un baile de máscaras en la subprefectura el poeta la cautiva. Chotard se resigna a tener un yerno artista.

Las consecuencias son ¡ay! peores de lo que podía suponerse y el poeta, con una

tranquila inconsciencia, siembra el desorden en el comercio del suegro hasta el punto de que éste, indignado, lo echa.

El yerno hace sus maletas y se va. Mientras espera el tren en la estación, los periódicos anuncian que ha ganado el Premio Goncourt. Todo el mundo viene a felicitarlo: Chotard, enloquecido, hace las paces con su yerno en el último momento en la estación. Reconciliación. Chotard está maravillado pero, sin embargo, trata el asunto como un comerciante. Piensa que la literatura da más que las conservas. Encierra a su yerno en una torre con el propósito de que escriba veinte páginas por día, diez novelas al año. El desdichado enloquece y se rebela.

Mientras tanto, la casa Chotard va a pique, todo el mundo lee novelas y poesías.

El yerno da una lección a su suegro. Cada uno debe hacer aquello para lo que tiene condiciones; Chotard pondrá de nuevo en orden su tienda de ultramarinos y el poeta no escribirá más que cuando esté inspirado.

Chotard et Cie. es como una especie de borrador *a posteriori* de *Boudu*. Bastante agradable aunque mucho más condicionada que las otras por su procedencia teatral, bastante mediocre.[34] No existe unidad en la dirección de actores, sobre todo entre Pomiès, que interpreta al poeta, y los restantes actores.[35]

El filme es muy agradable, sin embargo, por la fantasía de los detalles y por todo aquello que Renoir ha añadido a la obra de Roger Ferdinand, pero es preciso afirmar que aun así la obra parece más mala de lo que en realidad es.

Todo el filme parece haber sido rodado demasiado deprisa. No recuerdo ninguna escena rodada en exteriores pero me interesaron unos divertidos hallazgos formales: un prodigioso y complejo *travelling* al principio, para presentar el almacén y el piso de Chotard, y después un *travelling* simétrico al final. Como contraste, en muchos de los otros planos, los actores actúan de cara a la cámara, como en el teatro, probablemente para poder cumplir un plan de trabajo muy apretado.

Madame Bovary (1934)

(No tenemos conocimiento de que André Bazin escribiera nada sobre *Madame Bovary*, excepto algunas consideraciones que aparecen en el texto titulado *Renoir Français*. Consúltese en la filmografía la nota de Eric Rohmer). (F. T.)

Valentine Tessier y Robert Le Vigan en *Madame Bovary*

3. La época del Frente Popular

Toni (1934)

Creía que conocía bastante bien *Toni*, que he presentado dos o tres veces en cine-clubs después de la guerra. Al volverlo a ver, estos días, he quedado sorprendido. Es cierto que en cuestiones de cine los juicios evolucionan especialmente deprisa, conforme a la acelerada evolución del cine. Cinco años representan lo que una generación en literatura. De ahí la necesidad de no confiar en los recuerdos y revisar periódicamente nuestras impresiones. El balance será, creo, particularmente rico en el caso de *Toni*, que constituye ciertamente uno de los filmes claves de la obra de Jean Renoir. Digo claves en plural porque se trata de un manojo de filmes.

Toni no es, probablemente, ni la mejor ni la más perfecta de las películas de Renoir de antes de la guerra. Para hablar con franqueza, está notablemente llena de defectos. Pero es, quizá junto con *La regla del juego*, donde Renoir ha llevado más lejos algunos hallazgos en relación consigo mismo y en relación con el cine.

En relación consigo mismo, porque la significación moral de *Toni* contiene en germen e incluso casi explicitada, la de *La regla del juego*, y, además, la de los filmes actuales de Renoir; al menos, en lo que concierne a «las famosas relaciones entre hombre y mujer» (*dixit* Dalio en *La regla del juego*). Por lo que se refiere a lo demás, si *Toni* prefigura *La regla del juego*, ésta está marcada por *Toni*. Todos tenemos presente en nuestra alma el famoso diálogo entre Dalio y Toutain después de pelearse como carreteros: «Leemos de vez en cuando en los periódicos que un obrero italiano ha raptado a la mujer de un jornalero polaco y que todo ha terminado con unas cuchilladas; yo no creía que esas cosas fueran posibles pero, mi querido amigo, lo son…».

Sin embargo, la importancia de *Toni* queda mucho más clara todavía relacionándola con la evolución posterior del realismo cinematográfico. En un texto redactado especialmente con ocasión del reestreno de su película, Jean Renoir señala justamente las similitudes que existen entre los postulados estéticos de *Toni* y los del neorrealismo italiano de posguerra. Señalaba igualmente el contraste entre los presupuestos que presidieron la realización del filme y el estilo cinematográfico que reinaba en 1934. Por espíritu de contradicción, Renoir sentó en ese momento las bases, o al menos los cimientos, de los que surgiría, diez años más tarde, el neorrealismo. El papel de Renoir en la génesis de la actual escuela italiana apenas puede ser discutido, puesto que la primera gran obra del neorrealismo, *Ossessione* (1942), de Luchino Visconti, está realizada por un antiguo ayudante y admirador ferviente de Renoir. Pero, ocho años antes, *Toni* ya había profetizado el neorrealismo

contemporáneo.

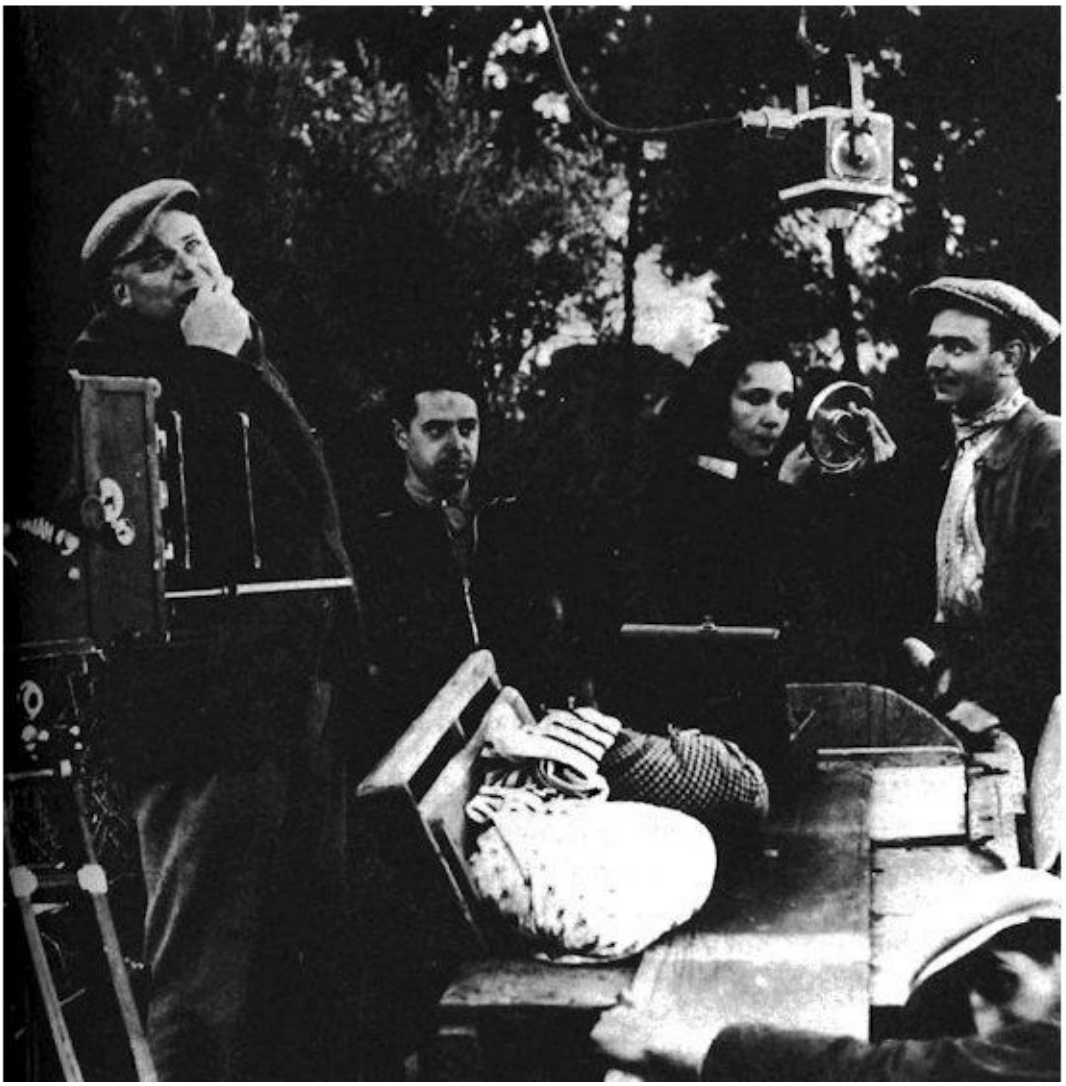
Profecía, por lo demás, incomprendida y olvidada, en cierto modo, incluso por el mismo Renoir, porque en realidad el realismo francés evolucionaría de forma diferente a partir de un romanticismo naturalista y según una mitología social muy estilizada que proporcionará a la escuela francesa de los años 1936-1939 su unidad.

Pero, con anterioridad a la reacción del «realismo negro» de Camé-Prévert, *Toni* testimonia las contradicciones entre las que debería escoger el cine. Estas contradicciones son las que evidencian sus debilidades pero también su interés y su encanto.

Reaccionando contra las convenciones teatrales y literarias del cine de la época, Renoir basó su guión en un hecho criminal cuyos detalles se encuentran en los informes de un comisario de policía meridional.[36] Reconocemos aquí un procedimiento que es hoy típico del neorrealismo. Sitúa la acción en un contexto real cerca de Martigues, rueda en decorados naturales y para cubrir parte del reparto utiliza la población local, sobre todo obreros italianos. Pero, al mismo tiempo que instaura este contexto natural y social con un realismo inusitado, Renoir no se preocupa, visiblemente, más que de lo esencial, esto es, de la moral de las relaciones individuales, de modo que las referencias a los sucesos reales le sirven de garantía y de coartada para evitar todo realismo psicológico. Cuando se trabaja hoy sobre un guión construido a partir de un hecho real, se cuida mucho la verosimilitud psicológica y se reorganiza interiormente la realidad en función de una supuesta lógica de los caracteres y de los hechos. En 1934 el público era menos exigente, y el cineasta más libre. Puede ser que en aquella época Renoir mismo tuviera el propósito de «hacer algo verdadero», y lo hiciera refiriéndose a la actualidad tan arbitrariamente como Comeille justificaba sus tragedias con la historia romana. Pero hoy, con el distanciamiento, lo que resalta de manera evidente es una dialéctica involuntaria entre la realidad desnuda, documental, sin trazas de verosimilitud psicológica, y la verdad moral sin ninguna referencia a la psicología. El filme va constantemente de un extremo a otro, a través de personajes perfectamente inverosímiles en cuanto que caracteres, sin tener más realidad que la social y la ética. Pero es cierto que esta elipse, o este desprecio de la psicología, de la que el cine francés contemporáneo (véase Aurenche y Bost)[37] hace en cambio tanto caso, parece, injustamente, a muchos espectadores una prueba de vejez, la consecuencia de una torpeza. Pienso, por el contrario, en el frescor y en la naturalidad de una inspiración que no ha sido todavía dominada o enmascarada por contradicciones fecundas: especialmente aquellas que pueden darse entre el realismo y la verdad.

Más tarde, Renoir reflejará con más amabilidad los testimonios sociales sobre la realidad francesa de antes de la guerra y logrará maravillosamente asociar y esclarecer recíprocamente el mensaje moral y el testimonio social, pero si este mensaje es igualmente válido para los emigrantes italianos de *Toni*, los obreros tipográficos de *Le Crime de Monsieur Lange*, los militares de *La gran ilusión* (La

Grande Illusion, 1937), los pequeños burgueses de *Una partida de campo* y la gran burguesía o los aristócratas de *La regla del juego*, es precisamente porque Renoir, a través de todos sus avatares sociales, no se interesa más que por las mismas verdades morales, porque el realismo social no es para él más que una manera de experimentar y probar la permanencia del hombre y de sus problemas. Renoir es un moralista.



Pierre Renoir durante el rodaje de *Toni*.

Le Crime de Monsieur Lange (1935)

Amédée Lange, empleado de una editorial de publicaciones populares, está explotado, como el resto del personal, por el innoble Batala, director falto de escrúpulos de este negocio incierto. Pero Lange es absolutamente incapaz de advertir la perversidad de su seductor patrono, en primer lugar por su idealismo ingenuo y además porque sus preocupaciones son otras: emplea sus noches en escribir *Arizona Jim*, relato tan vano como imaginario de un héroe del Oeste inventado por él. También permanece ciego ante los requerimientos que le hace Valentine, la hermosa propietaria de la lavandería de la planta baja. Un día, Batala, al borde de la quiebra, huye, no sin haber seducido previamente a Estelle, la ingenua novia del hijo de la portera. Pero su tren descarrila y en la catástrofe se da por muerto a Batala. En realidad ha tomado los hábitos y usurpado la identidad de un sacerdote que viajaba con él. Muerto el director, el negocio, lleno de deudas, va a parar a manos de su principal acreedor que, al no tener nada que perder en ello, acepta la sugerencia de sus empleados: volver a abrir el negocio en forma de cooperativa. Bien administradas, las nuevas ediciones conocen un éxito triunfal gracias a *Arizona Jim*. Todo el mundo está feliz. El acreedor, los obreros, el hijo de la portera que ha perdonado a Estelle y Lange, que puede dar rienda suelta a su imaginación y que al fin, incluso, se ha dado cuenta de los encantos de Valentine. Es entonces cuando el abominable Batala vuelve a estropear la fiesta y hacer valer su título de propietario del negocio sacado ahora a flote. Lange está hundido: Batala va a destruir este pequeño paraíso social tan justamente conquistado gracias a la amistad y a la solidaridad de todos. Pero dado que fue la falsa muerte de Batala lo que permitió crear todo esto, resulta necesario matarle realmente. Y de forma mecánica, ingenuamente, Lange dispara sobre su antiguo patrono.

El guión está contado en forma de *flashback* a partir de un pequeño prólogo que nos presenta a Valentine y a Lange que huyen después del crimen, y se refugian en un albergue en la frontera belga. Pero se ha publicado su descripción y Lange es reconocido por un cliente. Mientras que él descansa, Valentine cuenta su historia a aquellos que la podrían denunciar. Un jurado improvisado y popular decidirá su suerte. No hay duda de que decidirá dejarlos libres y ayudarlos a pasar la frontera.

Le Crime de Monsieur Lange fue rodado en un clima histórico y político muy especial que explica en parte el espíritu general de la película. Su realización data, en efecto, de octubre de 1935, en vísperas de las elecciones del Frente Popular y el equipo que la concibió y la realizó estaba, de alguna forma, animado del mismo ideal social que los personajes de la historia.[38] En este sentido, *Le Crime de Monsieur Lange* es, en cierto modo, un filme de tesis: *contra* los malos patronos, los capitalistas explotadores, *por* la solidaridad obrera y las ventajas de la fórmula cooperativa. Más allá aún de esta tesis social, Prévert y Renoir llegarían incluso voluntariamente hasta

excusar el crimen de Lange, que sirve para que desaparezca de la tierra un ser irremediablemente nefasto y al que protegen las leyes de una sociedad mal construida.

En un principio, el guión surgió de una idea de Jean Castanier (pintor español, autor de los decorados),[39] y el filme debía llamarse *Sur la Cour*, título quizá menos comercial pero que, como se ve, expresaba mejor el espíritu de la obra. Después de un primer tratamiento de Renoir, muy diferente de la versión actual, el productor propuso la colaboración de Prévert, pues su nombre significaba una garantía para el distribuidor. La historia fue escrita de nuevo y dialogada por el autor de *Dîner de têtes*. Es, evidentemente, imposible valorar lo que queda de Renoir después de esta colaboración o la huella de algo que, no obstante, como veremos, es decisivo.[40]

Le Crime de Monsieur Lange fue realizado rápidamente (en un mes) con un equipo limitado y con un presupuesto relativamente bajo para la época (un millón). Estas condiciones explican sin duda algunas deficiencias técnicas, pero quizá expliquen también algunos de sus logros.

El filme se estrenó a finales de enero de 1936 y no fue mal acogido por los críticos. La mayoría de ellos advirtieron, más o menos claramente (aunque casi ninguno lo destacó con toda su importancia), la novedad del tema y sobre todo el tono de la obra en la que la inteligencia y la ambición contrastaban con las de la producción francesa de esa época. Citemos a Roger Leenhardt,[41] que en *Esprit* escribía: «El interés de *Le Crime de Monsieur Lange* está más allá de la técnica y del cine propiamente dicho: reside en la significación profunda del filme y en el mensaje de sus autores. Un fenómeno que hay que destacar mucho más es que la obra deba este estilo espiritual a la compenetración entre el realizador (Renoir) y el guionista o adaptador dialoguista (J. Prévert). Dos nombres que deben ser mencionados aquí, dos temperamentos irreductiblemente originales (…) En resumen, Prévert ha aportado su vivacidad y su causticidad a Renoir, que ha prestado la resonancia de su romanticismo auténtico a la fantasía de Prévert, siempre un poco corta, un poco seca, propia más bien de un hombre de efectos cómicos que de un creador. La unión de ambos ha dado como resultado un espectáculo sorprendente; desigual, emocionante, y en ningún momento conformista (…) La realización, con sus toques de genio, lleva implícita el descuido habitual de Renoir. ¡Oh, esas panorámicas en zigzag! ¿Defecto del realizador o falta de dinero? Pero también una obsesión por la improvisación, un alarde de inspiración en el plato».

Conviene recordar que, a principios de 1936, Renoir no tenía aún en su activo, para la crítica joven de entonces, más que una sola película sonora (*Boudu* no se había tomado en «serio») y Prévert *L'Affaire est dans le Sac*. Pero era la época en que el poeta anarco-comunistoide reinaba sobre el Deux-Magots[42] (al que no destronaría el Café de Flore más que algún tiempo después). *Le Crime de Monsieur Lange* se concibió en ese mundillo de los intelectuales cinematográficos de la orilla izquierda que podemos oponer hasta un cierto punto antes de la guerra al cine de la orilla

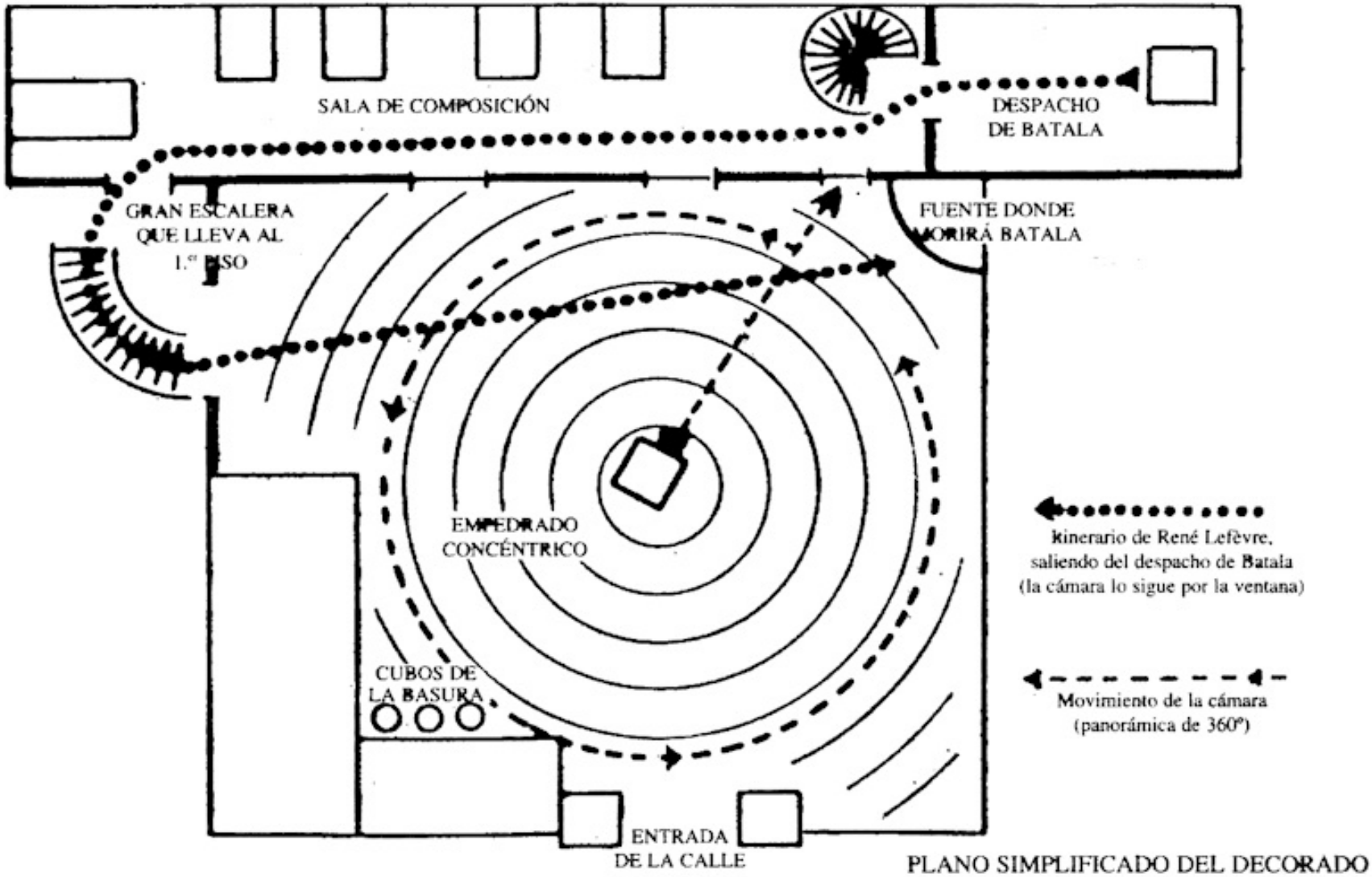
derecha, al de los Champs-Elysées. Más que cualquier otra realización de Renoir, éste es un filme de compañeros, realizado entre compañeros y… para los compañeros.

Filme «imperfecto» *Le Crime de Monsieur Lange* es, no obstante, uno de los más bellos de Renoir y, en todo caso, uno de los más representativos de su genio y de sus dotes. Yo no lo situaría, en mi opinión, muy lejos de *La regla del juego* del que es ya en más de un momento un boceto muy firme. Se puede decir, en todo caso, que es donde más se percibe el «encanto» (junto a la sublime *Una partida de campo*).

Como ya lo señaló Roger Leenhardt, es necesario ver en este «encanto», la parte que corresponde a la colaboración, un poco paradójica, de Jacques Prévert. En esta colaboración de la que salió uno de los mejores, si no el mejor, diálogo de todo el cine francés de antes de la guerra, se manifiestan todas las cualidades de Prévert sin que se adviertan sus defectos, suavizados y contenidos por la preocupación constante de Renoir de no permitir que sus actores digan nada que no esté dentro de lo que es verosímil de acuerdo con su temperamento. Se advierte que la invención verbal *a priori* del escritor siempre es retocada a tiempo e, incluso, si es necesario, durante el rodaje. Ciertamente, el diálogo queda mucho más subrayado en *Monsieur Lange* que en cualquier otro filme de Renoir. Se hace escuchar por sí mismo. Pero este hecho no es forzosamente condenable sobre todo cuando nos proporciona un placer semejante.

Una vez hecha justicia a Prévert, podemos discernir mejor lo que constituye la aportación original e innegable de Renoir.

Es curioso comprobar cómo, en aquella época, la mayor parte de los críticos (e incluso Leenhardt), en mayor o menor grado, reprocharon a Renoir sus movimientos de cámara, a la vez complicados y torpes, pensados sin tener en cuenta el rigor y las necesidades de la escena. Después (y principalmente en los diversos comentarios publicados sobre el filme) se ha destacado siempre el empleo de la profundidad de campo. Y ello es importante, como en toda la obra sonora de Renoir de antes de la guerra (hay que destacar las dos admirables escenas del taxi y de la apertura de la ventana en la pared tapiada por el anuncio). Pero la profundidad de campo está subordinada aquí a una concepción más amplia de la planificación que conviene analizar para comprender los movimientos de cámara. Para ello tenemos que estudiar el decorado (véase el dibujo de la página siguiente).



PLANO SIMPLIFICADO DEL DECORADO

www.lectulandia.com - Página 44

Recordemos que el guión inicial se llamaba *Sur la Cour*. La idea general del filme era la de reagrupar alrededor de ese patio interior un cierto número de personajes y de actividades, en resumen, de pintar con un espíritu casi unanimista una de esas pequeñas comunidades parisinas nacidas espontáneamente de la topografía urbana. Aquellos que habitan y trabajan «en el patio»: las porteras, la lavandera, Lange y los que vienen sólo a trabajar: los tipógrafos, las empleadas de Valentine, etc. Pero todo este pequeño mundo no nos es mostrado (con algunos exteriores «próximos») más que por sus relaciones continuas o circunstanciales con *el patio* y las actividades de las que éste constituye el centro.

Esta realidad dramática está concretizada de hecho en un decorado, que no ha sido construido por separado en los diferentes platos de un estudio, sino levantado en su totalidad en el patio del estudio de Billancourt. En este amplio complejo, cada parte importante del decorado (la portería, la lavandería, la gran escalera, la nave de composición, el despacho de Batala…) ocupan su posición real alrededor del patio, cuyo centro se convierte en el lugar geométrico de toda la acción. Destaquemos un detalle significativo: el empedrado del mencionado patio es concéntrico.

Se comprende, por tanto, que si la profundidad de campo es, en efecto, la forma de rodaje lógica siempre que la acción suceda en uno de los elementos periféricos del decorado, la panorámica será el movimiento de cámara impuesto específicamente por esta disposición general del decorado cuando la acción se rueda desde el patio.

De ahí el último alarde genial de la puesta en escena, el calderón, el acorde perfecto, en el que va a cristalizar toda la estructura espacial del filme: la panorámica de 360º y en sentido inverso, que encuadra a Lange en el despacho de Batala y lo sigue a través del taller, y luego por la escalera hasta llegar al rellano en que termina. Pero entonces la cámara lo abandona y, en lugar de seguir sus pasos, gira en sentido contrario barriendo todo el patio y encuadrando al actor en el ángulo opuesto a aquel en que se reunió con Batala para matarlo. Este sorprendente movimiento de cámara aparentemente contrario a toda lógica puede tener justificaciones secundarias, psicológicas o dramáticas (da una impresión de vértigo, de locura, crea un «suspense») pero su razón de ser es más esencial: es la expresión espacial pura de toda la puesta en escena.

Es cierto que esta panorámica sin justificación inmediata puede parecer arbitraria e incluso retórica. También Renoir nos ha preparado, inconscientemente, para que no nos sorprenda, mediante la escena del portero borracho que arrastra los cubos de basura *alrededor del patio*. El movimiento circular queda así inscrito en nuestros ojos y será esta persistencia mental la que contribuya sin duda a admitir la abstracción de la panorámica que se producirá después.

Sólo existe un filme en el que Renoir, perfeccionando esta técnica y utilizándola con más rigor todavía y con más finura, la emplea de nuevo y desarrolla en todas sus consecuencias este principio de puesta en escena concéntrica y en profundidad de

campo: *La regla del juego*.

No se sabría separar la interpretación de *Le Crime de Monsieur Lange* del estilo del filme al que ella contribuye con la misma importancia que la puesta en escena. Se pueden distinguir en el reparto tres tipos de intérpretes: los compañeros no profesionales (Duhamel, Grimaud, Brunius…), los actores ya experimentados pero asimilables por la sencillez de su interpretación y su afinidad con Renoir en este ambiente de camaradería (Florelle, René Lefèvre, Nadia Sibirskaia, Baquet, Dasté…), y en fin, el monstruo sagrado, la estrella, cuyo contraste con el resto del equipo sirve por partida doble al propósito de Renoir y el sentido del filme (Jules Berry). Renoir adora este tipo de actores, genialmente desorbitados, que nunca están mejor que cuando trabajan con él; sabe perfectamente cómo dirigirlos y al mismo tiempo hacer que se encuentren a gusto. La creación de Berry es sublime dentro de una ignominia que sin embargo no nos hace odiarlo, dado que el odio es algo extraño a la obra de Renoir.

Pero, sobre todo, lo que impresiona es la forma en que está hecho el filme, que ha sido realizado en cierto modo más para los que lo hicieron que para el público, dentro de una evidente complicidad. Se diría que ocurre algo parecido a lo que sucede con esos tejidos en los que el revés es casi tan bello como el derecho y que uno no dudaría en ponerse por un lado o por otro. *Le Crime de Monsieur Lange* fue hecho, en primer lugar, y también, para el placer de todos los que intervinieron en él, desde el director al maquinista y sobre todo de los actores. Este estado de ánimo verdadero está más o menos presente en toda la obra de Renoir pero raramente es más perceptible que en este filme.

Florelle, Nadia Sibirskaïa (desmayada), Marcel Duhamel, y Jules Berry en *Le Crime de Monsieur Lange*

La Vie est á Nous (1936)

El filme empieza con una lección, en una clase, sobre las riquezas de Francia, ilustrada con imágenes optimistas. A la salida de la escuela, los niños, con sus palabras sobre la miseria de sus padres, desmienten aquello que han visto o más bien la perspectiva desde la que se les ha presentado.

Una segunda secuencia de montaje presenta los motines nacionalistas de 1934, las «doscientas familias», la amenaza hitleriana.

A continuación nos encontramos en el despacho de Marcel Cachin, director de L'Humanité. *Abre su correo y se fija especialmente en tres cartas cuya lectura se presenta en forma de tres* sketches *que muestran el papel del Partido Comunista en defensa de los trabajadores.*

Primer sketch: *la fábrica. Se organiza una acción colectiva para luchar contra el cronómetro que impone ritmos excesivos de trabajo y contra el despido arbitrario de un obrero viejo. La dirección cede después de una huelga de advertencia, readmite al obrero, retrasa el cronómetro y no disminuye los salarios.*

Segundo sketch: *el campo. Sabotaje, por los camaradas comunistas, de una subasta por embargo que privaría a un campesino de su única fuente de ingresos. Los camaradas se oponen al litigio y llegan a rescatar por una insignificancia el ganado y el material necesario para que el campesino pueda continuar su trabajo.*

Tercer sketch: *un matrimonio de estudiantes acosados por el hambre (Nadia Sibirskaia y Julien Bertheau). El muchacho, diplomado de la Escuela Superior de Electricidad, busca trabajo, se deja embaucar por el dueño de un garaje que le explota, cae de nuevo en la miseria, y es recogido por un militante que le lleva a una reunión en la que recibe ánimos y le dan de comer. Se organiza una especie de fiesta, y será él quien prepare la iluminación.*

Hay que agregar a todo esto una serie de discursos de Marcel Cachin, Jacques Duelos, Maurice Thorez y un final apoteósico inspirado por el montaje de los filmes rusos.[43]

En su conjunto el filme testimonia una enorme ingenuidad didáctica, pues el guión es endiabladamente demostrativo, pero el resultado es extraordinario por la sinceridad de propósito y la calidad de la interpretación de los actores. Con este fin, Renoir recurre a curiosos efectos mezclando los verdaderos militantes y los compañeros simpatizantes.

Hay que destacar dos escenas: la de la subasta (Léo Larive —que era el sirviente de Jouvet en Los bajos fondos *y el cocinero de* La regla del juego— *examina el caballo que va a ser vendido). Esta escena, más desarrollada que el resto del filme se*

debe tal vez más a Jacques Becker que a Renoir.

Luego, la admirable panorámica que va de Nadia Sibirskaia a su balcón, continúa a lo largo de los tejados, desciende al patio y vuelve a ascender para terminar con una vista general de París.

La Vie est á nous *será discutida siempre, pero con el tiempo constituirá un documento cada vez más precioso sobre el espíritu de 1936.*

Por ello rima dignamente con Le Crime de Monsieur Lange.

(Notas manuscritas de André Bazin)

Una partida de campo (1936)

«M. Dufour, quincallero de París, junto con su suegra, su mujer, su hija y su dependiente Anatole, que es también su futuro yerno y su futuro sucesor, decide, después de haber pedido prestado el coche a su vecino el lechero, en este domingo del verano de 1860, salir a enfrentarse con la naturaleza». *Eligen la posada del tío Poulain,*[44] *rincón propicio para una comida en el campo. Dos «canotiers» en vacaciones los ven llegar y, con ayuda del buen humor, se dedican a cortejar discretamente a las damas. Después de la comida, mientras M. Dufour y su dependiente se van a pescar con las cañas que les prestan los dos amigos, éstos deciden dar un paseo en barca. La madre, en una madurez aún apetecible, se deja arrastrar hasta una espesura por su activo acompañante, mientras que la hija es abrazada breve pero apasionadamente por el suyo, más sensible y más tímido. La lluvia pone fin al idilio.*

«Los años han pasado, con los domingos tan tristes como los lunes. Anatole se ha casado con Henriette…». *El joven matrimonio va a pasar un domingo a Bezons. Henriette, influida por la triste monotonía de su nueva vida, vuelve a encontrar a su antiguo y efímero amante en los mismos lugares en que se abrazaron. Apenas tienen tiempo de intercambiar algún recuerdo inefable que han conservado el uno del otro, porque el marido ha despertado de su siesta y la separación será definitiva*.

La adaptación de Una partida de campo *no es solamente fiel a la novela, sino que también desarrolla el relato de Maupassant de acuerdo con el espíritu de la misma. Este cuento, muy corto, es, por su mismo estilo, una sipnosis con algunos pasajes más desarrollados (el beso) pero con otros evidentemente tan esquemáticos, como si se tratara de indicaciones. Estas partes han sido desarrolladas siempre con fortuna en el filme y de forma perfectamente justificada*.

Los dos personajes de los canotiers *Henri y Rodolphe han quedado retratados, psicológica y dramáticamente, en el filme. Aquel que debe ir con la madre (Brunius)*

se inclina hacia lo cómico, el otro (Georges Darnoux) prefigura el carácter sentimental y dramático de la aventura… Todo lo que se ha añadido es psicológica y materialmente justificable, incluso se puede decir que no estaba presente en el relato original.

La escena de amor en la isla es uno de los momentos más atroces y más bellos del cine universal: debe su fulgurante eficacia a algunos gestos y a una mirada de Sylvia Bataille, de un realismo afectivo desgarrador. Lo que expresa es todo el desencanto o mejor aún la tristeza patética que sigue al amor. Su transcripción visual al cine es la admirable secuencia de la tormenta.

La parte que no se ha rodado y que se desarrolla principalmente en la tienda de M. Dufour (rué des Martyrs) es insignificante en el relato y puede afirmarse que Una partida de campo *es un filme perfectamente acabado*.[45]

(Notas manuscritas de André Bazin)

Jacques Brunius y Jeanne Marken en *Una partida de campo*

4. Las proximidades de la guerra

Los bajos fondos (1936)

Louis Jouvet es un barón arruinado por el juego y por las mujeres. Una noche sorprende en su apartamento a Pepel, un ladrón profesional (Jean Gabin) con el que enseguida simpatiza. Juegan juntos durante toda la noche y cuando por la mañana llegan los alguaciles para prender al barón, éste decide instalarse donde vive Pepel, una especie de asilo de vagabundos, junto al río.

El asilo está gobernado por un viejo avaro (Vladimir Sokoloff), cuya joven esposa (Suzy Prim) es la amante de Pepel. Ésta tiene una hermana más joven (Junie Astor) que el matrimonio quiere unir con el comisario de policía (Gabriello) para conseguir así la tranquilidad.

La joven se opone a este matrimonio, y el viejo propietario y su mujer le pegan. Pepel, que está enamorado de la joven, interviene y mata al avaro. Cuando la policía llega para investigar, todos los que se encuentran en el asilo se solidarizan con Pepel: «No ha sido él quien lo ha matado, han sido los bajos fondos».

Mientras tanto, un viejo muere enfermo, un actor místico y borracho (Robert Le Vigan) se ahorca, y el barón tiene una aventura con una prostituta de novela (Jany Holt).

Al final de la historia, Pepel y la joven se van por la carretera, apartándose un poco cuando se cruzan con los gendarmes, para intentar vivir una nueva vida.

Los bajos fondos (Les Bas-Fonds, 1936) no es sin duda el mejor filme francés del autor de *El río*. No consigue ni el equilibrio de *La gran ilusión*, ni la sinceridad de *Le Crime de Monsieur Lange*, ni la poesía de *Una partida de campo*, ni la suma de todas aquellas calidades que se dan en *La regla del juego*. Pero puede ser considerado, sin embargo, después de este último filme, como la más interesante realización francesa de Renoir, la más sabrosa y la que mejor revela las más profundas ideas de este director.

Basado en una novela de Gorki, mezcla curiosamente los tonos y los géneros. De una historia sombría, realista y dramática, Renoir casi ha hecho un filme cómico, o al menos no se ha privado de cambiar de registro, pues ni siquiera Jean Gabin muere al final del filme.[46] Las cuatro o cinco aventuras que se entrecruzan y se desarrollan en el sórdido dormitorio colectivo, especie de casa de citas para vagabundos, que encontramos en tantas novelas rusas, se convierten, adaptadas por Renoir, pintorescamente en aventuras franco-rusas. ¿Cómo admitir que Jouvet sea un alto funcionario zarista y que la guasa parisina de Gabin se asemeje a la «inquietud del alma rusa»? Lo mismo sucede cuando nos hace tomar las orillas del Marne por las del

Volga. ¡Pero precisamente en eso es donde Renoir actúa con tanta frescura![47]

Este inverosímil juego del escondite entre el vodevil y la tragedia, el realismo y la parodia, Gorki y Renoir, es lo que otorga, sin embargo, a la obra algo de lo que la convierte en encantadora. Sólo el autor de *La regla del juego* podía permitirse con tanta desenvoltura emocionarnos rozando el ridículo.

No es tampoco un mérito menor del filme el hecho de permitimos ver juntos y actuando maravillosamente a Jouvet, Gabin, Jany Holt, Le Vigan, Suzy Prim, Junie Astor y Vladimir Sokoloff.

Louis Jouvet, Jany Holt, y Junie Astor en *Los bajos fondos*

Jean Gabin y Suzy Prim en *Los bajos fondos*

La gran ilusión (1937)

El capitán Boïeldieu (Pierre Fresnay), oficial de carrera, y Maréchal (Jean Gabin), antiguo mecánico ascendido a teniente, son derribados con su avión detrás de las líneas alemanas durante la guerra de 1914-1918. Son internados en un *Oflag* mandado por el capitán Von Rauffenstein (Eric von Stroheim). Boïeldieu y Rauffenstein pertenecen a la misma clase social: son nobles y militares de carrera. Después de numerosas tentativas de evasión, Maréchal consigue huir con otro prisionero, Rosenthal (Dalio), gracias al sacrificio de Boïeldieu, que obliga a Rauffenstein a disparar sobre él. Pálidos y agotados, Maréchal y Rosenthal se refugian en una granja alemana donde se desarrolla un idilio entre Maréchal y la granjera Elsa (Dita Parlo). Los dos prisioneros conseguirán pasar finalmente la frontera suiza.

La acción se desarrolla en Alemania durante la guerra de 1914-1918, en un campo de prisioneros para oficiales, y se divide en tres partes perfectamente diferenciadas. Empieza, sin embargo, con un prólogo en el frente francés, en el bar de la escuadrilla en el que el teniente Maréchal, antiguo mecánico promovido a suboficial y después a oficial, por sus méritos y por los azares de la guerra, se ve en el trance de llevar al capitán Boïeldieu, altivo, desenvuelto y con monóculo, en misión de reconocimiento más allá de las líneas alemanas.

Pero el avión será derribado por el comandante Von Rauffenstein, que invitará cortésmente a los dos franceses a comer, antes de que un suboficial, bastante menos amable, se haga cargo de los dos prisioneros.

En el campo de prisioneros, una vez pasados los primeros horrores del internamiento, Maréchal y Boïeldieu no hacen más que compadecerse de su suerte. Sus compañeros de barracón los adoptan rápidamente: hay un actor de palabra fácil, un profesor un poco ingenuo, un ingeniero del catastro y, sobre todo, el que constituye la providencia de todos ellos, el modisto Rosenthal, hijo de un rico banquero, cuyos paquetes de comida, enviados por la familia y generosamente compartidos, alimentan a los presentes mucho mejor que el rancho cotidiano. A pesar de las diferencias de carácter y de gusto debidos en gran parte al origen social, estos hombres acaban por entenderse muy bien. Incluso el aristócrata Boïeldieu se adapta con una elegante desenvoltura a esta simpática promiscuidad. La gran ocupación nocturna consiste en la construcción de un túnel que después de varios meses de trabajo debe permitir la huida de todo el grupo.

Mientras tanto, preparan febrilmente, bajo la mirada divertida y benevolente de las autoridades del campo, una gran fiesta teatral para la que Rosenthal ha hecho que le envíen cajas con disfraces. La primera prueba de un vestido de mujer da lugar a una escena justamente célebre en la que todos estos hombres, sin darse cuenta, dejan de bromear de golpe, trastornados involuntariamente ante este pobre simulacro de la feminidad. La fiesta alcanza su apogeo cuando Maréchal detiene la orquesta y

anuncia sobre el escenario la toma de Douaumont. Todos los prisioneros cantan *La Mar se Ilesa*, mientras que los oficiales alemanes se retiran pálidos de cólera. Esta audacia valdrá a Maréchal una larga pena de calabozo. A su vuelta le reconfortan y le revelan que el túnel está terminado. La huida será al día siguiente… Pero llega una orden: todos los oficiales serán trasladados de campo. El túnel no servirá de nada, ni siquiera a los oficiales ingleses que vienen a sustituirlos, porque Maréchal no puede encontrar a ninguno de ellos que hable francés para poderle pasar la consigna.

Después de unos rápidos fundidos encadenados que nos cuentan cómo en el transcurso de uno o dos años nuestros héroes han sido trasladados de campo en campo a través de toda Alemania, volvemos a encontrar a Maréchal y a Boïeldieu en un campo disciplinario reservado a los especialistas de la evasión. Este nuevo *Oflag* es una fortaleza medieval en la que parece imposible toda posibilidad de huida.

Nuestros dos franceses se encuentran con la sorpresa de ser recibidos por el mismo Von Rauffenstein; gravemente herido en la columna vertebral, embutido hasta la barbilla en un corsé de hierro y cuero, el antiguo aviador ha aceptado esta ingrata tarea que le permite todavía servir a su patria, pero la soporta con desdén aristocrático, con el ritual de elegancia inútil e implacable que suele ser la norma de su clase. Encantado de volver a ver a Boïeldieu, le considera inmediatamente su *alter ego*, dado que, como él, es noble y militar de carrera. Maréchal, en cambio, no le parece más que un lamentable heredero de la Revolución francesa. En este punto, Boïeldieu no está de acuerdo. Si bien él posee, tanto como Rauffenstein, el estilo de su clase, del que tiene buen cuidado de no apartarse, lo posee con lucidez porque sabe que está condenada y ve sin amargura la promoción social de las cualidades populares de un Maréchal, e igualmente aprecia las cualidades más cosmopolitas e industriales de un Rosenthal, cuyos padres, naturalizados recientemente, poseen hoy los castillos históricos que los Boïeldieu no supieron conservar.

Nuestros dos héroes experimentan el placer de volver a encontrarse con su generoso amigo, trasladado también a la misma fortaleza. Los tres, a pesar de las dificultades, preparan una nueva fuga. Una larga cuerda hecha con tejido trenzado les puede llevar a la parte baja de los muros, pero son demasiados los centinelas que montan guardia en el camino de ronda como para pasar desapercibidos. Un incidente provocado por los prisioneros rusos da a Boïeldieu la idea de una estratagema. Con el contenido de una caja de flautines y la complicidad de otros prisioneros, organiza una especie de motín musical que moviliza, al menos durante algunos minutos, a todos los guardianes de la fortaleza, minutos que Maréchal y Rosenthal aprovechan para huir. Las cosas se desarrollan como estaban previstas bajo las notas de *II était un petit navire* que Boïeldieu, perfectamente vestido y con guantes blancos, interpreta insolentemente en el camino de los soldados que hacen la guardia, con gran estupor de Von Rauffenstein, que se ve obligado finalmente a disparar sobre él. Gravemente herido en el vientre, Boïeldieu morirá en los brazos del comandante alemán.

Volvemos a encontrar a Maréchal y Rosenthal, pálidos y agotados, camino de

Suiza. Pero Rosenthal se ha lesionado en un tobillo y esto, junto con la fatiga, hace surgir la discordia. Un establo en una granja silenciosa les proporciona un refugio para reposar y recobrar sus ánimos. Pero la granja está habitada por una mujer joven, viuda de guerra, y por su hija. Ella puede denunciarlos, pero no lo hará. Los albergará durante el tiempo que Rosenthal necesita para que cure su tobillo y recobrar sus fuerzas. Poco a poco, nace un idilio entre Maréchal y la rubia Elsa. Un amor más fuerte que el absurdo de la guerra. Pero, sin embargo, es necesario huir para poder creer en esa paz, también ilusoria.

De nuevo en marcha. Vemos a Maréchal y Rosenthal en algún lugar de la montaña, cubierta totalmente de nieve. Una patrulla alemana los distingue, un soldado se dispone a disparar. Pero su camarada le baja el brazo: «Déjalos, están en Suiza».

La copia de *La gran ilusión* exhibida en 1958 es una versión completa reconstruida gracias a los cuidados de Jean Renoir y Charles Spaak, a partir de un negativo secuestrado por los alemanes y encontrado en Munich por los americanos. Durante su explotación internacional los diversos positivos en circulación fueron más o menos mutilados.

Los principales cortes fueron hechos en 1946 para un reestreno que levantó entonces algunas polémicas. Se le reprochaba (sobre todo por parte de George Altmann) haber sido demasiado gentil con los personajes alemanes y mostrar algunos rastros de antisemitismo. La sensibilidad de los días siguientes a la Liberación puede explicar estos juicios tan contrarios al espíritu del filme. Se habían cortado, sin embargo, algunas réplicas relativas a la raza de Rosenthal y una serie de escenas de amor entre Maréchal y Elsa. En cualquier caso, el mensaje de *La gran ilusión* en 1946 no podía todavía ser bien entendido (o vuelto a entender); el triunfo que ha obtenido ahora en su reestreno es muy significativo.[47]

No obstante, en 1937 la crítica había sido generalmente entusiasta. Caso casi único en la obra de Renoir, con frecuencia mal recibida o, en los mejores casos, recibida con opiniones divididas.

El éxito del filme no se produjo, por otra parte, sólo en Francia, sino que fue muy rápido en el extranjero. Hubiera ganado desde luego el Gran Premio del Festival de Venecia de 1937 (en lugar de *Carnet de Bal*, Julien Duvivier, 1937) si el hecho de otorgar una Copa Mussolini a un filme demócrata y pacifista no hubiera sido algo imposible. También se creó especialmente para él «un premio al mejor conjunto artístico», capaz de satisfacer la conciencia de los jurados. A pesar de esta recompensa oficial el filme fue prohibido en Italia (y naturalmente en Alemania). En América, en cambio, su éxito fue triunfal (quince semanas de estreno en un gran cine de Nueva York y distribución por todas las principales ciudades del país). Roosevelt llegaría a afirmar que «todos los demócratas deberían ver este filme».

Jean Renoir ha explicado él mismo (en el tráiler montado para el reestreno de

1958) cómo nació el filme: «La historia de *La gran ilusión* es rigurosamente cierta y me fue contada por varios de mis camaradas de guerra (…). En especial por Pinsard. Pinsard estaba en la aviación de caza y yo en una escuadrilla de reconocimiento. Tomaba fotos de las líneas alemanas y en varias ocasiones me salvó la vida interviniendo en el momento en que los cazas alemanes se mostraban demasiado insistentes. Él mismo fue derribado siete veces, hecho prisionero siete veces y se evadió siete veces. Sus fugas son la base de *La gran ilusión* (…)»

«Pero (…) una historia de evasión, aunque sea apasionante, no basta para hacer una película. Hace falta un guión. Para esto Charles Spaak me brindó su colaboración. La colaboración fue fácil y sin nada destacable. A los lazos de nuestra amistad se unieron en este caso los lazos de nuestra fe común, de nuestra creencia profunda en la igualdad y en la fraternidad entre los hombres».

De hecho, el guión de *La gran ilusión* experimentó varios avatares una vez finalizado el tratamiento inicial de Spaak.[48] En primer lugar, porque éste es entre todos los filmes de Jean Renoir aquel en que se reconoce la parte reservada a su improvisación. Y sobre todo porque un acontecimiento imprevisto vino a trastornar al comienzo mismo del rodaje en Alsacia todo el equilibrio del filme. Los productores habían conseguido en el último momento contratar a Eric von Stroheim (proscrito en Hollywood) para el papel de comandante Von Rauffenstein. Y Renoir, que siempre había declarado su admiración por el director maldito cuya influencia sobre su obra es, por otra parte, considerable, no podía resignarse a utilizar semejante adquisición dentro de las dimensiones extremadamente reducidas del papel en la versión inicial. Entonces comenzó una relación diaria entre Stroheim y Renoir que significó una fecunda colaboración de la que salió no solamente la extraordinaria silueta del actual Von Rauffenstein, sino también uno de los más bellos hallazgos del filme: el desdoblamiento del tema del aristócrata entre el capitán francés y el comandante alemán. Desdoblamiento que permite un diálogo y una meditación sobre la nobleza bastante más sutiles que la simple antítesis entre Maréchal y Boïeldieu.

Sería, sin embargo, injusto desconocer lo que Charles Spaak aportó a Renoir y que no fue, desde luego, ajeno al éxito excepcional de *La gran ilusión*. Esta aportación consistió principalmente en la calidad de la construcción dramática y en la claridad de las relaciones entre los personajes, facetas que Renoir no siempre ha sabido conjugar en sus otros filmes con los objetivos que le parecían más esenciales.

La gran ilusión tiene ahora veintiún años. ¿Cómo ha soportado la prueba del tiempo? Sería probablemente insuficiente decir que el filme ha tenido suerte. No solamente, con excepción quizá de los más pequeños detalles secundarios, el tiempo no le ha afectado, sino que la novedad, la audacia, mejor dicho la modernidad de su realización, adquieren actualmente una fuerza más sorprendente.

No estoy seguro de que *La gran ilusión* sea el filme más realista de Renoir, pero sí es cierto que su valor ha permanecido intacto y esto se debe principalmente a su

composición realista. Las pruebas de ello son numerosas y la más evidente es la pluralidad de idiomas. En los días siguientes a la Liberación, filmes como *La Dernière Chance* y sobre todo *Paisà* (Roberto Rossellini, 1947), acabaron afortunadamente con las viejas convenciones dramáticas que permitían a los personajes de cualquier origen entenderse uniformemente en la lengua de Shakespeare, Dante o Molière. Pero esto sólo duró algún tiempo, porque ya hoy nos encontramos, por ejemplo, con que un cine considerado realista como el británico nos ofrece filmes de la Resistencia que se desarrollan en París y en los que las porteras hablan en inglés. Mucho antes de que lo hiciera el neorrealismo, Renoir basó su filme en la autenticidad de las relaciones humanas a través del idioma. Pabst, es cierto, lo había hecho en *Carbón* (Kamerad Schaft, 1931), pero de manera mucho menos sutil. Aquí la genialidad que otorga al hallazgo todo su valor humano es el empleo de una tercera lengua, el inglés, entre Von Rauffenstein y Boïeldieu, no ya una lengua nacional, sino una lengua *de clase* que aísla a los dos aristócratas del resto de la sociedad plebeya.

Esta intervención de una tercera forma de expresión parece, por otra parte, una de las ideas más felices de la estructura de *La gran ilusión*, tanto por lo que se refiere al guión como a la puesta en escena. Hemos visto el desdoblamiento del tema de la nobleza entre Fresnay y Stroheim, pero es conveniente saber también que al principio Rosenthal no existía. Su personaje viene a añadir la idea de raza a la idea de clase matizando así de manera esencial el sentido de todo el filme y contribuyendo igualmente a evitar el carácter esquemático de la antítesis Fresnay-Gabin.

Realismo también en las relaciones humanas o, digamos mejor aún, *veracidad*. Menor quizá, tal vez, en las relaciones entre los principales personajes —que, sin convertirse jamás en simbólicos y conservando siempre un pintoresquismo que es extraordinariamente vivo, se resienten de las exigencias dramáticas del guión—, que en aquellas que Renoir ha sabido crear entre el primer término de los protagonistas y todo el segundo término de los genéricos: los guardianes alemanes, los simples soldados, los suboficiales y los oficiales son presentados con, no digamos una verdad, que es siempre relativa según la experiencia de cada uno, sino con una veracidad perturbadora. Este realismo no es el de la copia, sino una reinvención de extraordinaria exactitud, sabiendo, fuera de todo convencionalismo, dar al detalle un valor a la vez documental y significativo. La invención de un personaje como M. Arthur y de la sutil complicidad que mantiene con los prisioneros es una creación que roza lo sublime. La escena en la que Carette, antes de la fiesta, le dice por encima de las cabezas de los oficiales superiores «Tú comprendes, Arthur», es un instante genial de cine puro. Y qué decir también de los planos muy breves que nos muestran a los oficiales ingleses: toda una civilización se evoca, en algunos segundos, sin que ningún detalle nos recuerde jamás lo «típico» o lo previsible.

Es, en efecto, de invención de lo que hay que hablar aquí y no de una simple reproducción documental. La exactitud de los detalles es en Renoir producto tanto de

la imaginación como de la observación de la realidad, de la que sabe siempre extraer el hecho significativo pero no convencional. La secuencia que mejor expresa este punto de vista es, sin duda, la célebre escena de la fiesta con el anuncio de la toma de Douaumont. Con esta brillante idea, un director hábil no podría dejar de hacer en cualquier caso un alarde. Pero Renoir añade diez hallazgos más que componen algo más importante que un trozo de antología; un ejemplo: la idea de hacer cantar *La Marsellesa* no a un francés, sino a un oficial inglés disfrazado de mujer.

Es el conjunto de estas *invenciones realistas* lo que proporciona su solidez a la construcción de *La gran ilusión* y lo que hace que hoy se conserve intacto su esplendor.

Realismo también en las tomas o más exactamente en el «guión técnico». Pues es cierto que la veracidad de *La gran ilusión* no sería la misma si Renoir no hubiese, en primer lugar, rodado los exteriores (e incluso una parte de los interiores) en decorados naturales. A falta de poderlo hacer en Alemania, escogió Alsacia, lo más cerca posible de la frontera. En fin —y aunque Renoir ha empleado mucho más esta técnica en otros de sus filmes—, se observa el cuidado constante de no separar jamás a través de la filmación el centro de interés dramático del contexto general en el que está inscrito (psíquico y humano). Este deseo se expresa por diversos procedimientos.

Por la profundidad de campo, naturalmente, pero sobre todo por los reencuadres que sustituyen a los cambios de plano y que obligan a tratar las escenas no como fragmentos sino realmente en su conjunto. Por ejemplo: en ciertas escenas del dormitorio que podían haber sido rodadas en estudio, Renoir hizo colocar en el patio del edificio unos semidecorados móviles que le permitieron tener a los actores «en el interior» y descubrir simultáneamente por la ventana la vista del campo (escena del entrenamiento de los jóvenes reclutas). Así queda de manifiesto, por lo que se refiere a la técnica de la dirección, esta búsqueda de la veracidad de las relaciones entre los hombres y el mundo en el que están situados.

Sin otorgarle más importancia de la que hay que dar a un título, tal vez sea conveniente que nos preguntemos sobre éste: *¡La gran ilusión!* Históricamente está explicado por el desenlace de la primera versión del guión. Los dos escapados se dan cita en Maxim’s para la primera cena de Nochebuena de la paz, pero en esa Navidad de 1918 su mesa reservada con tanta antelación permanece vacía. En lugar de esta alusión pesimista sobre la gran ilusión de la amistad, Renoir ha colocado un mensaje mucho más optimista. Cierto que todavía es posible encontrar una especie de dispersión del tema de la ilusión en los diversos episodios del filme (la de la sexualidad, con los travestís; incluso la del amor con el idilio, de difícil solución; la de la paz próxima; la de la libertad, con las evasiones frustradas), ilusiones todas ellas más beneficiosas que nefastas en la medida en que ayudan a los hombres a remontar las pruebas a que se ven sometidos y les dan ánimos para continuar en sus intentos.

Pero es necesario, sin duda, considerar la idea desde un punto de vista más

elevado y dar a la palabra «ilusión» un sentido resueltamente positivo e incluso combativo. Las grandes ilusiones son, por una parte, sin duda, los sueños que ayudan a vivir, ya sean una pequeña manía como el pirograbado o la traducción de Píndaro, pero las grandes ilusiones son, sobre todo, el odio que divide arbitrariamente a los hombres a los que realmente nada separa, las fronteras y la guerra que éstas desencadenan, las razas y las clases sociales. El mensaje del filme es una demostración *a contrario* de la fraternidad y la igualdad entre los hombres. La guerra, fruto del odio y de la división, revela paradójicamente la falsedad de todas las barreras morales interiores de la conciencia.

Aunque las fronteras sean derribadas, existen. De aquí se desprende otro tema muy querido de Renoir y que ha expresado a menudo en las entrevistas. El de que los hombres están menos separados por las barreras verticales del nacionalismo que por las divisiones horizontales de las culturas, las razas, las clases, las profesiones, etc.

Entre estas divisiones horizontales, hay una a la que *La gran ilusión* sitúa en lugar de privilegio, la oposición pueblo-nobleza. En toda su obra, ya sea de antes de la guerra o de después, Renoir no dejará de expresar a un tiempo su respeto por la nobleza, por la verdadera nobleza, con o sin títulos, por esa aristocracia de los sentimientos, de la sensibilidad y sobre todo del arte o simplemente del oficio, que coloca en una situación de igualdad a Boïeldieu y a Maréchal. A diferencia de Rauffenstein, Boïeldieu lo sabe y lo admite. Comprende también que los signos externos de su aristocracia serán en el futuro anacrónicos y que están condenados. Por ello su gesto supremo de afirmación de la nobleza consiste en sacrificarse por Maréchal.

Por este episodio y por algunos otros, se puede considerar a *La gran ilusión* como un filme comprometido (en 1937, Renoir no ocultaba sus simpatías por el Frente Popular, e iba a rodar *La Marsellesa* [La Marseillaise, 1937] para la C. G. T.), pero también habrá que admitir que este filme «comprometido» es bien poco partidista. El genio de Renoir, incluso cuando defiende una verdad moral o social determinada, consiste en no hacerlo jamás solamente a costa de los personajes que encarnan el error, sino en hacerlo presentando también el ideal que ellos representan. Otorga tanto a las ideas como a los hombres todas sus posibilidades. Esta posición artística tan fecunda es claramente sensible en la forma en que en *La Marsellesa* presenta a los emigrados y a la corte de Versalles.

Jean Gabin y Pierre Fresnay en *La gran ilusión*

Pierre Fresnay y Erich von Stroheim en *La gran ilusión*

La Marsellesa (1937)

Hay que señalar ante todo la oposición en el tono y en la interpretación entre la corte y el pueblo. Los personajes populares hablan alto, con espontaneidad. Por el contrario, en la corte no se eleva jamás el tono de voz, las cosas más graves y las más sutiles son dichas en voz baja y en cualquier caso siempre en el mismo tono.

El filme comienza en Marsella, donde vemos constituirse el batallón de quinientos voluntarios. Salen de allí el 2 de julio de 1792, marchando (o subiendo) hacia París, adonde llegan el día 30, en vísperas de la publicación del Manifiesto de Brunswick. El filme termina poco más o menos hacia el 10 de agosto, precisamente antes de la batalla de Valmy.

Maravillosa individualización de los aristócratas. Junto a su comportamiento como clase, Renoir da a cada uno un carácter, una manera de ser precisa y sutil que nos une de repente a ellos. El personaje en el que esto se advierte más es evidentemente en Luis XVI (Pierre Renoir). El propósito esencial del filme, aquel que preside todo su estilo, es el de hallar bajo el personaje histórico la realidad humana y cotidiana de los caracteres y de los individuos.

Realidad histórica, sin duda, en primer lugar (la búsqueda de los detalles concretos, de la exactitud histórica de la vida cotidiana, principalmente de los detalles culinarios) pero sobre todo realidad de los caracteres.

Renoir da así a los actos heroicos su perspectiva concreta, su relieve psicológico. Desmitifica la historia y la vuelve a situar próxima al hombre. Sin embargo, no se trata de hacer «pequeña historia» sino historia a escala humana. Esto ya había sido esbozado en Le Tournoi (1928).

Admirable desde este punto de vista la larga marcha de los federados hacia París salpicada de diálogos excelentes sobre los pies, las diferentes maneras de protegerlos y de cuidarlos. La primera vez que se oye La Marsellesa *uno de los representantes del pueblo no oculta sus críticas*: «Hay algo en esa canción, algo salvaje y grandilocuente, que no me gusta nada».[49]

Un detalle admirable: cuando pasa revista a las tropas en las Tullerías, Luis XVI se muestra incómodo porque lleva puesta su peluca al revés.

(Notas manuscritas de André Bazin)

La Bête Humaine (1938)

La novela de Zola tiene sus debilidades.[50] *Existe en primer lugar una penosa desigualdad en la escritura. Al lado de escenas maravillosamente trabajadas —el*

principio, por ejemplo— no faltan páginas flojas y llenas de convencionalismos. La construcción misma de la historia da una impresión arbitraria porque raramente está determinada por la psicología de los personajes (sin estarlo por ninguna otra cosa). Los acontecimientos dan la impresión de ocurrir gracias a la imaginación del novelista, o bien en función de prejuicios apriorísticos. Se advierte el deseo de describir un caso *y un* ambiente. *Paradójicamente, es más la novela que la película la que da la impresión de tener «escenas por hacer», como sucede en las películas americanas espectaculares. La «descripción», fragmento de retórica novelesca, cumple ya la función de procedimiento cinematográfico. Por ejemplo, el descarrilamiento del tren, descrito, por otra parte, precipitadamente, sin convicción y con enormes inverosimilitudes (la supervivencia de Lantier y de Pecqueux). El final (el tren enloquecido) es igualmente un fragmento retórico. Es un ejemplo de visión «cinematográfica» que Renoir no ha utilizado.*

A propósito del estilo, el mejor ejemplo de relajamiento está en las metáforas o en las imágenes relativas a la Lison y a Flore (la Virgen guerrera, la Amazona, etc.).

Otras falsedades del relato: el hecho de que reúna a no menos de seis asesinos de hecho o de intención para un número de personajes que es sólo algo mayor. Lantier, Roubaud, Séverine (cuando quiere hacer desaparecer a su marido), Misard, Flore e incluso en los momentos finales Pecqueux. Esta acumulación de criminales sería inverosímil en una novela de Simenon.

Destacar también la debilidad o el carácter sucinto de los aspectos psicológicos, con excepción únicamente del caso de Séverine. Los únicos personajes sólidos son los que sólo están esbozados sociológicamente (los vecinos, Philoméne). El personaje más endeble no es Jacques Lantier, aunque también esté toscamente presentado como si fuera un hombre de las cavernas, y sin ninguna profundidad psicológica (su indiferencia después de la muerte de Séverine).

En su conjunto se puede decir que Renoir casi ha mejorado la novela. El nivel técnico del filme no es inferior al del libro, lo mejora muy frecuentemente, y los personajes están mucho más justificados. Se debe esto a que Renoir los ha basado no en la psicología sino en una metafísica del actor. Lo que vemos en la pantalla no es la cólera homicida de Lantier, sino la de Gabin. *Incluso cuando la elección del actor no corresponde ni psicológica ni moralmente al personaje del libro, este «error» de reparto tiene más ventajas que inconvenientes, porque la presencia del actor, su fuerza de sugestión, son absolutamente superiores a lo que se lee en el libro (Roubaud, interpretado por Fernand Ledoux, por ejemplo; Pecqueux, interpretado por Carette, e incluso Flore, interpretado por Blanchette Brunoy).*

Destacar la inteligencia de las transposiciones; por ejemplo, el baile de los ferroviarios, fragmento social muy en el espíritu de Zola y seguramente no inferior a lo que éste hubiera hecho y que no se encuentra en el libro. (Le petit coeur de Ninon, *etc.).*

En general, Renoir ha simplificado y dramatizado con mucho sentido la

narración de acuerdo con las normas cinematográficas y el resultado es superior a la novela. Casi se puede decir que los únicos fallos del guión son reminiscencias del libro: el papel de Flore, el del enamorado de Séverine, Cabuche, que el propio Renoir interpreta como si se hubiera adjudicado este papel con el fin de «probarse» antes de interpretar a Octave en La regla del juego.

Destacar, en fin, el empleo en diversas escenas de un diálogo sacado directamente del libro. Renoir pretende conseguir un efecto de ligera afectación literaria no del todo desagradable.[51]

(Notas manuscritas de André Bazin)

Simone Simon y Fernand Ledoux en *La Bête Humaine*

Jean Gabin y Blanchette Brunoy en *La Bête Humaine*

La regla del juego (1939)

Estoy convencido[52] de que la importancia de Jean Renoir no dejará de aumentar. Se advierte que es ya muy considerable cuando se consideran sus filmes de antes de la guerra, hasta tal punto que asombra que se trate aún de un creador en pleno auge cuya obra se enriquece siempre con filmes en los que la belleza, la originalidad y la juventud no dejan de sorprendernos. ¿Cómo resumir en dos minutos la riqueza y la variedad?

De *Nana* a *French Cancan* (1954), de *La golfa* a *Le Carrosse d'or* (1952), de *Le Crime de Monsieur Lange* a *El río*, de *La gran ilusión* a *The Southerner* (1945), de *Memorias de una doncella* a *Elena y los hombres* (Elena et les Hommes, 1956), Jean Renoir no ha dejado jamás de ser esencialmente fiel a sí mismo, sin dejar de buscar nuevos caminos ni de renovarse.

Otros grandes directores de cine no han sabido dominar su propia maestría, han quedado prisioneros de una forma de cine que fue la que les dio su gloria, porque el secreto de su maestría residía en una concordancia provisional entre los temas, el estilo y las características particulares de una época. Una vez agotada esta misteriosa armonía entre el mensaje del artista y las características de sus contemporáneos, la inspiración que no se renueva aparece como algo falso. Esta desgracia no le puede suceder a Renoir, cuya sensibilidad para los acontecimientos humanos le hace adaptarse a las vicisitudes de la historia y a las diferencias de civilización. Algunos creyeron que Jean Renoir estaba perdido para sí mismo y para el cine porque había cambiado, en 1940, los cielos grises de la Île-de-France por el sol de California, el vino tinto y el queso de Camembert por los alimentos americanos. Esto sería desconocer al hombre y la naturaleza de su talento.

En realidad, la emigración no podía ser para alguien como Jean Renoir más que una ocasión de aumentar sus perspectivas humanas, de adaptar su sensibilidad a la escala de las inquietudes contemporáneas. A propósito de *El río*, cuya acción sucede totalmente en la India, Jean Renoir ha escrito: «Siento cómo se despierta en mí el deseo de tocar con mis manos a mi prójimo y creo que esto es, vagamente quizá, un deseo de todo el mundo, hoy día. Las fuerzas malignas tuercen tal vez el curso de los acontecimientos, pero siento en el corazón de los hombres un deseo, no diré una fraternidad, sino simplemente un deseo de investigación. Este interés es todavía superficial. Pero es mejor que nada».

Y ha añadido: «Existen creadores que van por delante, otros por detrás. Aquellos que sienten al unísono con la gran masa de los hombres son, evidentemente, los que tienen más éxito. Pero los verdaderamente grandes van por delante de ella, lo cual no quiere decir que tengan siempre comercialmente razón». Renoir es demasiado humilde para pretender ensalzarse con esta observación, pero tiene conciencia de que pertenece a esos pocos que, con más o menos fortuna o dedicación, tratan de

comunicar a sus contemporáneos la creencia de que el cine puede transmitirles algo de ellos mismos, de su época y de sus inquietudes.

Pensando en las dificultades que pudo haber tenido para encontrar durante la guerra, lejos de Francia y en una época de convulsiones, los puntos cardinales de su inspiración en relación con la que le animaba en 1938 cuando rodaba *La regla del juego*, Renoir nos dice: «Cuando hice *La regla del juego* sabía hacia dónde iba. Conocía el mal que roía a mis contemporáneos. Mi instinto me guiaba, la conciencia del peligro me proporcionaba las situaciones y las respuestas. Mis camaradas eran como yo. ¡Cómo no íbamos a estar inquietos! Creo que el filme es bueno. Pero realmente no es difícil trabajar bien cuando la brújula de la inquietud marca la verdadera dirección».

Esta dirección sabemos muy bien cuál era. El Pacto de Munich acababa de firmarse. Georges Sadoul había dicho muy justamente que *La regla del juego* representaba para la época anterior a la guerra lo que había representado *Le Mariage de Figaro* para la Revolución de 1789. La expresión a través de una historia y de unos personajes de una civilización refinada, inconsciente y decadente. También Renoir se había inspirado, en efecto, en Beaumarchais, de quien cita en su filme parte de una canción de Chérubin, y también en los *Caprices de Marianne*, de los que *La regla del juego* copia la situación dramática fundamental. Una mujer duda entre varios hombres, excluido el único que la ama y que morirá en lugar del que ella esperaba.[53]

Ni el público, ni la mayoría de la crítica supieron reconocer en 1939 que *La regla del juego* era la más grande y la más lúcida expresión de una época condenada. Pero ésta no fue sin duda la causa principal del fracaso del filme. La historia de amor era tan válida como cualquier otra y hubiera bastado al éxito del empeño si el guión hubiera respetado también la regla del juego cinematográfico. Pero Renoir había querido realizar, según su propia expresión, un drama alegre y esta mezcla, insólita, desconcertó. Por otra parte, su dirección prodigiosamente móvil, la ironía sutil de los encuadres y los movimientos de cámara, el estilo de la fotografía, que anunciaba de manera general la famosa profundidad de campo que nos vino de América a través de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1940) y de *Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years of Our Life, William Wyler, 1946), aparecían entonces como fantasías ridículas, quizá discutibles.

Hoy *La regla del juego* es un clásico de los cines-clubs. Se la considera no solamente como la expresión más depurada de la escuela realista francesa de antes de la guerra, de la que Renoir es el más grande representante, sino también, y más aún, como la prefiguración de los elementos más originales de la evolución cinematográfica de los quince años siguientes. Este mensaje estético no está todavía agotado.

La secuencia que ustedes van a ver es la de la fiesta en el castillo. Alrededor de una mascarada improvisada por el propietario del castillo para distraer a sus

invitados, se desarrolla la más increíble cacería amorosa. Roland Toutain, enamorado y celoso, persigue a Nora Grégor, empeñada en escuchar los piropos de otro invitado. Por lo que se refiere a Dalio, el marido, persigue a todo el mundo sin perder el sentido de la hospitalidad y de la dignidad mundana. Una tragicomedia análoga se desarrolla entre los criados y particularmente entre la doncella, Paulette Dubost, cortejada por Carette, perseguido por Gaston Modot, guardabosques del castillo y marido de Paulette Dubost. Si Renoir ha conseguido su propósito de hacer un drama alegre es indudablemente en esta admirable secuencia donde los aficionados podían admirar, por otra parte, los giros incesantes de la cámara y la nitidez de la imagen en toda su profundidad de campo.

He aquí la fiesta en el castillo…

Marcel Dalio y Jean Renoir en *La regla del juego*

5. Renoir francés

La paradoja más fácilmente perceptible en el estilo de Jean Renoir, aquella con la que casi siempre tropieza el público, es la aparente desenvoltura de que da pruebas de cara a lo que el espectador considera esencial: el guión y la interpretación. Los detalles inverosímiles pululan por la obra de este «realista», al igual que los «errores» de reparto.

Nadie me negará que Sylvia Bataille y Jeanne Marken en *Una partida de campo*, Pierre Fresnay y Stroheim en *La gran ilusión*, Gabin y Simone Simon en *La Bête Humaine* son, por el contrario, ejemplos de personajes que han encontrado su actor ideal. Es cierto, pero no es ése el caso de Brunius y de Renoir mismo en *Una partida de campo*. ¿Algunos de los principales actores de *La regla del juego* interpretan realmente su papel? (¡Con excepción de Gaston Modot y de Paulette Dubost!). Por lo que se refiere a los intérpretes de *Los bajos fondos*, ¿quién puede creer que corresponden a los personajes del libro de Gorki? Gabin, como héroe de novela rusa, parece imposible. ¿Se puede inventar un contrasentido mayor de reparto que la elección de Valentine Tessier para *Madame Bovary*? La evolución biográfica de la heroína imponía *a priori* una actriz joven, pero también experimentada, que pudiera envejecer poco a poco. Valentine Tessier era el personaje del final de la novela, su edad y su silueta nos impedían que pudiéramos creer en su virginidad y mucho menos, en todo caso, en la extremada juventud de Emma. Con Renoir el personaje no envejece físicamente durante todo el filme. Pero no acabaríamos nunca de señalar las provocaciones en las que Renoir parece complacerse al menos en las tres cuartas partes de sus repartos. Antes que renunciar a un actor que le agrada, vemos que es capaz de modificar el guión para buscarse una coartada que justifique esa elección.

Sin embargo, más que «errores» de reparto, es la dirección de los actores la que da esa impresión de desenvoltura casi provocadora. El reparto está al margen de los papeles, pero la interpretación misma está frecuentemente al margen del diálogo o de la situación. Con más precisión, se podría decir que dada una escena, Renoir parece tratarla con frecuencia más bien como el cañamazo para un alarde de interpretación que le interesa por sí mismo. ¿Acaso es la fiesta de *La regla del juego* otra cosa que esto? En *Tire au Flanc*, boceto muy revelador, la indiferencia respecto al guión es constante, cada escena sólo es fiel a Mouézy-Eon en el momento de empezar, y se disuelve luego enseguida en una especie de comedia del arte que hace pensar en la forma en que Chaplin pasa insensiblemente de la repetición de un gesto a su pura coreografía. ¿Queremos ver otro ejemplo de esta manera de dirigir la escena de espaldas al guión? Cuando Boudu intenta suicidarse, por primera vez, a la altura del Pont des Arts, Renoir ha utilizado la figuración benévolamente apiñada sobre los márgenes del Sena, intrigada por este pequeño acontecimiento; pero los mirones no

están pendientes de un hombre que se ahoga, están pendientes de cómo se hace el cine; su estado de inquietud es evidente, algunos de ellos se vuelven con curiosidad hacia el operador que está rodando el contracampo desde detrás de ellos, como en los antiguos noticiarios en los que las gentes se sorprendían todavía ante la presencia de la cámara. Que esta actitud sea precisamente la más apropiada en relación con las intenciones de la escena, se podría decir que se debe a que si uno quisiera reírse de todo el mundo no procedería de otra manera. Es necesario recordar que *Los bajos fondos* se rodó en las orillas del Marne, que las falsas barbas y las pelucas de los *mujiks* parisienses se soltaban de manera evidente (si esto no es cierto de una manera material lo es en sentido figurado). En resumen, Renoir dirige a sus actores como si los amara más que a las escenas que interpretan y como si amara más la escena que el guión. De ahí el desajuste entre la interpretación y la dramaturgia de la que desvía, evidentemente, nuestra atención. Parece como si aquélla no se preocupara más que parcialmente de coincidir con ésta, como si se tratara de un color que se desbordara sobre el dibujo. De ahí también la complicidad que se requiere para disfrutar adecuadamente de la mitad de las escenas dirigidas por Renoir. En tanto que la mayor parte de los realizadores se proponen habitualmente convencer de inmediato al espectador tanto de la realidad material como de la veracidad psicológica de la acción, lo que hace subordinar absolutamente la puesta en escena y la interpretación a este imperativo categórico de la verosimilitud, Renoir parece olvidar de vez en cuando la presencia del público. Sus actores no actúan de cara a la sala sino para ellos mismos y como para su propio placer. Se convierten en su propio auditorio. Este aspecto de *private joke* queda de manifiesto en *La regla del juego* pero también en *Una partida de campo* (la danza de fauno de Brunius) y muy frecuentemente en *Le Crime de Monsieur Lange*, en el que Marcel Duhamel y Paul Grimault parecen, a quien se fija en ello, unos aficionados mezclados voluntariamente con el verdadero reparto. Por lo demás, no hace falta más que referirse a los títulos de crédito de las películas de Renoir para encontrar cuidadosamente entremezclados los carnets sindicales de diversas especialidades. Pierre Lestringuez, guionista de *Nana* y de *Marquitta*, actúa como actor en las dos películas. André Cerf, un ayudante, es también intérprete en *Le Petit Chaperon Rouge* con Pierre Prévert. Renoir mismo, como se ha dicho, no pierde ocasión de ponerse la máscara. La fiesta en el castillo de *La regla del juego* es el símbolo de toda la obra francesa de Renoir, un juego de las cuatro esquinas para los que intervienen en la película y para su diversión.

Ésta es probablemente una de las causas, si no la causa principal, de los fracasos comerciales de Renoir. Para entender el filme es necesario «estar en el ajo», darse cuenta de los guiños que se hacen los actores, de los signos de connivencia que se intercambian por encima de la cámara. El espectador pasivo que no atiende la invitación a formar parte de esta farándula se aburre en su butaca. De aquí se desprende que los grandes éxitos de público de Renoir los hayan conseguido precisamente aquellos filmes en los que esta complicidad interna es menos

perceptible, aquellos que se dirigen de una forma más directa al público: *La Bête Humaine* y *La gran ilusión*. La presencia de grandes estrellas en estas dos obras era una garantía suplementaria en relación con los desajustes de reparto y hacía sobre todo imperceptible el aspecto de *private joke* que se permiten, por otra parte, los actores menos conocidos. El ejemplo típico del filme que exige por el contrario la complicidad del espectador es, evidentemente, *La regla del juego*, en la que su título de múltiples significados expresa ya perfectamente de lo que se trata.

Estas afirmaciones se podrían tomar como una crítica negativa. El cine, en cualquier caso, no está sólo hecho para los que lo hacen. En este sentido, la obra de Renoir sería respecto al cine lo que la comedia de salón es respecto al teatro: una forma menor para una audiencia por definición minoritaria. Esto significaría negar al mismo tiempo el «realismo» de Renoir y los testimonios más brillantes de su obra; la fuerza, la amplitud, la variedad, la generosidad creadora, su vida profunda y su influencia internacional. Caracteres poco compatibles con el único propósito de divertir a los amigos.

Pero se trata de que el tipo de interpretación, esa especie de desajuste en que voluntariamente se recrea Renoir, entre la escena que debe hacer y la que hace, no es más que un momento dialéctico de su realismo. La fiesta en el castillo es un juego, pero es un juego en el que la regla absurda es, sin embargo, morir de amor. Roland Toutain, herido de un trallazo por una descarga de perdigones, rueda como el conejillo que hemos visto agonizar en cualquier momento delante de los puestos de caza desde donde la gente de mundo juega a matar sin peligro. Si Renoir se divierte y nos divierte llevando a sus actores al borde de la parodia, si se preocupa de elementos fascinantes aparentemente accesorios, es para sorprendemos mejor con una verdad que no esperamos. Una de las más bellas imágenes de la obra de Renoir y de todo el cine es ese instante de *Una partida de campo*, en el que Sylvia Bataille va a ceder ante los besos de Georges Darnoux. Empezado con un tono irónico, cómico, casi exagerado, el idilio, para continuar, deberá convertirse en algo desenvuelto; nos disponemos a reír y bruscamente la risa se corta, el mundo zozobra con la mirada de Sylvia Bataille, el amor surge como un grito; la sonrisa no se ha borrado aún de nuestros labios cuando las lágrimas están ya en nuestros ojos. No conozco ningún director de cine en el mundo, con excepción de Chaplin, que sea capaz de obtener de un rostro, de una mirada, una verdad tan desgarradora. Recordemos a Nadia Sibirskaia en *Le Crime de Monsieur Lange*, en el banco en el que René Lefèvre le hace la corte de manera desmañada, o el gesto de satisfacción irrisoria y trastornada que ilumina la cara de Dalio al ofrecer su organillo a los invitados. El sentido y el gusto de la comedia conducen a Renoir hacia la conciencia profunda de la tragedia humana. La tentación de la parodia, esta complicidad que él establece entre sus actores y él mismo, no es más que un pudor previo, necesario para la dialéctica del juego y de las normas, del placer y del amor, del amor y de la muerte. Decía antes que la interpretación está con frecuencia situada al borde de la «escena» como un

color que no coincide con el dibujo. Pero este distanciamiento sirve para preparar la brillante revelación de la coincidencia que existe entre ambos. Se podría decir que el actor no es en realidad el personaje precisamente hasta el momento en que se convierte en él. Entonces Renoir obtiene de esa discordancia previa una armonía humana incomparable. La necesidad que identifica al intérprete con el personaje se produce más allá de las apariencias superficiales. La verdad que ilumina el rostro posee la evidencia de una revelación.

El cine en general se encuentra todavía en esa concepción primaria de los aficionados a los cromos que confunden la belleza del modelo con la del cuadro, aunque el pintor tenga por misión mostrar la belleza singular de cualquier mujer. Renoir no elige a sus actores, como se hace en el teatro, por su idoneidad respecto al papel que van a interpretar, sino por aquello que, como el pintor, sabe que serán capaces de mostrarnos. Por eso los mejores momentos de su interpretación tienen en sus películas una belleza casi indecente, el recuerdo que se conserva de ellos no es apenas más que el de su brillantez, un destello que obliga a bajar los ojos. El actor queda situado más allá de sí mismo, sorprendido en una especie de nudismo esencial que apenas tiene nada que ver con la expresión dramática y que constituye, sin duda, la luz más decisiva que sólo el cine, junto con la pintura, puede, entre todas las artes, arrojar sobre el cuerpo humano.

Paréntesis: comprendemos ahora, después de lo que acabo de decir, lo que Renoir debe a Stroheim, cuya influencia ha sido decisiva.[54] Pero si Stroheim, por su parte, llega a una especie de obscenidad de la interpretación, lo hace, por supuesto, por unos caminos muy diferentes. Renoir aparenta jugar con el actor para dejarlo al desnudo, mientras que Stroheim actúa con una insistencia implacable, una paciencia de obseso que lleva la interpretación a su paroxismo. La influencia directa de Stroheim es, no obstante, curiosamente perceptible en las últimas películas mudas de Renoir y hasta en *La golfa*, naturalmente; se advierte menos en *Tire au Flanc*, que contiene un prodigioso alarde a lo Stroheim: la rosa que coge el teniente para la novia del prisionero, mientras que éste se esfuerza por mirar entre los barrotes del tragaluz la escena en la que es doblemente víctima.

Nana

Naturalmente, no es más que un artificio crítico el que permite distinguir la dirección de los actores del tratamiento de los guiones. Los residuos de la comedia del arte que se desbordan sobre la interpretación, el desajuste entre la interpretación y el papel son un aspecto de la libertad que se adopta respecto a la historia. Sin duda volvemos a tropezamos aquí con una de las causas del mal entendimiento que ha existido entre Renoir y el público. El espectador quiere creer en el actor al igual que en la historia que encarna. Las inverosimilitudes psicológicas o materiales le importan menos que el respeto a una cierta lógica dramática, a una verosimilitud formal de las convenciones de la fábula. Aquí es donde Renoir es precisamente menos hábil. Lo que importa en primer lugar para él no es la verosimilitud sino la veracidad del detalle y para conseguirla es capaz de tomar el camino dramático más corto. Así, al principio de *La Bête Humaine*, el pretexto del perrito del gran industrial es bastante inverosímil y por otra parte está tratado de una manera cómica. Le falta a Renoir una justificación para la gestión de Ledoux con el padrino de su mujer. Se impresiona con lo primero que se le ocurre. Sin embargo, podría esforzarse en hacérnoslo creer, pero este pequeño episodio, sobre el andén de la estación, le divierte, y no le preocupa que su héroe se comporte de una manera valiente y simpática que queda desmentida luego en la secuencia siguiente. Por otra parte se sabe cómo trabaja Renoir y la importancia que tiene en su trabajo la improvisación ante la cámara. Se sabe, también, que previamente arregla, tritura el guión, antes de modificarlo por última vez en el plató. Éstos no son métodos propicios para el desarrollo lógico y la verosimilitud dramática.

Pero sí son, sin embargo, métodos fecundos en Renoir cuando nos permite vislumbrar a través de ellos una pura inspiración cinematográfica. Sucede que en realidad Renoir no pone en escena una historia, sino unos temas, respecto a los cuales el guión no es, en fin de cuentas, más que su apoyo físico, como ocurre con los practicables de un decorado. Un tema visual y plástico: el del agua, que se manifiesta a través de toda su obra después de *La Filie de l'Eau* hasta *El río*, pasando por el Marne de *Boudu* y de *Una partida de campo*, los pantanos de Sologne en *La regla del juego*, los de Louisiana en *Aguas pantanosas* (1941) o, incluso, la inundación de *The Southerner*; o un tema dramático y moral como el de la caza en *La regla del juego* (entre Clair y Renoir, este último es el verdadero moralista porque los personajes de Clair se persiguen pero no se dan caza). Así, *La Bête Humaine* está construida esencialmente sobre la metáfora del hombre y la máquina. En ningún momento se trata de una metáfora abstracta, sino sensual, física, como ese gesto amigable y carnal que es la caricia atenta de Gabin tocando a «la Lison». No entenderemos nada del filme, que está aparentemente mal compuesto y frecuentemente incluso mal interpretado, si no somos capaces de ver en él algo más que un drama pasional y un documental sobre los ferrocarriles, un decorado verista para una historia realista. En ese sentido Charles Spaak y Duvivier lo harían bastante mejor. Incluso para

comprender la sutil ordenación de *La regla del juego* es necesario ir de lo general a lo particular, de la acción a la intriga, de la intriga a la escena. Para comprender el filme, las cajas de música, la piel de oso con que se mueve Octave, la agonía del conejillo, el juego del escondite por los corredores del castillo son las primeras realidades alrededor de las cuales se enrollan las espirales dramáticas de la escena. De ahí la unidad y la independencia relativa de ésta en relación con el guión. Pero también su calidad única, su norte, porque el cine se ha depositado en capas concéntricas como el nácar alrededor de la minúscula impureza en el hueso de la perla.

Considerándola desde este punto de vista es como *La regla del juego* se convierte en la obra maestra de Renoir. Ha llegado a superar totalmente las estructuras dramáticas, el filme no es más que un entrelazado de relaciones, de alusiones, de correspondencias; un carrusel de temas en los que la realidad y la idea moral se corresponden sin fallos de sentido ni de ritmo, de tonalidad y melodía; por tanto, un filme construido maravillosamente en el que ninguna imagen carece de utilidad ni está situada a destiempo. Se trata de una obra que es necesario volver a ver lo mismo que se vuelve a escuchar una sinfonía, o como se medita delante de un cuadro, porque así se perciben mejor sus armonías interiores. El que haya permanecido durante tanto tiempo incomprendida no se explica sólo por la originalidad del tema y la inercia psicológica del público, sino, desde luego, porque se trata de una forma de hacer que se desvela poco a poco ante el espectador atento. De la misma forma han sorprendido retrospectivamente las «oscuridades» de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940, Orson Welles) y a ello se debe que, de diez críticos, nueve no pudiesen contar la historia correctamente después del estreno de la película (véase el montaje de textos que hizo Denis Marion en *Combat*). Si una obra nos parece hoy sencilla, construida perfectamente, ambigua pero en absoluto oscura, ésta es *Ciudadano Kane*. Desde una perspectiva dramática e incluso novelesca, la muerte de Toutain, corriendo hacia el invernadero, en *La regla del juego*, es una coincidencia insostenible. El *quid pro quo* es demasiado fácil; según esto se podría llegar no importa a qué ni tampoco de qué forma, pero Renoir lo hace indispensable y maravillosamente oportuno gracias a la metáfora de la caza, a la alusión implícita al *quid pro quo* del encuentro en *Le Mariage de Figaro* y el recuerdo del final trágico de *Les Caprices de Marianne*. Es la «cabeza» entrevista de un conejo y el recuerdo de Beaumarchais y de Musset lo que garantiza la muerte del héroe y lo que hace de su arbitrariedad una necesidad.

En otros términos, Renoir no construye sus filmes sobre situaciones y desarrollos dramáticos, sino sobre seres, cosas y hechos; esta constatación, que explica su manera de dirigir a los actores y de tratar el guión, nos da también la clave de su puesta en escena. Lo mismo que el actor no «interpreta» una escena como si se tratara de un episodio del guión, recíprocamente la cámara no se emplea para mostrar en primer lugar las relaciones dramáticas, para filtrar los acontecimientos destacando sus aspectos más importantes; por el contrario, se emplea para interesamos en su irremplazable singularidad. Jean Renoir es hijo de Auguste. La herencia de su padre

no debe buscarse en esa plástica formal de la imagen que es precisamente la peor influencia de la pintura sobre el cine. La maravillosa calidad pictórica de la obra de Renoir no reside en la composición de la fotografía —encuadres o valores—, sino en la calidad de su mirada y en la actitud que adopta respecto de las apariencias. Si, además, en *Una partida de campo* se complace en evocar los temas y la luz del impresionismo, lo hace como una coquetería excepcional que confirma la regla. Jean Renoir interpreta a Renoir (Auguste) al igual que a Beaumarchais y a Musset en la *La regla del juego*, como un homenaje divertido y discreto en el que lo que verdaderamente importa no es esta imitación consciente, sino el amor común, la sensibilidad común de que dan testimonio los filmes de Jean y la pintura de Auguste. Renoir hace el cine ideal que hubiera hecho su padre si pudiéramos imaginárnoslo cambiando los pinceles por la cámara. Esta calidad pictórica esencial se expresa, en primer lugar, preocupándose del valor singular de las cosas y de su conjunción. Renoir no sacrifica el árbol al bosque. Ahí yace su verdadero realismo más que en su inclinación por los temas naturalistas, y se trata de un realismo cinematográfico.

Es necesario siempre recurrir a la dialéctica de la realidad y de la abstracción, de lo concreto y de los conceptos para definir un estilo de cine. En último extremo, es en la manera especial que el cineasta tiene de destacar la realidad donde reside lo característico de su estilo y, me atrevería a decir, de su jerarquía. Hay que comprender que este arte que se pretende que es el más concreto de todos en realidad es el más ampliamente abstracto. Cuando se las contempla con atención se ve que las malas películas no están compuestas más que de símbolos, signos y convencionalismos, de jeroglíficos dramáticos, morales y afectivos. Por eso es justo ese cierto sentido común crítico el que hace del «realismo» un criterio de calidad. Lo que llamamos corrientemente «realismo» no tiene nunca un sentido tan absoluto y diáfano como cuando lo empleamos para designar un movimiento, una tendencia hacia la representación fiel de la realidad. Pero entonces tampoco la apología del «realismo» significa en el fondo realmente nada (si no es en sentido negativo y por oposición) porque existen mil maneras de ir hacia la realidad y esa tendencia no tiene ningún valor si no es en función de lo que crea, esto es, como complemento de sentido y, por consiguiente, como abstracción. El buen cine es, desde luego, de una manera o de otra más realista que el malo. Pero esa condición no es en absoluto suficiente, pues reflejar mejor lo real no interesa sino para hacer que signifique más. En esta paradoja reside el progreso del cine. Y es por ello también por lo que Renoir es, sin duda, el más grande realizador francés.

Este moralista es el más «realista» de los cineastas. El que consigue otorgar un sentido a su discurso sacrificando para ello las menos realidades posibles. Las últimas imágenes de *Boudu* pueden servir de compendio a toda la obra francesa de Renoir. Boudu, recién casado, se arroja al agua. La lógica dramática y psicológica exigiría que un acto tan grave tuviera un sentido preciso: ¿desesperación y suicidio? Quizá no tanto, pero al menos evasión. Boudu huye de las cadenas burguesas del matrimonio.

Este sentido, todavía muy ambiguo, será, sin embargo, suficiente. La caída de Boudu se quedará en un *acto*. Pero enseguida Renoir, al igual que su personaje, olvida el *acto* por el *hecho* y el verdadero objetivo de la imagen deja poco a poco de estar constituido por las intenciones de Boudu para convertirse en un espectáculo por sí mismo, esto es, en el placer que encuentra el propio Renoir en el de su héroe. El agua no es «el agua», sino precisamente el agua del Marne en el mes de agosto, amarilla y verdosa. Michel Simon flota, se vuelve y resopla como una foca, juega en ese agua de la que percibimos poco a poco su calidad, su profundidad e incluso su tibieza. Cuando Boudu llega a la orilla, una extraordinaria panorámica de 360 grados nos muestra el paisaje. Pero este efecto, *a priori* banalmente descriptivo y que podría significar el espacio y la libertad recuperados, posee una poesía inigualable porque lo que nos conmueve y nos hace fijamos en él no es en realidad el que ese paisaje vuelva a ser recuperado por Boudu, sino la belleza intrínseca de las orillas del Marne, su riqueza de detalles jamás ocultados. Al final de su movimiento la cámara encuadra la hierba de la orilla muy de cerca y podemos distinguir el polvo blanco que el viento y el calor levantan del camino. Casi lo podemos tocar con los dedos cuando Boudu se lo sacude del pie. Aunque no pueda experimentar nunca más el placer de volver a ver *Boudu*, no olvidaré nunca esta hierba y este polvo, y la relación que guardan con la libertad de un vagabundo. He aquí una evocación larga y muy lírica a propósito de una escena en la que no pasa nada. Podría seguramente escoger bastantes más que nos mostrarían toda la preferencia de Renoir por el aspecto de las cosas o, más aún, la presencia que les concede en su dramaturgia. Se descubre fácilmente en toda su obra una predilección particular por el agua. Acabo de dar un ejemplo. El agua remite a un problema de la puesta en escena que se ha convertido en clásico en el cine: la escena de la barca, que plantea problemas técnicos complicados para los cambios de encuadre, el retroceso de la cámara, sus movimientos y la toma del sonido. Normalmente los directores se contentan con rodar los planos generales en exteriores y con completar el montaje con planos más próximos rodados delante de una «transparencia». Esta técnica es inconcebible en Renoir, porque implica una disociación de los personajes y de su medio, implica admitir que la interpretación y el diálogo son un hecho más importante que el reflejo real del agua sobre el rostro, del viento en los cabellos, del movimiento de una rama a lo lejos. Las escenas de barcas en Renoir están rodadas totalmente en exteriores, aunque haya que sacrificar la planificación. Su calidad se aprecia fácilmente. Mil ejemplos podrían ilustrar esta maravillosa sensibilidad para la realidad física, táctil, del objeto y de su ambiente; los filmes de Renoir están hechos con la piel de las cosas. De ahí viene que su puesta en escena sea frecuentemente como una caricia; en cualquier caso como una mirada. Su planificación no es consecuencia nunca de la habitual anatomía que disocia el espacio y la longitud de la escena según una jerarquía dramática *a priori*; en su caso se trata de un ojo hábil y móvil (incluso cuando se encuentra voluntariamente distraído o perezoso). Durante toda la última parte de *La regla del juego*, la cámara actúa como

un invitado invisible que se pasea por el salón y los corredores, mirando con curiosidad pero sin otro privilegio que su invisibilidad. Su movilidad no es mucho mayor que la de un hombre (si se conviene en que en ese castillo se corre mucho). Parece, incluso, que se encuentra escondida en un rincón y que debe verlo todo desde un punto fijo, como si se tratara de alguien que no puede descubrirse sin molestar a los protagonistas. De ahí la calidad extraordinaria de esta larga secuencia, que no se debe solamente al guión y a la interpretación, sino a esta forma, a la vez divertida e inquieta, de ser el testimonio.

Nadie mejor que Renoir ha comprendido la verdadera naturaleza de la pantalla, sin haber de desembarazarse de equívocas analogías con la pintura y el teatro. Plásticamente se la asimila muchas veces al lienzo del cuadro, y dramáticamente al escenario. En función de estas dos referencias se ordena la imagen en relación con los márgenes del rectángulo como hace el pintor y el director de teatro. Renoir, por el contrario, ha comprendido perfectamente que la pantalla no es más que la superficie homotética del visor de la cámara, es decir, que es lo contrario de un cuadro: un *cache* cuya función no es la de ocultar la realidad, sino la de revelarla; lo que muestra adquiere un valor por lo que oculta, el testigo invisible de un filme tiene sus ojos, y su ubicuidad ideal está atemperada por el encuadre como la tiranía está atemperada por el asesinato. Otra imagen que me gustaría destacar es ese plano de *La regla del juego* después de la cacería en la laguna, cuando Nora Grégor se divierte mirando a través de una minúscula lente de aproximación y descubre por azar dentro de «campo» a su marido abrazando a su amante. De la misma forma, siempre hay algo de azar en el descubrimiento de la escena por el objetivo, y es lo que otorga *a contrario* su premio a la vigilancia y a la perspicacia del ojo. El punto de vista de la cámara no es el punto de vista abstracto del narrador omnisciente en tercera persona; no se trata por tanto de la estúpida cámara subjetiva, sino de una forma de ver, libre de toda contingencia, que conserva, por tanto, las servidumbres y la calidad concreta de la mirada, su continuidad en el tiempo, su único punto de evasión en el espacio: como un ojo de Dios suponiendo que Dios se pudiera contentar con un solo ojo. Así, cuando Lange se decide a matar, la cámara permanece en el patio donde se encuentra Jules Berry y sigue a través de las ventanas de la escalera a René Lefèvre que desciende cada vez más deprisa los escalones como arrastrado por su decisión, hasta que llega al rellano. La cámara se encuentra entonces entre los dos protagonistas y dando la espalda a Berry, pero en vez de hacer una panorámica hacia la derecha para seguir a Lange, se vuelve deliberadamente 180 grados hacia la izquierda, barriendo el decorado vacío para encuadrar a Berry, encuadrando así a René Lefèvre que rápidamente entra en campo cuando la cámara le espera ya al lado de su próxima víctima.[55]

La inteligencia de semejante movimiento de cámara es más admirable aún que por su audacia, por su eficacia, que procede en parte de la continuidad del punto de vista, del principio al fin de la escena, punto de vista situado precisa y psíquicamente dentro del decorado y en parte también por la personificación de la cámara que

vuelve la espalda a la acción para abreviarla. Únicamente en Murnau encontraremos ejemplos de movimientos de cámara tan independientes del personaje y de la geometría dramática.

Técnicamente, esta concepción de la pantalla supone lo que yo llamaría profundidad lateral de campo y también la desaparición casi total del montaje. Puesto que no solamente lo que se nos muestra vale por lo que se nos oculta, sino que también se nos aparece como un privilegio fortuito y siempre amenazado, la puesta en escena no se limita a lo que nosotros vemos en la pantalla, sino que es preciso que el resto de la escena quede efectivamente oculto y no deje, sin embargo, de existir. La acción no ha quedado delimitada por la pantalla, sino que la atraviesa, el personaje que entra en campo no sale de él por unos bastidores imaginarios. Recíprocamente, es preciso que la cámara pueda girar bruscamente sin que su recorrido circular signifique un tiempo muerto, una laguna, una falta de realidad. De hecho significa que una escena debe ser interpretada independientemente de la cámara y con todas sus cualidades dramáticas reales, y que es función del operador pasearse sobre ella con su lente de aproximación. El reencuadre sustituye, en tanto que esto es posible, al «cambio de plano», que no solamente introduce una discontinuidad espacial que no es natural al ojo humano, sino que, sobre todo, consagra la realidad del «plano», es decir, de una unidad de lugar y de acción, de un átomo de puesta en escena cuya combinación con los otros átomos constituye la escena y después la secuencia. Y, en efecto, esto se advierte incluso en el rodaje cuando cada plano está interpretado por separado; entonces la pantalla no oculta nada porque no tiene nada que ocultar a su alrededor. Por muy hábiles que sean los *raccords*, no se escapan a una mirada atenta. Se advierten las ligeras vacilaciones del actor al principio de una réplica, una cierta fijeza de la cámara y queda algo al azar que denuncia la existencia del «plano». Jamás, por el contrario, experimentamos esta sensación en *La regla del juego*, en la que la acción juega al escondite con la cámara y el decorado, pasa de la cocina al primer piso, del gran salón al gabinete de fumar, del *buffet* a los corredores sin que el más pequeño detalle de este prodigioso conjunto de realidad deje no sólo de estar virtualmente presente, sino de vivir con su propio ritmo, lejos de nosotros al mismo tiempo que bajo nuestros ojos.

Hace falta decir por fin, aunque sólo sea para que se recuerde, por qué y cómo esta toma de partido por el realismo que sobrepasa el contenido de la imagen para afectar a las estructuras mismas de la puesta en escena ha conducido a Renoir, diez años antes de Orson Welles, a la profundidad de campo. Está explicado en el famoso artículo de *Point*, tan frecuentemente citado a propósito del queso de Brie y del vino tinto: «A medida que avanzo más en mi oficio, me siento más impulsado a ordenar la puesta en escena en función de la profundidad. Mientras más hago esto, más renuncio a las confrontaciones entre dos actores colocados hábilmente delante de la cámara como si estuvieran ante un fotógrafo. Este procedimiento me permite una mayor comodidad para colocar más libremente a mis personajes a distancias diferentes de la

cámara y poderlos mover. Para ello necesito una gran profundidad de campo…». Esta explicación, modestamente técnica, no es, evidentemente, más que la consecuencia inmediata y práctica de la búsqueda de estilo que nosotros nos hemos esforzado en definir. La profundidad de campo, en resumen, no es más que la otra dimensión de esta libertad «lateral» que necesita Renoir. Sucede únicamente que nuestro comentario parte de la pantalla mientras que el de Renoir, situado en el otro extremo de la creación, está hecho pensando, en primer lugar, en sus actores.

Pero la nitidez en la profundidad de la imagen testimonia, sin embargo, una búsqueda suplementaria que no implica necesariamente la movilidad lateral, determinada, sobre todo, por el juego de los intérpretes; confirma la unidad del decorado y del actor, la total interdependencia de todo lo real, desde lo humano hasta lo mineral, constituye en la representación del espacio una modalidad necesaria de ese realismo que postula la atención constante al mundo pero que se abre sobre un universo de analogías, de metáforas y —utilizando en otro sentido, aunque no menos poético, la expresión de Baudelaire— de correspondencias.

El más visual y el más sensual de los cineastas es también el que nos introduce en lo más íntimo de sus personajes porque permanece, sobre todo, amorosamente fiel a su apariencia y, por ello, a su alma.

El conocimiento en Renoir pasa por el amor y el amor por la epidermis del mundo. La flexibilidad, la movilidad, el modelado viviente de su puesta en escena constituyen su preocupación por vestir, para su placer y para nuestro goce, la ropa sin remiendos de la realidad.

Georges Darnoux y Sylvia Bataille en *Una partida de campo*

6. Renoir en Hollywood

The Southerner[56] (1945)

A la muerte de su tío, Sam Tucker (Zachary Scott), cultivador de algodón, decide cultivar una tierra abandonada desde hace muchos años. Con su mujer Nona (Betty Field), sus dos hijos y una abuela anciana (Beulah Bondi), Sam emprende el camino en un viejo carromato en dirección a la nueva tierra.

La granja abandonada, la tierra en barbecho, el invierno, un vecino envidioso y la enfermedad de uno de los niños debida a la subalimentación plantean problemas que parecen irresolubles. Una lluvia torrencial provoca una inundación que destruye el trabajo de varios meses. Sólo el valor de las mujeres impide que Sam acepte trabajar en la ciudad. Permanecerá en esta tierra ingrata y tratará de volver a iniciar su cultivo.

Me he sentido muy molesto por ciertas cosas que me han impedido participar y entrar en la acción del filme. Cuesta trabajo admitir sin explicaciones las condiciones de vida de los desgraciados (por ejemplo: ¿va la niña a la escuela? ¿No pueden realmente comprar cada día medio litro de leche? ¿Dónde se encuentran las dependencias de la granja, el establo, las caballerizas?). ¿Es ésta una impresión debida a nuestra ignorancia? Si fuésemos americanos no veríamos más inverosimilitudes en The Southerner *que en* Toni, *o al menos no nos molestarían.*

Lo mismo sucede con los actores: Zachary Scott está bien pero Betty Field es poco verosímil. No se lleva semejante vida y se conserva esa gracia. Por el contrario, en la abuela (Beulah Bondi), se han cargado las tintas en sentido opuesto.

Hay que señalar que los repartos franceses no son siempre los más convincentes pero son franceses y la frontera entre realismo y fantasía nos es más fácilmente perceptible. Aquí se ha creado una mezcla en la que distinguimos mal la densidad. Hay que agregar a esto la teatralidad de los actores, sorprendente en ese decorado real. (La banda sonora —ruidos y música— está más cuidada que la de Swamp Water*).* The Southerner *recuerda una pastoral teatral trasplantada al universo de Erskine Caldwell.*[57]

Pero, sin duda, esta reacción es muy injusta. En primer lugar porque es el americanismo el que nos excluye de la complicidad que existe en los filmes franceses y con Renoir cuando no se es cómplice…

(Volvemos a encontrar esta complicidad precisamente en Memorias de una doncella*). Es necesario romper esta costra de realismo que nos ciega y volver a encontrar más allá de ella el universo dulce, cruel, irónico, lúdico y casi onírico de Renoir. Lo cierto es, en cualquier caso, que las imágenes que* The Southerner *nos*

deja en la memoria tienen una intensidad más onírica que dramática.

(Notas manuscritas de André Bazin)

The Southerner es una producción de Robert Hakim y David L. Loew para la United Artists, inspirada en la novela *Hold Autumn in Your Hand* de George Sessions Perry, concebida para advertir a los campesinos sobre el peligro de la carencia de verduras. William Faulkner participó en la revisión del guión. *(N. del r.)*

Memorias de una doncella (1946)

He escrito que los filmes americanos de Renoir eran admirables, pero sigo pensando en mi interior que son muy inferiores a los franceses y si no he aprovechado más las ocasiones que he tenido de volverlos a ver ha sido porque de buena fe temía que su visionado me iba a confirmar en mi decepción más que hacerme rectificar la opinión que me habían producido cuando se estrenaron. Así, al menos, puedo pensar que fui demasiado severo. He tenido la curiosidad un poco malsana de buscar lo que escribí sobre *Memorias de una doncella*, en *l'Ecran Français* del 15 de junio de 1948. He aquí algunos extractos: «A qué aberración mental, a qué ausencia de espíritu autocrítico, o a qué gusto peligroso por la paradoja se debe que Renoir haya querido rodar precisamente en América el tema que llevaba más dentro de sí y sobre todo que menos se podía tratar fuera de Francia. (…) Este drama de la ambición y de la servidumbre no tiene ninguna raíz, ni siquiera accidental en el mundo americano, donde el problema social de la servidumbre no existe (si no es como un aspecto particular del problema negro). (…) Renoir ha hecho enormes y ridículos esfuerzos para recrear alrededor de sus héroes el mundo francés en el que viven y mueren. Pero se perciben los focos sobre los rosales de Burgess Meredith, el filme entero está inmerso en esa luz de acuario característica de los estudios de Hollywood y todo, incluido los actores, parecen flores japonesas dentro de una pecera. (…) Dicho esto, todo queda como en *Aguas pantanosas*, y se experimenta un doloroso placer al volver a encontrar a Renoir dentro de algo que no constituye su estilo, se le siente debatirse constantemente bajo unas ligaduras de Lilliput, molesto dentro del decorado, incapaz de conseguir que sus actores den el tono adecuado. Sus filmes americanos conservan mucho "de Renoir", son tan característicos como sus obras francesas, pero de la misma manera que lo son los actos fallidos…».

Hoy comprendo que me cegaba un prejuicio crítico, el del «realismo» de Renoir, del que era incapaz de sustraerme al juzgar *Memorias de una doncella* en el que la referencia naturalista parecía justificar *a priori* doblemente todo juicio en esta dirección. Renoir no parecía haberse preocupado mucho de cuidar el diseño de los

trajes (copiados de Berthe Morisot), el decorado y el *atrezzo* (firmado Lourié).

Era totalmente evidente que este realismo del detalle se rompía por la transposición impuesta no solamente por el rodaje de los exteriores en el estudio, sino todavía más, y sobre todo, por la interpretación de los actores americanos. Aunque fuera un poco menos inexacta que el modo en que se representa a Francia en otras películas americanas, esta reconstrucción no significaba ninguna ventaja.

Le Crime de Monsieur Lange, que he vuelto a ver recientemente, inmediatamente antes de *Memorias*, y que me pareció más admirable aún la décima vez que la primera, no hizo más que confirmarme en mi prejuicio crítico, y esperaba que después de mi desbordada admiración por *Lange*, sólo me produjera un «doloroso placer» el volver a encontrar en *Memorias* al mismo Renoir, equivocándose de tema y de estilo.

Después empezó la proyección de *Memorias de una doncella* y fue ésa, en efecto, la penosa impresión que tuve durante sus primeros minutos, el tiempo necesario para darme cuenta por fin de mi error y comprender que era absurdo insistir en querer ver un realismo fallido en el filme más onírico y más deliberadamente imaginativo de la obra de Renoir. La exactitud meticulosa en la reconstrucción no tenía como consecuencia presentar una Francia sintética imposible, sino, por el contrario, dar a las imágenes la precisión de una pesadilla. Por lo que se refiere a esa «luz de acuario» que me había extrañado tanto, por supuesto que volví a encontrarla pero me pareció algo así como la luz de un infierno interior, una especie de fosforescencia telúrica parecida a la que imaginó Julio Verne para que iluminara a sus viajeros al centro de la tierra. Todo forma parte aquí, incluso la extraordinaria veracidad de los detalles del vestuario, de una especie de fantasía cruel tan falsa como un mundo teatral. También podría ser que hubiera tomado forma la obsesión por el teatro que marcará cada vez más la evolución de Renoir. El repertorio dramático no había proporcionado hasta aquí al realizador de *Boudu* más que un pretexto para el guión.

Pero quizá sea la primera vez que encontramos en la obra de Renoir no sólo el teatro, sino la teatralidad en estado puro. A partir de entonces, cuando olvidé el vano criterio realista y me entregué a soñar junto a Renoir, el rigor del filme, me pareció evidente, tanto en su construcción como en su estilo y especialmente en la dirección de actores, que tiene una libertad y una audacia como no la volveremos a encontrar hasta *Elena y los hombres*. Sin duda Renoir nunca ha llevado más lejos la unidad de lo dramático y lo cómico que en *Memorias*. Evidentemente, es sólo debido al realismo que el último de los filmes americanos de Renoir se inscribe en la línea de su último filme francés de antes de la guerra, pero sucede que en *La regla del juego* se trataba de un «drama alegre» mientras que *Memorias* es una «farsa trágica». Renoir ha sabido armonizar en el mismo cuadro los dos colores extremos de su paleta, los de *La golfa* y los de *Boudu* o *Tire au Flanc*; sin embargo, en su última película lo atroz emerge, incluso algunas veces bajo un tono burlesco. Pero si bien es esta mezcla lo que constituye el principio del filme, la que asegura el *happy end* es la

de la crueldad y la alegría, la de la desesperación y la felicidad.

Por lo que se refiere a considerar al director de cine exiliado en Hollywood como a un coloso maniatado por Lilliput, he aquí que, en este caso particular al menos, se trataba de algo absurdo. No existe en toda la obra de Renoir un filme que muestre de una manera más clara la libertad de invención y de estilo.[58]

(*Sobre la adaptación de* Memorias de una doncella)

El trabajo de Renoir al adaptar la novela de Mirbeau ha consistido principalmente en situar dentro de una narración en tiempo presente (la estancia de Célestine en el Prieuré) el contenido de alguno de los numerosos relatos del Diario. *Por ejemplo, la historia del hijo tuberculoso del que Célestine se enamora es una combinación de dos historias, cada una de ellas independientes, que se desarrollan en otros dos «lugares» en los que Célestine había estado empleada.*

En el libro, el Prieuré es más bien el lugar en el que Célestine escribe sus aventuras que aquel en que las vive. En la biografía de Célestine, el Prieuré no tiene más importancia que la que le proporciona el desenlace del matrimonio con el criado Joseph, pero por lo demás, ocurren muy pocas cosas.

Desde el punto de vista dramático, el principio en que se basa la adaptación es sensato y hábil, porque la dispersión y la división del libro eran incompatibles con la unidad de construcción de un filme, y doblemente sensato si consideramos el estilo de este filme, en el que una de las cosas más conseguidas es la unidad de acción y de atmósfera, la creación de un universo que las englobe, como es la aldea misma.

Memorias *(filme) es cruel, atroz, pero no perverso. Los perversos, en todo caso, son castigados al final. Reina en el filme una fantasía, una diversión que son extrañas a la novela de Mirbeau.*

El capitán y «el señor» no tienen ninguna gracia en Mirbeau, el primero es un maniático inhumano, el segundo un viejo licencioso sin valor. Por el contrario, el criado Joseph, ambiguo en Mirbeau, es un monstruo en Renoir. Más exactamente podemos ver que Célestine le rechaza por su monstruosidad mientras que en Mirbeau es la monstruosidad la que la atrae.

Esto nos lleva al personaje de Célestine. Ya sea por gusto, ya sea por necesidad (que esta cuestión está por ver), Renoir ha endulzado el personaje de Célestine. En realidad, no está en contradicción con el del libro y muchos de los rasgos de su carácter son comunes, pero casi únicamente los rasgos favorables. No encontramos en el filme la vulgaridad y la sexualidad desenfrenada de Célestine. En Mirbeau, Célestine es simpática no por lo que hace, ni por lo que siente, que no es mejor que lo que cuenta de los otros, sino sólo porque los otros son hipócritas mientras que ella es sincera. Esta cualidad no bastaría en el cine para hacerla simpática si el guión le atribuyera la décima parte de lo que hace en el libro y, en especial, si se enamorara de Joseph.

Hay que señalar, por otra parte, la importancia del Diario *en toda la obra de Renoir. Sin duda, y principalmente, por un tema tan importante, en su obra, como el de la servidumbre (las innumerables escenas de cocina del* Diario). *Pero también por algunos detalles tanto más reveladores por estar próximos o alejados en el tiempo.* Orvet, *en especial, está lleno de recuerdos del* Diario, *como probablemente lo están* Marquitta *y* Nana.

*No obstante, percibimos cómo esta influencia no es más que un punto de partida para la imaginación de Renoir y cómo utiliza con libertad e inteligencia el naturalismo para integrarlo, por una parte, en un universo moral (*Memorias, *filme), y por otra, para llevar el «realismo» a la realidad contemporánea (*La Bête Humaine, La regla del juego*). El gusto por las escenas de cocina, por ejemplo, procede probablemente del* Diario, *pero los criados de* La regla del juego *son de 1939 y no falsa herencia de 1900 (como los ferroviarios de* La Bête Humaine).

(Notas manuscritas de André Bazin)

Memorias de una doncella

The Woman on the Beach (1946)

El guardacostas Burnett (Robert Ryan) está prometido con Eve Geddes (Nan Leslie), hija de un constructor de barcos de la región en la que está destinado. Espera su desmovilización para casarse. Mientras tanto conoce en la playa a Peggy Butler (Joan Bennett), mujer del pintor Tod Butler (Charles Bickford). Este último está ciego y vive retirado en una casa solitaria sin más compañía que la de su mujer.

Burnett está hechizado por la belleza de Peggy y piensa que no es feliz. Ella le

deja creer que su marido la tiene secuestrada y que la maltrata. Por otra parte, Burnett sospecha que Butler finge su enfermedad con el fin de que le sea más fácil retener a su mujer. Para comprobar si Butler está realmente ciego, Burnett le hace dar un paseo por un acantilado y le abandona al borde de un precipicio. Butler cae y escapa milagrosamente de la muerte.

Burnett queda así convencido de que Butler está verdaderamente ciego, pero esto no le cura de su pasión por Peggy y descuida sus relaciones con su novia. Al final hay una explicación entre los dos hombres y Burnett se da cuenta de que, a pesar de sus constantes peleas, Peggy y su marido están muy estrechamente unidos. Decide romper con ella y volver con su novia.

Pero, durante la noche, una llamada telefónica enloquecida de Peggy le hace volver junto a ella. Loco de ira, Butler, en el curso de una violenta discusión con su mujer, ha destruido todos los cuadros que le quedaban y que representan una considerable fortuna. Burnett acude: en efecto, los cuadros han sido destruidos y la casa de Butler se quema con ellos. Será, sin embargo, Peggy quien sacará a su marido de la casa en llamas y quien, finalmente, marchará con él para ayudarle a volver a empezar su vida.

Es un filme extraño, obstinado, sincero, subterráneo y oscuro. Renoir dice que ha querido mostrar la atracción sexual pura, pero ¿entre quién? La sensualidad está presente, desde luego, en el filme, pero va de uno a otro como una bola de fuego. No se sabe exactamente dónde se encuentra.

La pesadilla está trabajada de una forma curiosa. Es difícil separar el simbolismo obsesivo propio de Hollywood y el de las imágenes que realmente quiso dar Renoir. Esta parte debe ser importante porque la pesadilla da el tono a la película. El héroe, Scott (Robert Ryan), vive esta aventura como una auténtica pesadilla. El desenlace es curioso por su rápida brutalidad.

Me parece, en primer lugar, que el montaje final, después de los problemas que tuvo Renoir con la dirección del estudio, ha debido estropear y oscurecer el filme, que queda a la vez como uno de los más sinceros y de los más complicados de Renoir.[59]

The Woman on the Beach (1947) *no ha sido concebido y producido dentro de la moda de los filmes criminales negros. ¿Fue situado, en principio, dentro de ese molde pero con otros elementos nada convencionales y por el contrario muy personales? Lo extraño de este filme provendría entonces, al menos en parte, de este contraste entre la verdadera materia y su molde.*

(Notas manuscritas de André Bazin)

7. La vuelta de Jean Renoir

La regla del juego, rodada en 1939, fue la última película realizada por Jean Renoir en Francia. Reside después doce años en América y no ha pasado más que algunos días en Francia desde la guerra. La entrevista exclusiva de la que da cuenta aquí André Bazin le fue concedida excepcionalmente por Jean Renoir durante una breve estancia en París, después del estreno en los Estados Unidos de su último filme, *El río*, rodado en la India.[60]

Si alguien duda —sin conocer y amar su obra— que Jean Renoir es un «gran buenazo», basta con pasar un rato con él para quedar convencido.

«Grande», en primer lugar, físicamente, grande y grueso, cuando viene hacia nosotros, sonriente, vacilando ligeramente, tiene el aspecto de un oso bromista y de elefante que se hubiese torcido un tobillo. Oso, lo era ya en *La regla del juego*, y bromista; tal vez su reciente viaje a la India le haya hecho amar a los elefantes. Pero dejemos el bestiario en el que habría que mezclar a los conejitos que se matan con trampas en Sologne y a los conejitos que tocan el tambor en los organillos. Si recuerda a algunos animales de Benjamin Rabier, es precisamente para fascinar más a los hombres.

Porque el encanto de Renoir está hecho también de una mezcla única de fuerza y de gentileza. De una gentileza que yo no he conocido en ningún otro director de cine del mundo, salvo tal vez (pero más superficialmente, sin embargo, creo yo), en Orson Welles; en cualquier caso, desde luego no la tienen los mediocres. Un ejemplo, uno solo. Durante nuestra conversación en el hotel, sonó el teléfono; una mujer que estaba al lado del aparato lo descolgó y pasó la comunicación. A la tercera o cuarta vez, creyendo que hacía bien, preguntó: «¿De parte de quién?». Renoir, extrañado, dijo: «¿Por qué pregunta? Me pongo siempre». A buen entendedor…

«En Francia —me dice Renoir— cuando uno se ha afeitado, limpia cuidadosamente su cuchilla y la afila con un aparato Lépine. Pero, en América, tienen tanta abundancia que tiran la cuchilla después de un afeitado. ¡Bien!, nunca lo he podido hacer. Tirar una cuchilla que todavía corta es algo inhumano».

Los que conocen y quieren a Renoir se tranquilizan: América no le ha devorado, todo lo más, tal vez —¿pero es esto una desgracia?—, ha decantado todas sus virtudes francesas. ¿Las ha despojado de lo accidental para que conserven lo esencial?

Una especie de serenidad franciscana endulza ahora su paganismo rabelesiano, algo que recuerda a la caridad, su ternura. Un sentido de lo universal, de la relatividad de la historia y de la geografía, define y confirma su carácter francés. «Creo, dice,

que estamos entrando en una Edad Media, pero no hay que lamentarse, la Edad Media fue una gran época».

Jean Renoir espera ahora poder trabajar en Francia. Solucionadas ya las dificultades privadas que le habían creado sus relaciones familiares en América y el problema de la residencia de su hijo Alain, Jean Renoir no quiere volver a rodar en Francia sin estar seguro de su éxito al otro lado del Atlántico. «He tenido en Hollywood altos y bajos, pero abandonarlo con un semifracaso comercial me parece una cobardía. Estoy muy contento de cómo ha sido acogido *El río* por las distribuidoras de Nueva York. Me encuentro ya, moralmente, con más libertad para estudiar las proposiciones que se me hagan en Francia. No hay nada en concreto todavía. Estas cosas no se tratan a distancia. Pensaré en ellas más detenidamente después de hacer *Le Carrose du Saint-Sacrament*, que voy a preparar en Roma».

Todavía otra llamada de teléfono: «¡Oh! Buenos días, Pierre, cómo me alegro de oírte…». —«Es sorprendente cómo todos los compañeros que encuentro se acuerdan de mí como si fuera ayer…». «*El río*, que he realizado en el lugar de la acción, en Technicolor, con mi sobrino Claude como operador, es en el fondo la historia de Toni, un Toni trasladado a la India. La considero como la continuación de los esfuerzos de *La regla del juego*». Vemos que Renoir no reniega de su obra francesa. ¿Cómo la reanudará?

El realizador de *La golfa*, de *Nana*, de *Le Crime de Monsieur Lange*, de *Madame Bovary*, de *La gran ilusión*, de *La Bête Humaine*, de *Una partida de campo*, de *Los bajos fondos*, de *La regla del juego* es, sin duda, el mejor director de cine francés —al menos del cine sonoro—. Hijo de Auguste Renoir, el pintor, posee por herencia y educación eso que él mismo ha llamado «un cierto sentido francés del gesto», el de la planchadora de Degas y el del conductor de locomotoras que encuentra su terreno demasiado caliente. De una manera más general y a través de la sensibilidad pictórica y literaria de una época, que fue por excelencia la del realismo, posee un sentido profundo, sensual, enamorado de la realidad. Su genio es, en primer lugar, el de haber sabido, más que traducir, expresar en el cine lo mejor de aquello que consagró a los grandes pintores y a los grandes escritores contemporáneos de su infancia. Ciertamente, es uno de los dos o tres directores de cine cuyos filmes son absolutamente dignos de las obras maestras en que se han inspirado. Tal vez incluso la historia del arte deberá considerar *Una partida de campo* de Jean Renoir como superior al original de Maupassant.

Con *La regla del juego*, su último filme francés, Renoir se liberó ya de las fuentes literarias y pictóricas que dominaron una gran parte de su obra. Cierto que *La gran ilusión* o *Le Crime de Monsieur Lange* son ya guiones originales, pero *La regla del juego* totaliza y supera, trasciende, deberíamos decir, todos los filmes anteriores de Renoir. Uno puede y debe considerarla como su obra más evolucionada, la más rica en enseñanzas, tanto por lo que se refiere a la estética del guión como a la de la dirección, de todo el cine sonoro francés. Señalemos de paso que no quedan de ella

más que copias mutiladas por el distribuidor y que el negativo fue quemado durante la guerra. Renoir busca desesperadamente una versión completa de su filme. Los copistas de la Edad Media eran gente más segura que los distribuidores de cine.

Sin duda los filmes que Renoir rodó en Hollywood han decepcionado a sus admiradores franceses. Todavía habrá que repasar los juicios que se hicieron en un principio sobre *Aguas pantanosas* o *The Woman on the Beach*. Renoir no se comprende más que en la independencia, en el inconformismo respecto a cualquier tipo de regla: para manifestarse es necesario dejar que se inspire sobre el terreno en las cosas y los seres. En cuanto a *The Southerner*, a causa de la importancia de la tierra, del agua, del paisaje, es el filme más humano y más bello que Renoir ha rodado en América.

Yo creo que no podemos pretender que Renoir, si rueda como todos deseamos en Francia, sea exactamente el mismo que nos dejó. Tal vez su arte será más depurado, a la vez más trágico y más sereno. Algo a lo que no será ajena su experiencia americana ni, por supuesto, diez años de la historia del mundo, y que muy bien podría constituir el clasicismo de su estilo. Nos basta con saber, y estamos seguros de ello, que no será académico.

8. Una obra maestra pura, *El rio*

Jean Renoir es el más grande director de cine francés vivo. Esta afirmación supone una elección entre él y René Clair, el único de su talla. He elegido sin vacilación, independientemente de toda preferencia personal, basándome en un criterio que creo es objetivo. Clair es un hombre del mudo. Que se haya sabido adaptar al sonoro hasta el extremo de haber producido su obra maestra, *El millón*, prueba la inteligencia y la flexibilidad de su talento; pero no se trata más que de una adaptación. Su utilización del sonido supone *a priori* la preferencia del silencio. Con Renoir, por el contrario, el sonido y la palabra son un complemento expresivo que se asimila naturalmente y de manera continua. *El río* demuestra que, hoy día, el color no le ha supuesto ningún problema. El cine, para Renoir, significa el máximo de realismo en la imagen, plástica y sonora.

Junto con *Sierra de Teruel* (L'Espoir, 1939) de André Malraux, *La regla del juego* es el único filme de la inmediata preguerra que no ha envejecido, más aún: que desafía al futuro. *Le jour se lève* (Marcel Carné, del mismo año 1939) significaba la consolidación del realismo poético, pero era la obra perfecta que cerraba definitivamente un camino, Carné no ha podido salir después de su laberinto. *La regla del juego* era el resultado de todas las búsquedas anteriores de Renoir pero señalaba un camino nuevo. Casi podemos decir que con ella el cine mudo acababa de morir. La revolución realista, comenzada por Stroheim cinco años antes de la aparición del sonido, desembocaba por fin, quince años más tarde, en un arte cinematográfico perfectamente depurado de todo simbolismo plástico, que repudiaba totalmente los artificios del montaje y que se ceñía a la realidad como si fuera su propia piel. «El cine» no se interponía ya más entre el espectador y el objeto como un juego de prismas y de filtros encargado de dar sentido a la realidad. Con Renoir el expresionismo ha sobrevivido. No solamente lo que representaba la escuela alemana y sus influencias, sino más generalmente todo lo que suponía una aportación específica en relación con los recursos del cine. Comprendo que esta paradoja es oscura pero voy a tratar de aclararla.

Se desarrolla en la pantalla un diálogo de amor. La impresión que nos comunica el director procede de elementos esencialmente diferentes:

1. El objeto mismo de la escena, a saber, los personajes, su comportamiento y sus diálogos, es decir, la realidad con su tiempo y su espacio objetivos.
2. El conjunto de los artificios de que dispone el cineasta para reforzar el sentido, de alguna manera natural, de los acontecimientos, y la inflexión, la matización, la concordancia con lo que le precede y con lo que le sigue en la historia.

Comprendemos perfectamente, por ejemplo, que si se trata de una escena romántica o, por el contrario, de dar una impresión de violenta sensualidad, el decorado, en primer lugar, pero también la iluminación y el encuadre, no serán los mismos. El ritmo de la escena tampoco. El montaje intervendrá entonces, los planos serán más numerosos y más cercanos para reforzar la sensualidad. El romanticismo se manifestará, fundamentalmente, en planos de conjunto y los primeros planos del final de la escena serán largos. En resumen, es fácil comprender todas las variantes imaginables.

Llamo expresionista a toda estética que, en esta coyuntura, confía más en los artificios cinematográficos —es decir, en lo que se entiende generalmente por «cine»— que en la realidad a la que se aplica.

Cierto que, cuando yo hablo de cine sin «cine» (¿dónde residiría entonces la diferencia entre arte y realidad?), me refiero a una concepción diferente del estilo cinematográfico que no permite la distinción que yo acabo de hacer entre la materia y la expresión. Definiría toscamente esta tendencia como «realista». Pero este «realismo» no significaría de ningún modo, sino todo lo contrario, una renuncia al estilo; solamente postula que la expresión en el cine debe ser dialécticamente un complemento de la realidad, y no un complemento del artificio. Éste es el caso del más «abstracto», del más intelectual de nuestros directores: Robert Bresson, de quien *El diario de un cura de campaña* (Le Journal d'un Curé de Campagne, 1950) es, en este sentido, una obra eminentemente realista.

Renoir es de esos directores que se escriben prácticamente ellos mismos sus guiones. Aunque los temas y la adaptación sean muy pocas veces de Renoir, los modifica de tal forma, antes e incluso durante el rodaje, que no se puede considerar que se trate de un guión de otra persona. Estos cambios tienen siempre el mismo sentido; se trata de hacer que la historia sea más tributaria de algunos temas visualmente sensibles. Un dramaturgo construye su obra sobre una estructura dramática. La acción constituye una especie de movimiento ideal interior de los acontecimientos, el alma de la intriga. En contra de esta postura, Renoir parte de dos o más realidades tangibles, y las relaciona entre sí. La acción se desarrolla como en los círculos concéntricos que se forman alrededor de la piedra que se ha tirado al agua. Así, en *La Bête Humaine*, la verosimilitud moral del personaje de Gabin no está en su herencia alcohólica —que no es más que la coartada que Renoir ha conservado de Zola—, sino en la relación temática creada por la puesta en escena entre el hombre y la máquina. El filme de Renoir es una tragedia, pero la fatalidad que destruye al héroe sólo está encarnada de forma accesoria, como dice la historia, en la sangre y en la raza podridas de los Rougon-Macquart; estéticamente no es más que una metáfora de la locomotora. Es ésta, y sólo ésta, la que hace que la muerte sea verosímil y necesaria. No se trata de que Renoir haya hecho de la máquina el «símbolo» de la fuerza ciega y todopoderosa que encadena y destruye. Nada hay más alejado del simbolismo que la manera íntima, amorosa, sensual, la familiaridad con que Renoir

se aproxima a las cosas. Por el contrario, es a fuerza de individualizar el objeto como impone su identificación con el personaje.

La regla del juego está construida esencialmente sobre dos bloques temáticos que se unen y se interfieren como un doble juego de ondas en la superficie del agua: la partida de caza y la fiesta en el castillo. Ahora bien, la partida de caza no es más que una especie de ensayo general paródico de la fiesta. La carrera por los corredores, las piruetas de los amos y los criados, los disparos de Schumacher, a pesar de la ironía burlesca y de lo cómico de las situaciones, constituyen la verdadera cacería, hasta tal punto que ésta acaba con un «accidente»: la muerte de André, herido por el guardabosques después de un doble malentendido. Y los personajes no actúan en realidad según una mayor o menor verosimilitud psicológica en relación con sus «caracteres», sino que se mueven según una mecánica pasional, como las muñecas musicales de Dalio, sobre los círculos concéntricos de las metáforas. André (Roland Toutain) recibe en pleno vientre la descarga de perdigones y rueda como el conejillo que tanto nos ha sorprendido siempre por la delicadeza y el espantoso sobresalto de su agonía. Simplifico un poco para ser comprendido mejor; esta metáfora no es la única —aunque sin duda es, sin embargo, la más definitiva— sino que el filme en su totalidad constituye un conjunto extraordinario de alusiones entremezcladas de referencias, de parodias, de escenas que se corresponden como motivos repetidos en tonos y estilos diferentes. Pero ¿me hago entender bien? La libertad de esta construcción, su desprecio por la verosimilitud dramática y psicológica son el colmo del realismo; en este sentido, Renoir —en lugar de seguir el camino habitual de la idea como expresión de un aspecto de la realidad— impone la idea a partir de lo real. Es su amor, su sensibilidad, su complicidad con las cosas, con los animales y con las gentes lo que nos proporciona la evidencia moral. En el cine de Renoir una golondrina significa la primavera.

La puesta en escena se desprende directamente de esta inversión de su relación con el guión. Renoir ha comprendido la verdadera naturaleza de la pantalla, que no consiste tanto en encuadrar la imagen como en difuminar sus contornos. De esto se desprende toda una revolución en la planificación, precisamente la que se advierte en *La regla del juego*. La estructura más frecuente de la imagen en el cine, estructura anecdótica y teatral heredada tanto de la pintura como del teatro, la unidad plástica y dramática del «plano», la sustituye Renoir por la mirada, a la vez ideal y concreta, de su cámara. Como consecuencia la pantalla no pretende dar un sentido a la realidad, sino que nos la *presenta* como un apasionado recorrido sobre un documento cifrado.

Hay que señalar de pasada que esta revolución no deja de tener una cierta analogía con la que significó el impresionismo en la pintura. Hasta la llegada de éste la «composición» del cuadro era asimismo teatral o decorativa, se basaba en la forma del cuadro (véase *La Virgen de la silla* de Rafael). Después de Manet, y después, sobre todo, de Degas y de Renoir, el cuadro no constituyó ya nunca más una escena y una proporción. Si desempeña todavía algún papel en la composición lo es de modo

negativo: debido a su discordancia con una realidad que fuerza (véase Bonnard) sugiriendo una prolongación de la misma. Podemos advertir fácilmente en qué medida este fenómeno se debe a la voluntad de realismo de los impresionistas.

Esta idea de la puesta en escena la puso Renoir, en toda su obra francesa, al servicio de una temática que yo calificaría, sin mucha precisión, de realista. Las influencias que determinan visiblemente la elección de sus temas y el tratamiento de los mismos pertenecen a la época naturalista. Hemos visto las que proceden de la pintura. Más evidente todavía y más explícita es la predilección de Jean Renoir por la literatura de su época: Zola (*Nana* y *La Bête Humaine*), Maupassant (*Una partida de campo*) y en general por el «realismo» (en el sentido literario del término): *La golfa* (de La Foucharière), *Le Crime de Monsieur Lange, Toni* (inspirado en un hecho real). Pero esta afinidad innegable no es más que el punto de partida de una transposición bastante más profunda. Los temas y el contexto moral y filosófico del naturalismo no son más que el fuerte tronco en el que mejor se injerta su temperamento, su sensibilidad, su visión personal de las cosas. ¿Es necesario dar una definición? Un filme de Renoir se percibe de lejos: esa sensualidad, ese sentido de la bondad, con un contrapunto agudo de escepticismo sonriente y de ironía desprovista de amargura es algunas veces cruel, pero gracias a su ternura esa crueldad es objetiva, no es más que el reconocimiento del destino que se opone a la felicidad, la expresión de un amor sin frenos que no se forja ilusiones, su simpatía se dirige siempre hacia la víctima. Pero Renoir, que tiene el sentido de lo trágico, no se recrea en ello jamás, no lo menosprecia, porque sabe que la única manera de vencer al destino consiste en creer siempre en la felicidad. Su filme más característico desde este punto de vista es *Los bajos fondos*, tema trágico en el que el guión es lo más negro posible y que sin embargo desemboca en lo cómico. Es este juego sutil de continuos contrapuntos morales, que se corresponden con los temas de sus guiones, lo que da a la obra francesa de Renoir esa calidad a la vez tierna y satírica, ese aire de bondad y de malignidad, esa ingenuidad un poco cínica, esa manera ligera de creer al mismo tiempo en la alegría y en la desesperación, ese tono digno de la gran tradición de los moralistas franceses.

Pero mientras que *La regla del juego* era un enredo desenfrenado, una farándula movida con ritmo endiablado por los corredores de un castillo y que terminaba con un cadáver absurdo, *El río* es todo lo contrario de esta agitación cómica y macabra, una obra depurada al máximo hasta los límites del tiempo. Lo que sucede al héroe es la modulación casi imperceptible de una eternidad subyacente. Los pantanos de Sologne reflejaban la silueta picaresca de los invitados de fin de semana. Las aguas del río sagrado no reflejan nada, serenas y majestuosas corren inmutables, lavando al hombre de sus manchas y mezclando sus cenizas con su légamo.

Un poco de atención, por otra parte, revela su filiación. Por encima de los contrastes de temas y de tonos existe la misma indiferencia hacia la construcción dramática, la misma ordenación de los personajes en grupo, cuyas figuras se dedican

a «borrar» el guión. Ninguna necesidad teatral perturba el genuino interés que despierta su existencia. El filme no es más que una forma íntima e indiscreta de convivir con ellos. Al igual que en *La regla del juego*, no sucede nada al héroe que no sea fortuito. Salvo de un lado la ironía absurda de los *quid pro quos* amorosos, la vana y agradable agitación de una sociedad decadente pero consciente de que va a morir, y de otro los escasos acontecimientos que son también accidentales en el sentido profundo del término y que constituyen el accidente de una esencialidad permanente, el signo sensible, *a contrario*, de una perennidad fundamental del mundo y de las almas. A la muerte final de André asesinado por error por un guardabosques idiota, corresponde simplemente aquí el grito de un niño que acaba de nacer. Renoir es fiel a Renoir, pero el pagano se ha convertido en un místico, su panteísmo sensual se ha hecho religioso.

¿Por qué entonces no atribuir las desigualdades de la producción americana de Renoir más que a contingencias accidentales como son las condiciones económicas y el medio social a una evolución moral profunda? ¿Por qué no suponer que para Renoir se trata más de adaptarse a sí mismo que de imponerse a Hollywood: de dominar al mismo tiempo una forma nueva de pensar y de sentir y de crear una expresión adecuada? Bajo el pretexto de que *La regla del juego* representa lo que constituía la vanguardia del cine sonoro en 1939 y de que su lección cinematográfica está todavía lejos de haber sido agotada, y debido sobre todo a que Renoir nos ha abandonado después de este alarde de genialidad que resume y condensa todo el sentido de su obra francesa y que dudamos implícitamente si podrá volver a repetir, le tenemos prisionero inconscientemente de nuestra admiración. Ésta es la mejor forma de condenarnos a una crítica negativa y —debido a una fidelidad mal comprendida al pasado de un hombre que estuvo siempre en la vanguardia— de permitir que la ignorancia nos domine. Dentro de este contexto, *El río* ha venido a sorprendemos y, gracias a una perfección demasiado evidente esta vez para poder ser ignorada nos ha obligado a volver la cabeza hacia el punto a que ha llegado su autor. *El río* es *La regla del juego* de la segunda época de Renoir.

Renoir escribía recientemente: «He pasado diez años fuera de Francia. La primera vez que volví a pasar por París me encontré con viejos amigos y reanudamos nuestra conversación no donde ella se había quedado, sino donde ella se encontraría si hubiésemos continuado viéndonos».

Sospecho que esta afirmación es más un deseo que una comprobación objetiva. Sea lo que sea, retengamos la idea de evolución que implica. Y aún más: «Para abrirse un camino a través de la selva es conveniente golpear delante de uno mismo con un bastón para apartar los peligros invisibles. Algunas veces, el bastón tropieza con una rama fuerte y se rompe en nuestras manos; otras veces resiste, pero nuestro brazo queda totalmente embotado. Es un poco lo que ocurre con lo que he hecho durante estos últimos años. No quería quedarme en un lugar, pero la brújula que consultaba estaba loca y me era muy difícil encontrar la dirección. Por otra parte,

estoy muy orgulloso, lo que prueba que no he perdido el contacto con nuestro mundo inestable (…). He vuelto a encontrar una seguridad semejante con *El río*. He sentido cómo nacía en mí el deseo de tocar con mis manos a mi prójimo, que vagamente creo que está constituido hoy día por todo el mundo».

Yo no me preocuparía respecto a estas notas (cuyo tono de honestidad y de ejemplar modestia no excluye en ningún momento la autoridad y la seguridad del verdadero artista) más que del testimonio que ofrecen sobre la inquietud profunda de Renoir ante su tiempo y sobre la expresión del mismo a través del cine. Su lenguaje es el de un hombre proyectado hacia el futuro, preocupado exclusivamente por ocupar un puesto en el frente de batalla, con lo más incisivo de su arte, en ese punto extremo desde el que el artista abre un camino, donde la comprensión de su tiempo se hace, a la vez, invención de una forma.

Deberíamos ya tratar de ver de qué forma y cómo *El río* es dinámicamente fiel a lo que representó *La regla del juego*.

Hay que compararlo en lo que es esencial, en lo que se refiere a su fondo. ¿Qué ha sucedido con el escepticismo tierno y burlón, con la sátira social de *La regla del juego*? *El río* describe la vida de dos familias inglesas, en algún lugar de Bengala. Son gentes ricas y sin preocupaciones materiales. Jamás Renoir nos deja percibir, ante esta burguesía colonial, ni la más mínima antipatía, ni la más pequeña crítica irónica. Desde luego, los personajes de *La regla del juego* gozaban de su simpatía, pero la ternura que le inspiraban no excluía en ningún momento una lucidez implacable. ¿Eran sus héroes, a fin de cuentas, menos escépticos por lo que se refiere a su suerte? Su destino estaba claramente definido. El amor y la consideración que les otorgaba Renoir los situaba en un mundo que sabe agonizar con una gracia un poco burlesca, que hallaba incluso un punto de grandeza en su divertido convencimiento de su anacronismo y de su vanidad.

Bajo este prisma, la novela de Miss Rumer Godden no tenía nada de revolucionaria. Más aún, en el filme, Renoir adopta explícitamente el punto de vista de Harriet. Los acontecimientos se presentan en cierto modo a través de los recuerdos y de la sensibilidad de una adolescente inglesa, de espíritu vivaz pero más bien ingenuo, para quien, en cualquier caso, los problemas sociales no existen. Ella contempla la India como su jardín, el de sus amigos y sus padres, desde una estabilidad familiar que jamás pone en entredicho la estabilidad económica y social sobre la que descansa. A través de ella, el punto de vista de Renoir es exclusivamente moral. Reprocharle no haberse aprovechado de esta fugaz historia de amor para describirnos la miseria de la India o para efectuar un proceso al colonialismo sería reprocharle no haber tratado otro tema. Pienso que Renoir, incluso después de haber encontrado por casualidad un productor que tenía capital en la India, pensó durante mucho tiempo en la posibilidad de rodar el filme en Hollywood. Con ello hubiéramos perdido bastante, pero no lo esencial, que es el descubrimiento del amor por tres adolescentes.[61]

Desde luego, no defiendo con absoluta sinceridad esta excepcionalidad. Pienso que la fidelidad al tema implicaba esta visión que en ningún momento es falsa, pero sí un poco superficial, espontáneamente optimista e implícitamente imperial de la sociedad inglesa de la India. Pero yo sé bien que, en Francia, tomarse libertades con la historia fue algo que no preocupó nunca a Renoir. En realidad, la elección misma de este punto de vista expresa una cierta toma de partido, en ningún caso —lo que sería de una cerrazón crítica ridícula— por el colonialismo, pero sí por la ética, con preferencia respecto a la sociología. Ambas no pueden separarse en *La regla del juego*. Lo están en *El río*. Rodado en Hollywood, con un decorado indio reconstruido, el filme tendría un tono muy diferente. Lo que la realidad geográfica y humana le ha aportado no es por consiguiente una lucidez social, sino una significación religiosa y mística. El problema de la confrontación entre Oriente y Occidente no está estudiado bajo el aspecto de la evolución económica y política, ni siquiera bajo el de la historia, sino exclusivamente desde el punto de vista de la espiritualidad religiosa. La India no ha desempeñado más papel que el de un decorado, pero de un decorado moral más que geográfico. Su presencia silenciosa, a la que los protagonistas no prestan más que una atención distraída y familiar, influye secretamente sobre su espíritu como un campo eléctrico que desvía la aguja de la brújula.

Comprendido esto, también me parece absurdo reprochar a Renoir que si no nos ha dado un documental sobre el hambre en la India nos dé un estudio exhaustivo sobre sus problemas religiosos. Durante el rodaje de *El río*, Renoir fue testigo de masacres entre musulmanes e hindúes, sin que nada de ello aparezca en el filme, porque lo que interesaba al tema no era la realidad religiosa de la India por sí misma, sino únicamente su insidiosa atracción sobre la mentalidad occidental.[62]

En tres meses, Renoir no tenía más motivos para conocer la India que sus héroes en diez años, pero desde el mismo seno de la ceguera de una burguesía imperial y protestante supo presentamos (y esto es lo que cuenta) la sorda, difusa e inaprehensible luz de *El río*.

Hay cuando menos un personaje en el filme que encarna y realiza hasta su muerte la tentación mística del Oriente y es el pequeño Boguy. Recuérdense sus juegos con su pequeño camarada indígena, misterioso y taciturno como un bonzo, testigo único de la muerte de Boguy, único asistente a su entierro que no muestra ninguna pena, porque sólo él sabe la vanidad que hay en esas lágrimas y cuánta ignorancia encierra el amor de los blancos: la ignorancia de ese profundo secreto en el que «la cabeza encapuchada del Desconocido» inició a Boguy en la eternidad.

Desde luego, Renoir se ha tomado libertades con la novela, como siempre ha hecho con los guiones que ha rodado, y como se las toma con Mérimée. Es muy significativo constatar que estas libertades van en otra dirección que las de los años 1930-1938. Son el exponente de una especie de conversión a los valores espirituales, de algo que si no es la fe en Dios al menos es la fe en el hombre y en aquello que sobrepasa al hombre.

Estoy convencido de que Pierre Laroche no dejará de lamentarse. Habrá también otros que al igual que él se burlen de esta evolución «reaccionaria», y que insinuarán que constituye la prueba de una cierta senilidad. Es cierto que este tipo de aventura espiritual no parece amenazar a Henri Jeanson. *El río* puede verse sin irritación. No voy a cometer la injuria de defender el filme de este tipo de críticas. Amamos la ironía de Renoir, y su humor nos encanta. Pero después de todo existen otros criterios de belleza, aunque sólo sea ese sentido de la grandeza, esa dimensión majestuosa, ese valor católico (en el sentido universal) de que es testimonio resplandeciente cada imagen de *El río* (después y más aún que *The Southerner*).

Más que intentar una inútil y también vana defensa del Renoir de 1952 en relación con el de 1938, me parece interesante buscar en su evolución personal el signo característico de una evolución general del cine. Casi todo lo que cuenta en el cine mundial desde hace cinco años revela, en cierto modo, una inspiración espiritual, un humanismo optimista y más ampliamente una revalorización de la ética en relación con la crítica social o con el pesimismo moral. Que este movimiento no coincida con el de la literatura es un hecho que debería merecer quizá nuestra atención. Sea como fuere la gran época del cine negro (1935-1939) ha precedido en diez años al éxito de la *serie negra*. Delannoy fracasó con *Les Jeux sont faits* (1947) pero triunfó con *Dieu a besoin des Hommes* (1950). La más grande novedad de la reciente historia del cine es la aparición de un tratamiento válido de los temas religiosos, y *El diario de un cura de campaña* es el aspecto más significativo de esta paradójica vanguardia. *Milagro en Mitán* (Miracolo a Milano, 1951, Vittorio De Sien), dentro de un estilo y con un tema bien diferente, es también un testimonio en el mismo sentido. Hago la afirmación que sigue por lo que pueda tener de válida y podría ser que quizá únicamente gracias a ella pueda manifestarse una inesperada unidad de inspiración entre el cine soviético reciente (o similar) y las mejores obras de la producción occidental. No dudamos de que el futuro, o al menos los próximos años, pertenece a los filmes que estén al servicio de los buenos y grandes sentimientos. No es posible explicar la convergencia de obras de origen y de estilo tan diferentes como consecuencia de una moda que no puede manifestarse, a lo sumo, más que a escala nacional. Hacen falta causas más profundas, la respuesta vacilante a una llamada de los hombres de esta época. Esos que Renoir llama «los auténticamente grandes» no necesitan ponerse de acuerdo para aportar a sus contemporáneos el mensaje de amor y de confianza que presienten confusamente y que sin duda el cine es el único medio que puede transmitir.

Algunos se sorprenderán de la pequeñez del tema de *El río*, otros ironizarán sobre el lado Delly de esos amores adolescentes en los que ni siquiera saben diferenciar las secuelas de una psicología hollywodiense, de un moralismo edulcorado. Pienso que están cegados por referencias literarias que falsean todas las jerarquías. Juzgan el filme como si se tratara de la novela que se podría hacer con él. Y estoy dispuesto a admitir que esta novela sería incluso inferior a la de Rumer Godden; en ese sentido,

el filme sería menos bueno que el libro, que es difícil considerar como algo más que una obra interesante, pero menor. Sin embargo, me maravillo y me sorprendo, por el contrario, de que un tema tan «menor», con aspectos tan convencionales y que no apetece leer, haya producido una de las obras más puras, más completas, más emocionantes de la historia del cine y que me haya impresionado hasta hacerme llorar. De entre los que se han emocionado y de entre los que no, son los primeros los que tienen razón, porque ésos, que no detestan menos que los segundos la literatura rosa, no se han irritado en menor grado con el moralismo convencional o el optimismo fácil. Bajo este común denominador, no estaría mal que aquellos que aman *El río* pudieran colocarse un distintivo, pues a menos de declararse imbéciles, ¿por qué les iba a gustar aquello que, por otra parte, detestan? Por otro lado es muy verosímil que un reflejo de cultura literaria obnubile, al desplazar una analogía, el placer cinematográfico que los otros pueden sentir. Están dispuestos a admitir en literatura la mutación del argumento por el estilo y que Francisque Sarcey se pueda divertir al escuchar *Atalía* o *Fedra* presentadas como una crónica de sucesos burguesa, pero están ciegos para valorar los temas por su estilo, esto es, para apreciar el arte mismo. Hace falta ser un hombre de letras como André Suarès para hablar del «corazón innoble de Charlot»; es porque creía estar leyendo.

Además, el estilo de Delly no es el de Colette. Al escritor se le juzga por lo que escribe. Es necesario amar el cine a la manera de M. Kléber Haedens para tratar *El río* de «documental (…) largo, lento y pasablemente aburrido», y decretar que no hay nada del temperamento de Renoir en este reportaje convencional que testimonia los laboriosos progresos del «technicolor».[63] La verdad es que quizá no exista ejemplo de un filme en el que la escritura esté más absoluta y totalmente dominada. En los mejores filmes subsiste todavía una parte de Dios, un azar afortunado o desgraciado que no pertenece al cineasta sino al cine, a la poesía incierta e involuntaria de la máquina. Ni por un momento *El río* nos da esa sensación, la imagen no significa nunca más que aquello que precisamente quiere su creador. Desde este punto de vista los dos momentos culminantes del filme son el entierro y el juego del escondite amoroso de las muchachas persiguiendo al joven. En ellos los límites en la intensidad del pudor están conseguidos y esos momentos son difícilmente igualables ni siquiera por las artes más antiguas y más refinadas. No creo que exista un pintor, un novelista o un poeta que pueda añadir nada al beso de Valérie al capitán John.

Este dominio de su materia, este poder de conformarla exactamente a su antojo es superior quizá al de *La regla del juego*; al menos no se le puede considerar inferior. Pero sin duda habrá que definirlo como lo contrario de lo que caracterizaba la planificación de Renoir hasta 1939. A la movilidad de la cámara, a la profundidad «lateral» del campo, a la sucesión de encuadres, corresponden aquí planos fijos, uno para cada escena. No existe en el filme un *travelling* o una panorámica. Mientras Renoir muestra la realidad con la lente de aproximación del objetivo, escamotea o descubre lo que quiere de acuerdo con una atención perspicaz y maliciosa. Ningún

otro propósito parece existir aquí que no sea mostrar las cosas tal como son en su plena y emocionante exactitud. No se trata de volver, mediante la multiplicación de los planos, al montaje tradicional y a su simbolismo impresionista. Cuando recurre a esto, como en la extraordinaria secuencia de la siesta, no se trata más que de un convencionalismo narrativo que no destruye la realidad concreta del instante.

También el clasicismo de la planificación es en *El río* más aparente que real. En ningún momento significa una vuelta a las formas tradicionales, que *La regla del juego* había ya destruido y superado, sino que se inscribe, por el contrario, en la continuación de esa revolución. El «encuadre» decorativo o expresionista del *plano* tradicional, el artificio del montaje discontinuo, lo sustituye Renoir por el fuera de campo y la viva continuidad de los reencuadres. Con ello aporta al cine al mismo tiempo un mayor realismo y una mayor expresividad, lo que le permite avanzar por el camino de la realidad.

Pero en esta negación de los cánones cinematográficos, en esta destrucción del *plano* como unidad de narración y de la pantalla misma como unidad de espacio, reside además, implícitamente, un reconocimiento del «cine» como medio de expresión. En tanto que oculta, la pantalla permanece siendo la pantalla. Invirtiendo su función, Renoir no la destruye. Este paso queda todavía por dar. En *El río*, la pantalla no existe: sólo existe la realidad. Ni pictórica, ni teatral, ni antiexpresionista, la pantalla, en fin, se hace olvidar totalmente en favor de lo que revela.

Pero no nos equivoquemos. Este clasicismo suyo se sitúa por encima de *La regla del juego*, es la consecuencia de su realismo. Se sitúa también a la vanguardia del cine como ocurre con *El ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclete, 1947, Vittorio De Sica) con *El diario de un cura de campaña*, con todo aquello que verdaderamente cuenta en el cine de nuestros días y que no hace más que contribuir en primer lugar a su transparencia. Ya sea basado en el teatro o en la novela, o realizado sobre un guión original, el filme no puede proponerse más que añadir poco a poco, gracias a su técnica, algo al objeto que se expresa a través de él. El cine será un arte completo cuando deje de pretender ser todavía un arte de la realidad para convertirse en la realidad hecha arte.

El río

9. Jean Renoir y el teatro

Julio César (1954)

Ha sido el amor al cine más que el amor al teatro el que me ha llevado a las Arenas de Arlés.[64] La cosa no tiene mucho mérito, ya que me encontraba precisamente en el Midi. Desearía, de paso, señalar que me encontré allí con varios jóvenes amigos cuya presencia en Arlés constituye, por diversos motivos, una promesa. Entre ellos a uno que reconocerían los asiduos de la *cinémathèque*, que vino quizás en autoestop desde su guarnición de Baden-Baden. Había conseguido tres días de permiso para ver debutar en el teatro al realizador de *Tire au flanc*, Jean Renoir. ¡Cada uno como pudo! Como no era cosa de ofrecerles a la mayoría de ellos una localidad de dos mil francos, ni siquiera de quinientos, y dado que los organizadores locales, que no habían previsto más que una docena de plazas para la crítica (el resto se ocuparon un cuarto de hora antes del espectáculo por los habituales de las corridas), apenas comprendían lo que buscaban estos jóvenes, tuvieron que unirse en último extremo con la figuración. ¡En el Midi todo se arregla![65]

Si evoco estos detalles sin importancia material es para resaltar las condiciones un poco especiales de la aventura. De un lado Shakespeare, en primer lugar, por supuesto, pero también la primera puesta en escena teatral de Jean Renoir, y una puesta en escena válida para probar en condiciones radicalmente nuevas la capacidad del autor de *La regla del juego* y de *El río*. Del Renoir cineasta siempre se ha dicho que era un director de escena, un improvisador y un director capaz de conseguir de sus actores no solamente lo mejor de ellos sino lo más inesperado. La aventura de Arlés iba a permitir juzgar si, a sus sesenta años, este hombre gordo, rosado, de cabellos blancos, era capaz de cambiar de instrumento. Esperábamos afectuosamente a Renoir, esperanzados e inquietos en este punto de inflexión de una carrera generosa.[66]

Pero para los diez mil aficionados a las corridas de toros y a la ópera cómica apretujados sobre las gradas de piedra, calientes aún por el sol del mediodía, el *Julio César* de Shakespeare representaba un acontecimiento sensiblemente diferente, y estos dos acontecimientos, el nuestro y el suyo, podían originar un tremendo malentendido: en cierto sentido, por supuesto, *Julio César* es asunto de los arlesianos. Su nombre se encuentra por toda la ciudad, a la entrada de los hoteles, en las lápidas de las calles, tal vez, incluso, en las etiquetas del salchichón. Pero su definición histórica y teatral no era por eso menos imprecisa, como lo prueba muy graciosamente la reflexión de una simpática dama del anfiteatro que decía a su marido: «En esta obra hay un César pero no es un Borgia». Otra, satisfecha por lo

menos del espectáculo, comentaba detrás de mí a la salida: «Sería mucho mejor que escogieran cosas de Pagnol». Entre este maravilloso diálogo y los comentarios de las espectadoras poco acostumbradas a la literatura inglesa y a la historia antigua se inscribe todo el milagro del teatro que las Arenas de Arlés nos ha hecho volver a vivir una vez más. Un milagro doble para el que conoce en qué condiciones se montó el espectáculo.

Cuando Renoir y su compañía llegaron a Arlés, solamente diez días antes de la representación, no habían ensayado el texto y la interpretación más que en París. Por diferentes razones (entre ellas una corrida) el dispositivo escénico no estuvo terminado más que la víspera de la representación. Renoir pudo ensayar con la figuración local (entre la cual había auténticos guardias) sólo algunas horas durante los dos últimos días. No hubo en realidad un ensayo completo. Todo se tuvo que hacer de manera fragmentada según las posibilidades técnicas y sin ninguna continuidad. Hasta el último minuto, Renoir improvisó sobre la marcha los efectos escénicos. La primera y única representación de la noche del sábado, ante diez mil ciudadanos de Arlés congregados por el prestigio de *Julio César* y por la popularidad de su anfiteatro, apenas fue un ensayo general. Renoir vio incluso por primera vez mezclado con los espectadores el conjunto de la iluminación y de varios efectos especiales.

El primer minuto fue atroz. Varios ruidos acompañaron al primer proyector que rasgó la oscuridad para iluminar el diálogo de Flavio y Mesala. A continuación, después de la entrada de César y de su séquito, las gradas recibieron la aparición con aplausos dirigidos a los amigos y conocidos que figuraban en el cortejo. Después vino ¡el discurso de Casca!, y al fin sentimos cómo la gracia inefable del teatro prendía misteriosamente en un segundo en la inmensa arena para convertirla en un solo corazón maravillado y atento. Parédès, interpretando a un personaje claramente cómico dentro de las dimensiones del espacio escénico, había conquistado a su auditorio entre la tercera y cuarta caída de su capa mal ajustada. El tono de las risas cambió, se convirtió en un estallido colectivo de diez mil personas. La astucia, la ambición, el coraje habían podido desarrollar su admirable espiral trágica alrededor del recuerdo de César, considerado como eje del destino.

Pero para algunas docenas de espectadores se imponía otra maravilla, por lo menos a la del espectáculo teatral. La tragedia del recuerdo de César era también el triunfo de la presencia de Jean Renoir, al que nos imaginábamos temblando en la sombra de cualquier *vomitorium*, pero que estaba sin embargo, moralmente plantado en medio de la arena, tal y como le vimos durante los ensayos.

Habíamos asistido, una vez más, al milagro del teatro, pero al que había convertido a diez mil meridionales en espectadores isabelinos se añadía el de la existencia concreta de un espectáculo que hubiera sido inconcebible sin el genio improvisador, sin la presencia humana de Jean Renoir. Así, no nos sorprendió verle aparecer ante los requerimientos de la multitud y saludar con el mismo énfasis

inolvidable de Octave embutido dentro de su piel de oso durante la fiesta en el castillo de *La regla del juego*. Y en la emoción de la voz que agradecía al público sus aplausos volvía a encontrar la emoción de La Châtaigneraie, haciendo admirar su organillo. La trayectoria entre una mascarada de salón irónica y desgarradora y este *Julio César* interpretado a cielo abierto delante de todo un pueblo, expresaba al mismo tiempo su fidelidad a sí mismo y el itinerario espiritual y artístico de nuestro más grande hombre de cine.

Jean Renoir en el Arles arena durante un ensayo *Julio César*

Orvet (1955)

He tenido, después de su primer regreso de América, el honor y la gran alegría de ver varias veces a Jean Renoir y de hablar ampliamente con él acerca de su trabajo.[67] He seguido en el Anfiteatro de Arlés los ensayos de *Julio César* durante los tres últimos días antes del estreno. Le he visto trabajar en el estudio. Pero creo que jamás le he oído algo acerca de la sistematización de su arte, ni definir una sola ley técnica sobre la puesta en escena. No se trata de que le repugnen las ideas generales sino, por el contrario, que éstas son de una generalidad tal que admiten múltiples aplicaciones prácticas. Se refieren más a una moral del artista que a una estética.

«Pocas personas pueden pretender hoy día que saben lo que quieren. Tanto por lo que se refiere a los individuos, a los grupos o a las naciones, es el azar lo que los guía. Aquellos que marchan tras un objetivo preciso lo hacen debido más a su instinto que a su inteligencia (…) Los hombres se encuentran muy cansados, a causa de las guerras, las privaciones, el miedo y la duda. Todavía no hemos llegado a la época de los grandes esfuerzos. Pero estamos entrando en el período de la benevolencia. Mis

compañeros y yo lo apreciamos en la India, incluso durante los días en que los hindúes y los mahometanos se mataban unos a otros. El humo de las casas incendiadas no ahogó nuestra confianza. Pensamos solamente que esos hombres se encontraban retrasados respecto a su época. Todo esto es bastante vago. Son sensaciones difíciles de formalizar. Me arriesgo bastante al escribir que creo haber comprendido esas veleidades bondadosas. Si me equivoco, se reirán de mí. Pero asumo el riesgo con confianza».

Esta cita de un texto que Jean Renoir escribió en 1952 después de realizar *El río* expresa muy claramente todo lo que hay a la vez de abstracto y de empírico en su creación. La obra de arte, ya se trate de pintura, de cine o de teatro, debe aportar al hombre de nuestra época el alimento espiritual que, inconscientemente, necesita, pero la conciencia de este deber y la inquietud fecunda que tiene como consecuencia son las únicas directrices íntimas de Renoir. Las soluciones estéticas individuales nacen imprevisiblemente de la tensión que se establece en cada ocasión entre este deseo fundamentalmente moral del artista y los materiales técnicos y humanos de que dispone. A Renoir le gusta decir que, al crear los tapices de Bayeux, el único motivo que tenía la reina Matilde para colocar a un caballero en lugar de otro era la presencia de un montón determinado de lana verde o azul.

Lo que afirma Renoir, siempre con claridad, cada vez que se le pregunta sobre su trabajo como director de cine, y lo que desde luego se desprende como verdadero de *La golfa* y de *Orvet*, es la primacía del actor. No ya del actor como tal, de la supermarioneta que se mueve desde fuera al ritmo exacto de la acción, sino de cada actor particular, cuyas cualidades físicas y psicológicas, su naturaleza singular, influyen sobre la puesta en escena y a través de ésta sobre la obra misma hasta modificar si es necesario su sentido.

Renoir ha escrito *Orvet* para Leslie Caron, a la que había conocido en Hollywood en casa de Charles Boyer. Sin duda era ésta una época en la que Renoir tenía, más o menos conscientemente, ganas de experimentar en el teatro, y la obra es indudablemente producto de ese deseo, de un recuerdo de infancia (una muchachita de once años que Renoir, de niño, había conocido en el bosque de Fontainebleau) y de su encuentro con Leslie. También es producto de la necesidad de Renoir de contamos indirectamente algunas verdades morales, de conversar con los espectadores. Pero, en fin, ha sido Leslie la que ha hecho que *Orvet* sea tal y como es. Renoir no me ha ocultado que con otra actriz la obra hubiera sido muy diferente. Pero precisemos lo que le seduce de ella: en primer lugar su voz, su manera de pronunciar «booa» con la «oo» llenando la boca: «Las jóvenes actrices de los cursos de arte dramático de hoy día —me ha dicho Renoir— tienen una pronunciación imposible. Esto tal vez se deba a la manera en que aprenden a impostar la voz… Quizá sea consecuencia de la asistencia al instituto, pero las jóvenes de hoy, o casi todas ellas, tienen una voz aguda y afectada y, cosa curiosa, sobre todo la tienen las jóvenes de origen popular. Frecuentemente es entre la burguesía donde encuentra uno de vez en

cuando esas voces pastosas y naturales. Cuando empecé a trabajar en Hollywood y debía rodar *Aguas pantanosas*, el director de producción tenía un gran empeño en que escogiera a Linda Darnell, con el pretexto de que por ser hija de campesinos estaba habituada al campo. Es una buena actriz, pero su voz no tenía nada de campesina. Elegí a Anne Baxter, desconocida en esa época, y de origen absolutamente burgués y urbano, pero que podía hablar como la muchacha de una granja». Apenas es exagerado decir que Renoir escribió *Orvet* a causa de la forma en que una joven bailarina francesa que había encontrado en Hollywood pronunciaba «bois». Su interpretación me parece perfecta y en algunas ocasiones sublime, sin dar jamás esa impresión de falsedad que enseña el conservatorio. Renoir ha sabido dirigir admirablemente ese cuerpo expresivo y esa voz sabrosa. Su técnica de bailarina, su sentido del espectáculo han debido bastar sin duda a Leslie Caron, bajo esta dirección, para representar con exactitud un personaje sólo a medias real y cuya interpretación debía ser estilizada y casi virtualmente bailada. Sólo una bailarina podía, como lo ha hecho Leslie, pasar fácilmente de la interpretación a los primeros pasos de un pequeño ballet.

Los críticos esperaban, más o menos abiertamente, contemplar cómo uno de los más grandes realizadores cinematográficos del mundo emprendía la tarea teatral para perturbar la puesta en escena en nombre del cine. Pero esto significaría olvidar en primer lugar que Renoir no ha llegado, en absoluto, al teatro para hacer cine. Ante todo, ha llegado sin ninguna intención, a no ser la de continuar haciendo espectáculo y mantener con el público un diálogo tal vez más personal que el que permite hoy día la pantalla. A mis preguntas insistentes sobre las razones que le habían llevado al teatro, no he conseguido de Renoir más que respuestas que podrían parecer irrisorias, si su modestia no ocultara una magnífica humildad mucho más llena de enseñanzas que sus palabras. Aparte de su deseo de renovar el diálogo, Renoir encuentra en su interés actual por el teatro la necesidad de sentir de nuevo la resistencia de una técnica. En la época en que Renoir abandonó la cerámica, que empezaba a mecanizarse, y se lanzó al cine, tuvo que observar cómo hasta los años cuarenta, el cine creaba su lenguaje y su técnica evolucionaba. El director inventaba su estilo, encontraba una resistencia y superándola inventaba su arte. Hoy día parece que Renoir cree que el cine no le ofrece ya ningún obstáculo a la expresión, incluso los cambios en la forma de la pantalla no significan nada: el cine es una imprenta tan perfeccionada que en ella ya sólo importa el tema. Al volverse hacia el teatro, que menospreció antes de la guerra, Renoir experimenta la sensación de volver a un espectáculo en el que la técnica material, su misma precariedad, sus mismas vacilaciones pueden ser fuentes de inspiración.

Lo que se refiere a su manera de concebir una obra, se puede deducir de su pasado cinematográfico. «Me he dado cuenta de que los profesionales del teatro esperan de una obra que sea en primer lugar un mecanismo dramático bien construido, y sin duda tienen razón en la medida en que las grandes obras ilustran

este principio, pero por lo que se refiere a mí concibo mis obras como mis filmes, a partir no de una construcción sino de situaciones que me seducen y de actores adecuados para ellas. Desde otro punto de vista, el teatro es para mí un diálogo con el público, una manera de decirle con amenidad las cosas que llevo en el corazón y cuya verdad les puede emocionar. Me parece que éste era también el propósito de Giraudoux, a quien yo conocí y admiré mucho».

Pero Giraudoux se preocupaba bastante poco, al escribir, de la puesta en escena, mientras que con Renoir se tiene siempre la impresión de que la invención está pensada teniendo en cuenta una eficacia más escénica que dramática. Lo que Renoir ha descubierto asimismo en los ensayos de *Orvet* es que la puesta en escena teatral tradicional se preocupaba bastante más de la colocación de los actores y de sus movimientos que de su expresión. Renoir piensa, por el contrario, que los movimientos deben estar subordinados a ésta y derivarse naturalmente de ella. No ha dirigido *Orvet* desde el patio de butacas, como se hace normalmente, sino desde el escenario, junto a los actores, como si estuviera en el estudio.

Si el teatro es en primer lugar un diálogo entre el autor y el espectador por medio del actor, y si la puesta en escena es el arte de dar eficacia a este diálogo, quiero decir, si se trata de llevarla al corazón, de transformarla en acto de amistad y de persuasión íntima, entonces creo que Renoir ha triunfado plenamente.

Parece ser que el estreno de *Orvet* no fue clamoroso. Yo vi la obra, la víspera, en una sala llena y con público de pago y el entusiasmo no decayó nunca. Hubo seis salidas a escena después de los aplausos, que cortaron a veces de manera inoportuna las escenas. Este público, en todo caso, respondió al diálogo. No sentía ninguna necesidad de preguntarse si una bailarina tenía derecho a interpretar la comedia sin haber hecho tres años de aprendizaje en los cursos Simon. Leslie les parecía perfecta y los emocionaba hasta hacerlos llorar. No se preguntaba tampoco si *Orvet* habría podido ser un buen filme, ni si la obra estaba escrita según las reglas de la vanguardia, ni si un cineasta tenía el mismo derecho que cualquiera a no ignorar a Pirandello y a Giraudoux. Tampoco le reprochaba el no haber escogido entre el realismo y el sueño y escuchaba, cautivado, esta música hecha de palabras y de seres humanos; se maravillaba de la relación entre los temas, de la armonía de la ruptura de tono dentro de la unidad de un estilo. En resumen, tenía todo el aspecto de considerar que aquello era teatro y del bueno.

10. El tercer período de Jean Renoir

French Cancan (1954)

Por su tema y por la actitud de Renoir, que parece haber querido minimizar la ambición de un filme que en cualquier caso ha pretendido que sea ligero y amable, *French Cancan* nos llega con fama de ser sólo un divertimento de buen gusto. Divertimento que podía haber sido fallido, pero en el que el éxito no parece que hubiera podido residir, en el mejor de los casos, más que en lo que es posible conseguir con un tema menor y decorativo. Se sabe que se trata de algunos episodios de la vida de Zidler (Danglars), que fundó el Moulin-Rouge en el lugar en que estaba el cabaret de la Reine-Blanche.[68] De un guión así se espera forzosamente, en primer lugar, una evocación del Montmartre de la Belle Époque hecha por un hombre cuya cultura lo protege doblemente, en este aspecto, de una evocación de mal gusto. Y, ciertamente, *French Cancan* es eso si se quiere que así sea. Pero ¿diríamos del *Bal du Moulin de la Galette*, de Auguste Renoir, que no es más que un divertimento pictórico sobre un divertimento social? Y si evoco al pintor no es porque su comparación se imponga por razones plásticas evidentes, sino más bien porque, por primera vez en el cine, el filme de Renoir me ha dado la impresión no sólo de llegar a ser una imitación satisfactoria de los cuadros que lo inspiraron, sino también y sobre todo por esa densidad interna del universo visual, por esa necesidad de las apariencias en que se fundamentan las obras maestras de la pintura.

Que se me entienda bien. Quiero decir que si Jean Renoir ha llegado a evocar sobre la pantalla, de manera válida para el ojo humano, una cierta época de la pintura, no lo ha hecho jamás mediante una imitación exterior de sus características formales, sino situándose de nuevo dentro de una cierta inspiración a partir de la cual su puesta en escena se ordena espontánea y naturalmente de acuerdo con el estilo de esta pintura. Ya nos había dado ejemplo de ello en otros filmes, en *Una partida de campo*, principalmente, o en algunas secuencias de *Le Crime de Monsieur Lange*. Pero tratándose de filmes en blanco y negro, la técnica significaba por sí sola una garantía de transposición. El color, por el contrario, y en proporción directa a su relativa perfección, comporta un tremendo riesgo de imitar sólo lo externo; bien que lo hemos advertido precisamente en *Moulin Rouge* (Moulin Rouge, 1952), en el que sólo servía para hacer una reconstrucción decorativa y dramática de sus fuentes pictóricas.

Que Renoir haya triunfado sobre estas tentaciones, indignas de él, es algo que no podíamos por menos de esperar. Sólo la técnica podía traicionarle. Y, efectivamente, le ha traicionado un poco. He visto una primera copia, talonada imperfectamente, en la que varios rollos estaban defectuosos debido a un ligero dominante verde. Pero era

tal el equilibrio interior de esas imágenes que esta imperfección no destruía en absoluto su armonía. Ocurría igual que con los cuadros impresionistas, a los que el viraje de ciertos colores químicos inestables no les priva en absoluto de su belleza. Por lo que se refiere al *Bal du Moulin de la Galette*, se sabe, también, que su tonalidad rosa de origen se ha virado con el tiempo hacia el azul sin alterar su gracia. Y es que toda gran pintura es en primer lugar una construcción del espíritu que se nutre del espíritu. Existe por encima de los signos plásticos, que no son más que sus mediadores, y la desaparición o la alteración de uno de ellos engendra espontáneamente secretas compensaciones, al igual que en nuestro cuerpo la atrofia de un órgano suscita casi siempre actividades compensatorias que tienden a restablecer el equilibrio vital.

Pero en *French Cancan* creo que hay todavía bastante más que esta integración del estilo pictórico: su despliegue en el tiempo. Yo me atrevería a decir que este filme es tan bello como un cuadro de Renoir, pero un cuadro que tuviera una duración, un devenir interior. Esta afirmación sugiere un contrasentido que es necesario rectificar inmediatamente. Si la verdadera pintura no es por esencia anecdótica, y sobre todo no lo es la de Renoir, su expresión temporal no será tampoco dramática. La inestimable importancia de *French Cancan* me parece que procede en su mayor parte de esta originalidad que ilumina retrospectivamente con una nueva y tal vez definitiva luz el fin de la evolución que se prefiguraba ya muy intensamente en *Le Carrosse d'or*. Sin duda hemos elogiado ya en otros filmes el haberse sabido liberar de las categorías dramáticas, pero lo hemos hecho para demostrar su inspiración novelesca. Esta vez se trata de otra evolución estética totalmente diferente. La pintura no es, en efecto, más que objetivamente intemporal. En realidad, para el sujeto que la contempla, constituye un universo por descubrir, por explorar. El tiempo se convierte así en una dimensión virtual del cuadro. Pero si este cuadro empieza a vivir, a perdurar, a sufrir metamorfosis, que afectan tanto a su equilibrio plástico como a su tema, se comprende que este tiempo objetivo no sustituya en absoluto al tiempo subjetivo, sino que, por el contrario, se añada a éste. Y es ésta la impresión que deja el espectáculo de *French Cancan*, la de existir según dos formas de duración, la objetiva de los acontecimientos y la subjetiva de su contemplación.

Se me comprenderá mejor mediante dos ejemplos. Escojo deliberadamente en primer lugar el más elemental. Un determinado plano de un filme nos muestra, vista desde el exterior, a través de la ventana de su buhardilla, a una joven que está limpiando. El decorado, los colores, el tema, la dirección del actor, todo, permite la evocación más libre y sin plagio de un cuadro que estaría quizá más en la línea de Degas que en la de Renoir. La criada va y viene en la penumbra iluminada y después se vuelve y se apoya en la ventana para sacudir un trapo. Un trapo de un amarillo vivo que se agita por un segundo para desaparecer de nuevo. Visiblemente, este plano, esencialmente pictórico, ha sido concebido y compuesto en función de *la aparición momentánea* de esta mancha amarilla cuya armonía supone un antes y un

después. Pero vemos bien claramente que este acontecimiento no es ni dramático ni anecdótico: su aparición es puramente pictórica, ¡es simplemente la mancha roja de Corot eclipsada!

Es necesario aún insistir en que esta temporalización de la materia pictórica es una cosa diferente de la pintura animada. Lo que podría ser esta última, nos lo han mostrado un poco algunos filmes de Mac Laren, de Fishinger y de Len Lye. Es probable que la pintura animada no pueda ser más que abstracta o al menos en gran medida abstractizada: esencialmente un sistema de formas en movimiento. Lo que persigue Renoir tampoco es exactamente lo mismo que perseguía Monet con su serie de pajares o de catedrales. Tanto más cuanto que el impresionismo llevó a Monet a los límites de la abstracción mediante la disolución del tema en la luz. ¡No! Con Renoir se trata de un cierto universo social pero creado a través de su más alta representación histórica, el mismo de Renoir, Lautrec y Degas, tal y como estos pintores lo modificaron y, me atrevo a decir, le dieron vida, le devolvieron sus cambios y su duración. Para expresarlo de otra manera, diría que los pintores partieron de algunos aspectos de su época para conferirles eternidad pictórica y que Jean Renoir toma por modelo esta segunda realidad a fin de darle vida. Una vida que no será ya naturalmente ésta, realista, de la historia, sino aquella virtual que el arte del pintor deja prisionera en sus formas inmóviles. De esta recreación estética, que mucho más que la fidelidad a las formas exige la posibilidad de seguir no ya la técnica, sino la visión y la mirada del pintor, la planificación de *French Cancan* ofrece veinte ejemplos de los que tomaré éste, precisamente por su complejidad, para oponerlo a la simplicidad del primero. Copio del guión definitivo esta indicación sobre la escena (columna de la izquierda) que describe el estudio de baile de Guibole en el que Danglard acaba de presentar a su último descubrimiento, Nini, a la que espera convertir en la *vedette* del French Cancan.

French Cancan

«Plano general. — *En otro tiempo fue sin duda el salón de una casa de la burguesía. Dos ventanas dan al patio. Una de ellas está abierta. El piano, dos camas plegables sobre las que están sentadas dos alumnas mirando a Conception, que está dando su clase.*

La iluminación procede de una lámpara colocada sobre el piano. Por una puerta abierta se vislumbra un cuarto y un aseo en el que una joven se está duchando, absolutamente ajena a los acontecimientos.

Una de las chicas de las camas, la que se está arreglando los bigudís, se gira al entrar Danglard y Nini. La otra continúa leyendo una novela. Cuando acaba una página la arranca y se la da a Bigudi, que pestañea.

Nini, desconfiada como una india a la vista de una tribu hostil, se queda al margen.

Danglard: Buenas tardes, Guibole…, ¿en plena corrida?»

La descripción de este decorado, de los movimientos y de los personajes ¿no es por sí misma una amplia composición que se podría titular «La lección de baile» o, más familiarmente, «El estudio de Guibole»? Comporta un detalle que merece ser comentado: la muchacha en la ducha. Aparece en el filme al fondo del encuadre a través de una puerta entornada que acaba por cerrar con un pudor tardío e indolente. Hemos descubierto, evidentemente, un tema querido de Renoir y de Degas. No es, sin embargo, esta referencia la que constituye el verdadero parecido, sino un fenómeno bastante más sorprendente: el hecho de que, por primera vez en el cine, el desnudo no sea erótico sino estético. Quiero decir que se nos presenta exactamente igual que todos los otros objetos, lo mismo que en la pintura, en la que no constituye más que un género entre otros, junto a la naturaleza muerta o al retrato. La misma revolución que impuso Manet con *Déjeuner sur l'herbe*,[69] en la que la espléndida objetividad denunciaba implícitamente la procacidad senil de los pintores académicos que camuflaban bajo coartadas mitológicas sus intenciones obscenas, la realizó Renoir en el cine. El desnudo volvió a adquirir no la pureza del paraíso terrestre, que es la de la tentación sin pecado, sino la serenidad del arte ante el que todos los temas son iguales.

Mi memoria no me permite afirmar después de un solo visionado del filme si el conjunto de esta escena está tratado dentro de un solo plano. Pero no importa. Otras escenas de la misma naturaleza están planificadas en pequeños fragmentos que destruyen o más bien ignoran el equilibrio plástico del conjunto. Esto es, una vez más la pictoricidad jamás es aquí formal ni una reconstrucción del exterior. Existe como una manera de ser de la puesta en escena, constituye su esencia. La cámara no mira por nosotros un cuadro perfectamente reconstruido (como en *Moulin Rouge*, 1952, de John Huston,),[70] sino que se encuentra a gusto y de manera natural en el interior. Ni siquiera descompuesta en una serie de planos más próximos, de los que alguno no recordaría siquiera su fuente de inspiración pictórica, esta secuencia sería menos

directa. Su suma mental sería el más exacto equivalente.

He escrito, a propósito del cine japonés, que lo que despierta nuestra admiración, incluso ante sus peores producciones, es su permanente fidelidad a una potente y refinada cultura. Nuestros filmes occidentales, participando del divorcio entre el arte y la civilización social consagrado por el siglo XIX, no han sabido aprovecharse de ese capital indivisible. Valen lo que valen sus realizadores, su talento y su ambición. Pero con Jean Renoir se asiste precisamente a la suprema conjunción. Reúne en su persona, con independencia de su genio cinematográfico individual, la infalibilidad de una cultura o, al menos de uno de los aspectos más importantes de la cultura occidental, sus pintores. Es el impresionismo multiplicado por el cine.

French Cancan y la pintura impresionista

Jacques Rivette[71] me ha indicado con agudeza que, a la inversa de aquellos que creen que inspirarse en la pintura consiste en componer un piano que imite a un cuadro y darle después movimiento, Renoir parte de una ordenación no pictórica y corta cuando al final de la escena el plano evoca, por fin, un cuadro. Así, el admirable plano en que Françoise Arnoul atraviesa todo el decorado para llegar frente a la cama y desplomarse al pie de la columna en primer plano. De golpe nos encontramos ante un Degas pero ya hemos pasado al plano siguiente. Renoir no parte así jamás de la pintura, sino que llega a ella.

El impresionismo. Alrededor de la evocación del nacimiento del Moulin-Rouge bajo el impulso de un propietario de café-concierto, Renoir monta y desmonta las intrigas amorosas mediante las cuales los distintos héroes ilustran algunos aspectos de la sociedad parisiense. Al menos de esa sociedad que nosotros hemos encontrado reflejada para la eternidad en la pintura del fin de siglo. Es fácil comprender, en principio, lo que esta pintura tiene de común con la moral de Jean Renoir. Afirma precisamente que los extremos se tocan, que la vulgaridad no existe más que en la forma y que no es cuestión del tema. El conde de Toulouse-Lautrec era la perfecta encarnación de una aristocracia cuya extremada conciencia de sí misma la había arrojado a los bajos fondos no para negarse o para huir de sí misma, sino, por el contrario, para volver a encontrar en lo más bajo de la escala social y moral esa dignidad esencial de que la nobleza estaba tan necesitada. El arte de la pintura se convirtió en su expresión y en su garantía: la Goulue era el equivalente de Monna Lisa y de la Venus de Milo. De la misma manera Jean Renoir estima que no existen jerarquías en las artes del espectáculo, que sólo el amor al oficio y la calificación profesional pueden diferenciar a un cantor callejero de un tenor de ópera. No existe más jerarquía que la del talento y la del corazón.

Hemos visto cómo la pintura impresionista —mejor incluso que la novela naturalista, su contemporánea— constituía para el artista la expresión de esta dignidad popular. Es hora ya de recordar que Jean Renoir es hijo de Auguste Renoir,

cuya modelo preferida fue su criada.[72] La lección moral y social se une aquí con la lección artística. *French Cancan* es el filme de un hombre del que probablemente significaría muy poco decir que conoce mejor que nadie la pintura impresionista, pues habría que añadir que la conoce íntimamente, no como un admirador de sus obras, sino como un amigo íntimo de sus autores. En realidad, Jean Renoir no era más que un niño, pero conocemos muy bien la capacidad de absorción de la infancia, cómo puede impregnarse del medio que la rodea. Jean Renoir ha llegado precisamente a esa edad en la que la madurez de la conciencia gusta de nutrirse de los primeros recuerdos. ¡*French Cancan* significa una vuelta a sus orígenes, el más bello homenaje ante la tumba de Auguste Renoir![73]

Gianni Esposito y Françoise Arnoul en *French Cancan*

Elena y los hombres (1956)

Jean Renoir es, sin duda, uno de los pocos, entre los grandes directores del mundo, que en cada nueva película muestra una fidelidad profunda a una misma inspiración, tanto más cuanto que ésta es radicalmente imprevista. Tal vez sólo Chaplin nos pueda intrigar y sorprender de una manera similar. Otra afirmación podría completar y confirmar ésta: que la maestría del director, más brillante en *Elena* que lo fue nunca, no excluye, sin embargo, en absoluto, la adopción de los riesgos más juveniles, la maravillosa precariedad de las audacias. Nada hay menos indiscutible que el éxito de los filmes de Renoir, y esto es más evidente todavía hoy que hace quince o veinte años.

Mientras que la reflexión normal de un cineasta sobre su pasado puede llevarle, si no a imitarse a sí mismo, sí al menos a tratar de perfeccionarse y de profundizar en los temas y las formas que significaron su éxito, Renoir sólo parece preocuparse por

cuestionar sus más sólidas adquisiciones. No tiene *a priori* ninguna voluntad de renovación formal, ningún afán de provocación. Todos los testimonios sobre su trabajo tienden, por el contrario, a probar que su debilidad —si es que esto puede serlo— consiste más bien en aceptar más que nadie las sugerencias, incluso las del productor. Renoir se ha adaptado y se adaptará si es necesario a las condiciones de trabajo más variadas. Pero ocurre que su pasión por lo nuevo se identifica con la de la creación artística, está situada en la fuente misma de su inspiración y es ella también la que le permite, esencial e íntimamente, acomodarse si es preciso a las contingencias accidentales de la producción. El resultado es desconcertante sólo en la medida en que podemos creer que reconocemos ciertos detalles de un paisaje absolutamente nuevo. Por otra parte, es cierto que, como todo poeta o como todo artista auténtico, Renoir está obsesionado por una temática con indiferencia de su forma o de su fondo. Así, volveremos a encontrar en *Elena* el tema de la «fiesta en el castillo», evidentemente tomado de *La regla del juego* pero traspuesto a otro clima y en todo caso con otro sentido diferente, de forma que este reconocimiento nos produce más perplejidad que serenidad intelectual.

De ahí viene, sin duda, que *Elena y los hombres* excite tanto nuestra admiración como nuestra controversia. Pocos filmes pueden llegar a dividir hasta este extremo a la crítica por razones tan diferentes. Peor o mejor aún: sin duda no existirán dos espectadores entusiastas que admiren el filme pollas mismas razones, y yo mismo no estoy seguro de si en un tercer visionado las partes más flojas y las mejores me impresionarían de manera diferente que en los dos primeros visionados.

Esto significa, entre otras cosas, que Renoir es indudablemente el más artista en un sentido absoluto de todos los cineastas. Quiero decir que en él los aspectos formales están mucho menos condicionados por tesis intelectuales o por sistemas estéticos. No se trata, sin embargo, de que Renoir no se haya formulado sus ideas sobre el arte y la moral y podríamos, incluso, en cierto sentido, considerar sus obras como avatares de una misma meditación estética perseguida a todo lo largo de su vida. Pero enseguida parece evidente que las ideas para él son consecuencia de la inspiración propiamente artística. A los niveles de creación en que se sitúa su obra, la invención no parece proceder, en último extremo, probablemente más que de una moral implícita, que sólo las formas artísticas encubren en su totalidad, y las ideas que el artista puede eventualmente formular sobre sí mismo o sobre lo más íntimo de su obra no son más que jalones precarios o provisionales que necesita para justificar sus opciones artísticas. Renoir no necesita contradecirse, pero encontraremos más de una contradicción en *Elena y los hombres*. Basta con conocer muy superficialmente los filmes de Renoir para percibir que, más allá del oportunismo relativo de las ideas, existe un punto lejano de convergencia que ordena y oscurece sus disparates. Por eso no hay que considerar como el aspecto positivo de Renoir sólo las ideas profundas y justas y pensar que las otras no tienen ningún valor. Hay en *Elena y los hombres*, por ejemplo, un diálogo que, después de dos visionados, sigo pensando que contiene un

notorio error: aquel en el que Henri dice en definitiva a la princesa que en un país (Francia) en el que el amor tiene tanta importancia, el peligro de la política y sobre todo del poder personal no será jamás demasiado serio. Cualquiera diría, en efecto, que ¡los italianos no se ocupan del amor! Mejor hubiera sido que el diálogo de Renoir hubiera evitado en este párrafo intentar «elevar el tono del diálogo»; pero si suprimimos la respuesta, la secuencia en la que ella se esfuerza, a duras penas, por «moralizar», se impone admirablemente gracias a la inventiva de la puesta en escena. Sucede que la verdadera significación de su lirismo sensual es afortunadamente muy superior a esta formulación ingenuamente demagógica.

Con *Elena y los hombres*, Renoir ha aceptado el riesgo de tratar con humor un tema grave. El *boulengisme*, gracias a sus propias contradicciones, puede prestarse a esta ironía.[74] Este entremés político puede desembocar más en tragedia que en opereta, pero el hecho es que el general guerrero preferirá finalmente su amante al poder. No obstante si *Elena y los hombres* lucra, en la escasa medida en que lo es, un filme histórico, político o social, la posición adoptada por Renoir sería, sin duda, insostenible, por no decir incómoda, a la vista de este fragmento desdichado de diálogo. Pero *Elena y los hombres* confirma la evolución de Renoir después de *La regla del juego*: sólo le interesa la moral, dicho sea en el sentido más amplio, la preocupación de contar, mediante una historia o a través de sus peripecias y sus personajes, una cierta actitud ante los problemas de la vida. De Elena, Renoir ha dicho que era Venus; de ahí que el filme pueda considerarse como una ilustración tanto de la soberanía como de los errores de la diosa. Hasta el final, el general Rollan dudará entre la gloria y el amor. Sus amigos, que le conocen bien, comprenden que la alternativa no se resolverá más que mediante la identificación de los dos términos y convencen a una bella princesa polaca para que sea la musa política del general. Elena, que ama en realidad a un seductor, amigo de Rollan, al que ha vuelto a encontrar en la fiesta del 14 de julio, se siente embriagada por su «misión» hasta el extremo de comprometer sus propios amores. El desenlace, que no está situado por casualidad en un burdel, volverá a poner las cosa en su sitio. Rollan se dejará llevar por su amante (Elina Labourdette) y Henri recuperará a Venus separada de su presa. La margarita, talismán de Elena, está hecha para ser deshojada.

No se trata de que Renoir haya retrocedido ante la alusión política, sino que la sátira de costumbres no vislumbra a través de la referencia histórica más que la moral. La fauna humana que rodea al general Rollan muestra acertadamente toda la gama del arribismo político y la caricatura a lo Caran d'Ache está llevada aquí más lejos todavía que en *French Cancan*. Pero, por encima de las costumbres y del régimen, lo que se presenta son los tipos y sus vicios. Los personajes secundarios son verdaderas marionetas mantenidas rigurosamente en su papel y fieles a su comportamiento. El realismo psicológico no interesa a Renoir, por otra parte, más que el realismo histórico, y cometeríamos una gran equivocación si quisiéramos dar, incluso, a sus protagonistas una verosimilitud y continuidad psicológicas. Cada uno

habla y se mueve de acuerdo no con el carácter que le ha dado su creador, sino según la lógica de su personaje, la cual no hace más que remitimos una vez más a una cierta forma de considerar la vida.

No hay nada, por tanto, que no sea tradicional por lo que se refiere a la literatura y sobre todo al teatro. Ni Molière ni Racine son, después de todo, psicólogos en el sentido del siglo XIX, pero el cine en general piensa que debe hoy día, con cierto retraso, adornarse con las plumas de la psicología. En este sentido, la libertad de acción de Renoir, de cara a sus personajes, llega a parecer insólita. Sin embargo, es en el propio cine donde se encuentran sus referencias y su significado. Como hizo René Clair, en el más opuesto sentido, Renoir queda fascinado ante la maravillosa audacia de los primitivos del cine burlesco. En numerosos filmes ya había dirigido a sus actores sin que le importara llevarles a la exageración, a esa exageración, tanto cómica como trágica, que niega los contrastes de la psicología y la visión de los abismos del alma. La verdad, dibujada con vigor, se destaca entonces en el fondo del dibujo. Por no haber comprendido esto es por lo que *Memorias de una doncella* me pareció, en su época, un filme fracasado. Sus inverosimilitudes sociológicas y psicológicas, agudizadas por la realización de Hollywood, me parecieron engañosas. He vuelto a visionar recientemente este filme admirable, uno de los más bellos de Renoir y, con seguridad, uno de los más absolutamente conformes con sus preferencias estéticas. Todo lo que me había extrañado me pareció, esta vez, que precisamente constituía lo esencial del filme, cuya extraordinaria audacia consiste en haberse atrevido a llegar tan lejos al mismo tiempo por el camino de lo trágico burlesco y de lo cómico burlesco: ser a la vez *Tire au Flanc* y *La golfa*.

Sin duda, *Elena y los hombres* es, junto con *Memorias*, el filme de Renoir más audaz por lo que se refiere a la dirección de actores. Todo el tono de la obra, su ritmo más íntimo, depende de ello. La paradoja reside en esta ocasión en la síntesis de esta estilización casi burlesca que emparenta el filme más con la farsa que con el vodevil: con el refinamiento, la delicadeza y la finura del detalle. No existe filme con una estructura más compleja que esta «fantasía musical» en la que el más insignificante plano constituye un increíble alarde de puesta en escena. La abundancia de planos de conjunto y la escasez de primeros planos no son más que su signo más evidente. Recomiendo, en especial, fijarse en el extraordinaria ingenio de la banda sonora.

Para terminar, he de decir todavía que *Elena y los hombres* sólo me ha producido una decepción, o al menos una cierta pesadumbre, y eso en la medida en que Renoir, creo que por primera vez, ha abandonado esta dialéctica de lo cómico y de lo amargo, de lo alegre y de lo grave, que puede considerarse como una de las más puras muestras de su genio. Me comprenderán si evoco una escena de *Le Crime de Monsieur Lange*, la del diálogo en el banco, entre René Lefèvre y Nadia Sibirskaia o, más bien, *Los bajos fondos* o, por supuesto, ese *Memorias de una doncella* de tan violentos contrastes. Me parece que desde este punto de vista, *French Cancan*, por otra parte más imperfecto, está, sin embargo, más de acuerdo con Renoir en algunas

muestras de ternura bruscamente desgarradoras. Pero se puede pensar que estoy equivocado y que el autor de *Elena* ha hecho bien en mantener aquí, por una vez, el optimismo y la fantasía, precisamente porque el tema le ofrecía cien ocasiones de volverse hacia lo amargo.

Se puede pensar también que *Elena y los hombres* no es «perfecta». Podemos advertir que la tercera parte va un poco a remolque y no tiene el mismo vigor de las dos primeras, aunque lo pienso después de un segundo visionado. Existen también dos o tres fallos en el reparto. La triste Greco no puede ser una alegre gitana; Mel Ferrer, mal doblado, no está muy convincente en el tercer papel del filme. Pero el resto del numeroso reparto, variado y brillante, hace perdonar de sobra estas relativas debilidades. Por lo que se refiere a los protagonistas son admirables. Jean Marais está maravillosamente en su personaje y a Ingrid Bergman, que no daba *a priori* en absoluto el suyo, no la podemos imaginar, después de los primeros segundos, en otro papel que no sea el de Elena.

Pierre Bertin e Ingrid Bergman en *Elena y los hombres*

La sabiduría de Jean Renoir

Jean Renoir, a sus sesenta años, sigue siendo el más grande director francés. Pienso que esta superioridad no le puede ser seriamente discutida, puesto que se basa no sólo en la calidad de sus obras, sino también en su diversidad. De *Nana* a *French Cancan*, de *La golfa* a *Le Carrosse d'or*, de *Le Crime de Monsieur Lange* a *El río*, de *La gran ilusión* a *The Southerner*, de *Memorias de una doncella* a *Elena y los hombres*, pasando por *Los bajos fondos, Una partida de campo* o *The Woman on the Beach*, Jean Renoir no ha dejado, en más de treinta años de producción, de ser fiel a lo

esencial de sí mismo, de buscar y de renovarse.

Otros grandes cineastas no han sabido superar su propia maestría, han quedado prisioneros de los temas o del estilo que motivaron su gloria mientras que el secreto de esta maestría residía en la concordancia provisional entre el mensaje del artista, la evolución de la técnica cinematográfica y las características de una época. Cuando deja de existir esta milagrosa armonía, la inspiración que no se renueva queda abocada a lo falso. Esta desgracia no le ha sucedido a Jean Renoir, no tanto porque se ha sabido adaptar a la evolución del cine y del gusto de sus contemporáneos, sino porque la necesidad de renovación estaba implícita en su genio. Con ocasión de un reciente reestreno en una sala parisina de su filme *Toni*, que prefiguraba ya en 1934 la estética futura del neorrealismo italiano, Jean Renoir ha escrito: «Hoy día atravieso un período de mi vida en el que trato de alejarme de ese realismo exterior y encontrar un estilo más atento a la composición, más próximo a eso que llamamos "lo clásico". Esto no quiere decir que reniegue de *Toni*, quiero decir simplemente que soy víctima de mi espíritu de contradicción».

Este espíritu de contradicción ha llevado a Jean Renoir a enfrentarse consigo mismo. En 1938 escribía: «El hombre, más aún que de su raza, es tributario de la tierra que le alimenta, de las condiciones de vida que modelan su cuerpo y su cerebro, de los paisajes que, a todo lo largo del día, desfilan ante sus ojos (…). Un francés que vive en Francia, que bebe vino tinto y come queso de Brie entre los grises paisajes parisinos, no puede hacer ninguna obra de calidad más que apoyándose en las tradiciones de las gentes que viven como él». Pero, en 1940, abandonó los paisajes de l'Île-de-Frace por los de California, donde realizó cinco filmes que no tenían mucho que ver con los grises de París, y una de sus más indiscutidas obras maestras, *El río*, ha sido realizada en la India, en contacto con una civilización que no era ni siquiera la occidental. Después de cuatro años, Renoir vuelve a Europa y rueda *Le Carrosse d'or* en Roma y si bien *French Cancan* y *Elena y los hombres* han sido rodados en París, en estos filmes inspirados en la pintura impresionista y realizados en estudio sólo se encuentra indirectamente el gris de los cielos franceses que daba aquel aspecto nacarado a las imágenes de *Una partida de campo*. El genio de Jean Renoir es muy difícil de definir, así como su talento de analizar. Y, sin embargo, pocas obras cinematográficas, a pesar de sus aparentes contradicciones, testimonian una unidad más evidente. Tratemos, a pesar de todo, de buscar algunas claves.

En primer lugar, y a la inversa sin duda de René Clair, cuya inteligencia metódica domina siempre su trabajo, Jean Renoir es el más influenciable de los creadores; su inspiración, fiel a sí misma en lo esencial, necesita, para tomar forma, nutrirse del medio humano que la rodea. El clima de camaradería en que fueron realizados sus filmes franceses es célebre y ha dejado en aquellos que fueron sus protagonistas recuerdos inolvidables. Numerosos son, por ejemplo, los amigos escritores o técnicos que tuvieron aquí y allá un pequeño papel en sus obras de esa época. Realizar un filme ha sido siempre, para Renoir, un poco cuestión de sentirse a gusto, un juego con

el que todo el mundo debía divertirse. De ahí el clima de complicidad que reinaba en el equipo y que debía establecerse también enseguida entre el filme y los espectadores. Porque siempre fue su deseo obtener del público algo distinto de la admiración, una especie de asentimiento cómplice, una connivencia amigable, aunque muy ajena a la impersonalidad mecánica del espectáculo cinematográfico. Por ello, los filmes de Jean Renoir tienen algo en común con el teatro, nos exigen entrar en su juego. También el autor de *French Cancan* es, por naturaleza, un improvisador incapaz de seguir el plan de trabajo que sin embargo ha preparado cuidadosamente. Sucede que el espectáculo que a fin de cuentas constituye el decorado y sobre todo la realidad humana del actor excitan siempre, en el último instante, su imaginación. Como su padre, el pintor, Jean Renoir, director de cine, trabaja de alguna forma sobre el motivo. De ahí el calor comunicativo, el carácter directo y personal de todos sus filmes.

Pero esta sensibilidad para el entorno humano inmediato la posee Jean Renoir también, en un sentido más amplio, de cara a la sociedad en la que vive. Toda su obra francesa y sobre todo la de los últimos años de antes de la guerra comporta el más profundo y vivo testimonio de la Francia de entonces. *Le Crime de Monsieur Lange*, por ejemplo, surgió del ambiente del Frente Popular y traduce maravillosamente sus esperanzas y quizá sus ingenuidades. Pero su mayor acierto en la expresión implícita de una época lo consiguió desde luego en 1939 con *La regla del juego*, que continúa siendo la obra maestra de Renoir. Con este filme extraordinariamente audaz, por su tema, por su técnica y por su concepción de la narración, Renoir ha dado al arte francés, en el umbral de la guerra, algo equivalente a lo que representó *Le Mariage de Figaro* para la Revolución francesa. No es que esta historia de amor en un castillo de Sologne, inspirada por Beaumarchais, Musset y tal vez por Marivaux, tenga nada de político, sino que traduce implícitamente toda la crisis de conciencia de una civilización al borde de la extinción.

Sin embargo, la admirable maestría de *La regla del juego* ha contribuido, tal vez, a afianzar un malentendido crítico. Se ha dicho con frecuencia que lo esencial de la obra francesa de Jean Renoir residía en su realismo social, del que varios filmes ofrecían, en efecto, ejemplos brillantes. Él mismo, en el texto que citamos más arriba, parece identificarse con este propósito. De ahí la opinión desfavorable con que se ha acogido en Francia su producción americana. No podemos encontrar, en realidad, en la obra del Renoir exiliado, trasplantado, extranjero en América, esa veracidad profunda del contexto social. Pero sucede que Renoir, más allá de esta realidad contingente, perseguía también otra cosa, o más bien la misma, pero despojada ya de sus accidentes sociales. Renoir es un moralista.

La emigración no hizo perder a Jean Renoir, como se ha dicho muy a la ligera varias veces, el sentido y el gusto por el realismo social, y más bien ha ensanchado sus perspectivas humanas y profundizado sus preocupaciones morales. A través de la diversidad de las razas y naciones, Renoir se acerca un poco más al hombre.

Así pues, sus últimos filmes franceses, al volver sobre temas individuales y más ligeros aparentemente, recobran, por supuesto que con el distanciamiento y la estilización que implican el color y los filmes de época y por encima de las variaciones de estilo y de las influencias históricas, los grandes temas que constituyeron siempre la obra de Renoir.

Si el testimonio social e histórico de *La regla del juego* conserva hoy día toda su vitalidad es porque constituye la expresión de un mensaje moral, de una visión del hombre, del amor y de la bondad. Esencialmente *La regla del juego* es una deslumbrante sinfonía sobre el tema de la verdadera y de la falsa nobleza, que no es la de la sangre, sino la del corazón. He vuelto a tropezarme con este mensaje, que ya se encontraba en *La gran ilusión*, meditado y pulido por el tiempo, en *French Cancan*, donde nos muestra también que no existe más vulgaridad que la del alma. De Danglard, patrono del café-concierto, del que se sabe que es trapero, asegura que es «un príncipe». *French Cancan*, no representa, pues, la negación de la jerarquía de los géneros, la promoción de una vulgaridad transfigurada por el arte. La lección del impresionismo, de la que Renoir nos ofrece aquí una tan bella paráfrasis, no es únicamente plástica. Toulouse-Lautrec eternizando a la Goulue o Auguste Renoir ofreciendo a la admiración de la posteridad el cuerpo de su criada, han demostrado que existe tanta nobleza y tanta gracia en estos humildes modelos como en la Venus de Milo.

La otra gran lección moral que Jean Renoir debe, quizá, a la obra de su padre es, sobre todo, una apreciación infalible de la calidad de la imagen, el culto a la mirada y, más generalmente aún, a todo lo que procede de los sentidos. La obra entera de Jean Renoir es una moral de la sensualidad, no la afirmación de una dictadura anárquica de los sentidos, de un hedonismo sin freno, sino la certidumbre de que sin duda toda la belleza, la sabiduría, por supuesto, toda la inteligencia incluso, vale sólo a través del testimonio de nuestros sentidos y como garantía de su placer. Comprender el mundo es, en primer lugar, saberlo mirar y hacer que se abandone a nuestro amor bajo la caricia de esa mirada.

Anna Magnani y Jean Renoir durante el rodaje de *Le carrosse d'or*

Apéndices

1. Recuerdos… de Jean Renoir (*Le Point*, 1938)[75]

Estoy enamorado del cine desde el año 1902. Tenía ocho años y estaba interno en una especie de elegante prisión disfrazada con el nombre de colegio.

Un domingo por la mañana, vimos llegar al locutorio a un individuo con aspecto de «fotógrafo» que llevaba consigo un material extraño. Era el cinematógrafo. El señor llevaba una corbata de lazo, una barba puntiaguda y un pantalón de artista. Durante más de una hora le vimos, ayudado por dos obreros, montar su aparato, ensayar su lámpara de acetileno, colocar la pantalla, etc. Después comenzó la representación. El operador nos mostró algunas vistas de los barrios de París que había tomado él mismo. Recuerdo que estas imágenes me parecieron, en primer lugar, confusas, sin duda no por la calidad de la fotografía, sino más bien a causa de mi falta de costumbre. Pero los niños, al igual que los salvajes, se acostumbran muy rápidamente al cine, y al cabo de algunos instantes lo comprendía. Mis compañeros también, y nombrábamos en voz alta los rincones de la ciudad que reconocíamos. Inmediatamente, nos proyectó una película cómica: *Les Aventures d'Auto-Maboul*.

Auto-Maboul iba vestido de chófer, con una piel de cabra cuyos pelos tiesos por algún astuto almidonaje se levantaban rígidos por todas partes. Una enorme gorra y un gigantesco par de gafas completaban el atuendo de este grotesco erizo. Delante de un garaje trataba de poner en marcha su auto. La aventura se desarrollaba con grandes humaredas, llamas y explosiones. Bruscamente el coche empezaba a andar solo, hacia atrás. Se paraba justamente delante de la nariz de un paseante atónito y volvía a echar a andar hacia delante a toda velocidad. Al pasar, Auto-Maboul conseguía saltar al volante, enredado en su piel de cabra. El filme terminaba con el auto y el chófer desapareciendo en una charca de agua.

Pagaría lo que fuera para volver a ver este programa. Se trataba del verdadero cine, más aún de lo que podía serlo una adaptación de una novela de Georges Ohnet o de una obra de Victorien Sardou.

Mi segunda etapa en el camino del cine fue durante la guerra, en una representación de los *Misterios de Nueva York*.[76] Creo que fue en L'American Cinéma, de la Place Pigalle. Estaba en aviación y, al volver a mi escuadrilla, conté a mis compañeros un relato delirante de este espectáculo. Mi entusiasmo me valió el apodo de Elaine Dodge.

Pero pronto todos mis camaradas se aficionaron también y se convirtieron en los celosos secuaces del culto de la heroína de este filme. Más tarde conocí a la actriz en cuestión. Se trataba de una valiente americana, que todo lo que tenía de gentil lo tenía también de loca.

Mi tercera historia es más importante. Se remonta, a su vez, a la guerra. Llamémosla: «La revelación de Charlot». Se produjo gracias a la clarividencia de uno de mis compañeros de escuadrilla. La proyección de los primeros filmes de Charlot le

había impresionado enormemente y convencido de que en el futuro el cine desempeñaría un papel de primera importancia en el desarrollo de las naciones. Llegaba incluso hasta pretender que los filmes serían un día juzgados por críticos calificados, tal y como sucedía con el teatro, la novela, la poesía y la música. El padre de mi amigo compartía totalmente sus puntos de vista. Este padre profeta no era otro que el profesor Richer.

El período de después de la guerra fue algo así como la Edad de Oro de los aficionados al cine. Era el gran momento del cine americano. Las salas importantes lo despreciaban y preferían los pretenciosos disparates interpretados desastrosamente por actores caducos, o bien los filmes italianos, absolutamente ridículos. Los americanos se estrenaban en salas pequeñas, muy abundantes entonces. Nos ofrecían dos o tres en cada sesión y el programa cambiaba dos veces por semana. Durante largos períodos yo fui tres veces por día al cine, lo que significaba que en el momento de acostarme había visto siete u ocho filmes, cincuenta al final de cada semana y alrededor de doscientos al cabo de un mes.

La idea de trabajar en el cine no se me había ocurrido. Me parecía imposible hacer algo parecido en Francia. Esos filmes americanos que a mí me gustaban tanto, esos actores admirables cuya interpretación me fascinaba, ¿acaso no eran despreciados e incluso ignorados por la mayor parte de nuestros críticos? ¿Cómo podía yo, que soñaba tímidamente caminar sobre sus huellas, sin llegar a igualarlos, imaginarme la menor oportunidad en este país rutinario?

Por lo que se refiere a la posibilidad de marchar a América, este proyecto se revelaba como perteneciente al mundo de la utopía y jamás tuve el valor de pensarlo.

Un día, en el Cinéma Colisée vi *Le Brasier ardent* (1923), dirigido e interpretado por Mosjukin y producido por el valiente Alexandre Kamenka, de los Filmes Albatros.[77] La sala gritaba, silbaba, extrañada ante este espectáculo tan diferente de lo que veía habitualmente. Estaba entusiasmado. Por fin, me encontraba ante un buen filme producido en Francia. Por supuesto, estaba hecho por rusos, pero en Montreuil, en un ambiente francés, en nuestro clima. Este filme se estrenaba en una buena sala, sin éxito, pero se estrenaba.

Decidí abandonar mi oficio, que era la cerámica, y tratar de hacer cine.

Mis primeros trabajos no ofrecían, en mi opinión, ningún interés. No tienen más valor que la interpretación de Catherine Hessling, que era una actriz fantástica, demasiado fantástica para ser comprendida por los tímidos comerciantes franceses. Ésta es la razón de su desaparición. Ingenua y laboriosamente yo me esforzaba en imitar a los maestros americanos. No había comprendido que el hombre, más aún que de su raza, es tributario de la tierra que le alimenta, de las condiciones de vida que modelan su cuerpo y su cerebro, de los paisajes que a todo lo largo del día desfilan ante sus ojos. No sabía aún que un francés que vive en Francia, que bebe vino tinto y come queso de Brie entre los grises paisajes parisinos, no puede hacer ninguna obra de calidad más que apoyándose en las tradiciones de las gentes que viven como él.

El único beneficio que obtuve de estos primeros e ingenuos trabajos fue un buen conocimiento de la técnica de la cámara, de la iluminación, del decorado y sobre todo de los trucajes. Me convertí en un hábil fabricante de maquetas, y la construcción de un paisaje reducido o de una calle en miniatura me hacía feliz.

Iba menos al cine porque no tenía tanto tiempo. Mi afición a los filmes americanos empezó a ser menos exclusivista. Quizá se debiera a mi espíritu de contradicción o a que los esnobs empezaban a interesarse por ellos. Además, habiéndome convertido yo mismo en orfebre, empecé a descubrir sus fallos.

Fue una suerte enorme que, en 1924, me encontrara en una sala en la que proyectaban un filme de Erich von Stroheim. Este filme, *Esposas frívolas*, me dejó estupefacto. Debí verlo por lo menos diez veces.

Abjurando de lo que había adorado, comprendí cuánto me había equivocado hasta entonces. Dejé de acusar injustificadamente la tan socorrida incomprensión del público, y entreví la posibilidad de llegar a él proyectándole temas auténticos dentro de la tradición del realismo francés. Me puse a mirar a mi alrededor y, maravillado, descubrí la cantidad de elementos auténticamente nuestros que podían ser llevados al cine. Empecé a darme cuenta de que el gesto de una lavandera, de una mujer que se peina delante de un espejo, de un vendedor ambulante delante de su carro, tenían con frecuencia un valor plástico incomparable. Llevé a cabo una especie de estudio del gesto francés a través de los cuadros de mi padre y de los pintores de su generación. Después, con mis nuevos conocimientos, rodé mi primer filme del que vale la pena hablar, *Nana*, según la novela de Émile Zola.

He vuelto a visionar esta película hace unos dos o tres años. Testimonia una gran sinceridad dentro de su torpeza. Cuando se es joven y se es envidiado, insultado y silbado como yo lo era entonces, es placentero recrearse en una cierta vanidad. Eso se percibe en *Nana*. Sea como fuere, todavía me gusta este filme.

Una de las más grandes alegrías de mi vida fue la que experimenté en Moscú, hace tres o cuatro años, cuando un camarada de allá me presentó en un congreso; los espectadores, que ignoraban mi nombre, se pusieron a aclamar mi viejo filme *Nana*.

Pero *Nana*, que fue uno de los primeros filmes que consiguió permanecer durante varias semanas en un cine de los bulevares, que obtuvo recaudaciones excelentes para su época y precios de venta al extranjero que ya querríamos conseguir hoy día, fue, sin embargo, un negocio desastroso comercialmente. Perdí todo lo que tenía, hasta mi último céntimo, pero conseguí el respeto de la gente más importante del momento y me convencí de que mientras lo siguieran siendo no había nada que hacer para un independiente.

Existía también otro elemento para conseguir el éxito que yo había descuidado: el hecho de que el cine, al igual que otros oficios, es un «medio» y que para un «extranjero» penetrar en un medio no es solamente una cuestión de ideas o de tendencias, sino también una cuestión de lenguaje, de costumbres, de vestuarios, etc.

La historia nos enseña que las grandes transformaciones, en los pueblos y en los

organismos, proceden en general del interior. Mi error consistió en no haber empezado por ser uno de esos hombres «del interior».

Encontré trabajo e hice por encargo varios filmes anodinos. No tuvieron éxito, pero los productores estaban contentos. Decían que mi trabajo era «comercial». En la jerga del cine un filme comercial no es un filme que dé dinero, sino un filme concebido y ejecutado según los cánones de los comerciantes.

Hago, sin embargo, dos excepciones en mis producciones de este período. Una es *La cerillerita*, que significó para mí una excelente ocasión de perfeccionar mis conocimientos técnicos. La otra es *Tire au Flanc*, un *Tire au Flanc* mudo, interpretado por el bailarín Pomiès y por el actor Michel Simon, y que no tiene ninguna relación con el *Tire au Flanc* interpretado por Bach. Hice *La cerillerita* asociándome con Jean Tedesco, en un estudio minúsculo que habíamos arreglado en el desván de Vieux-Colombier. La razón de esta empresa se fundaba en nuestra creencia de que era necesario emplear en el futuro la película negativa pancromática, en sustitución de la orto-cromática. Pero esta técnica exigía medios de iluminación diferentes y en la industria del cine no estaban convencidos de la conveniencia de estas transformaciones.

Yo había conseguido ya imponer en las sociedades para las que trabajaba el empleo de objetivos más luminosos que daban a la fotografía sobre película ortocromática un aspecto muy parecido al de la fotografía actual. Ahora todo el mundo emplea estos objetivos, como, por ejemplo, el Cook 2, pero en esa época tuve que luchar y discutir mucho para convencer a la gente de que los adquiriera y más aún que los utilizara.

Hoy, por otra parte, soy enemigo de ellos; la sensibilidad de las emulsiones modernas y la perfección de los laboratorios, los hacen inútiles. Hay además otra razón para que no me gusten. Y es que, a medida que avanzo en mi oficio, más me gusta la puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla. A medida que hago esto, voy renunciando a las confrontaciones entre dos actores colocados hábilmente delante de la cámara como ocurre en la fotografía. Esto me permite colocar más libremente a mis personajes a diferentes distancias de la cámara, y hacer que se muevan. Para ello, necesito una gran profundidad de campo, y tengo la impresión de que esta nitidez es muy agradable cuando procede de un objetivo que la tiene por naturaleza, más que si se debe a un objetivo poco profundo sobre el que uno ha diafragmado.

La fotografía francesa de 1925 era una fotografía falsamente contrastada y la multiplicidad de sombras sobre las caras me molestaba profundamente. El empleo de objetivos muy luminosos ofrecía en ese momento la ventaja evidente de disminuir el número de aparatos de iluminación y en consecuencia obtener sobre los objetos fotografiados un sistema de sombras también mucho más sencillo.

Pero volvamos a Vieux-Colombier. Con Tedesco y otros compañeros construimos un material que es en el fondo el antepasado de todos los materiales que se emplean

actualmente en los estudios. Su característica consistía en el empleo de lámparas eléctricas ligeramente survoltadas. Estas lámparas las colocábamos en cajas de hierro brillante, bien delante de superficies pintadas de blanco y menos reflectantes, o delante de los espejos de los proyectores, ya fuera una por una o agrupadas, exactamente como se hace siempre hoy en día. Habíamos guardado algunos arcos que permitían marcar a grandes rasgos las sombras sobre las caras y los decorados. Por supuesto, los técnicos de los estudios se reían de nosotros, pero teníamos confianza porque, entre otros, técnicos tales como M. Ralleigh, mi viejo maestro, o como el ingeniero Richard aprobaban nuestras investigaciones. Alimentábamos nuestros aparatos con la corriente de un grupo electrógeno que habíamos fabricado nosotros mismos y cuyo motor (un buen Farman, procedente de un coche accidentado) se enfriaba con el agua del grifo.

Fabricamos también nuestros decorados, el vestuario, las maquetas, etc. Los proyectamos y los construimos. Durante un año practicamos así en pequeña escala todas las especialidades del oficio. Resultó un filme que no era ni mejor ni peor que cualquier otro, con partes feéricas que interesaban al público y una fotografía, debida al operador Bachelet, que fue considerada deslumbrante. Desgraciadamente, un pleito ridículo acabó con el asunto e hizo que nuestra empresa artesana acabara en un fracaso.[78]

Por lo que se refiere a *Tire au Flanc* es un filme de tipo comercial rodado en muy poco tiempo y con un presupuesto también reducido. Tuve la fortuna de hacer debutar a Michel Simon, que era ya el gran actor que ha seguido siendo. Y la colaboración con el bailarín Pomiès, que la muerte debería interrumpir, ha quedado en mi recuerdo como una etapa agradable de mi carrera. El rodaje de este filme burlesco con partes trágicas y otras mágicas o fantásticas, sin gran fidelidad a la obra de teatro en la que estaba basado, me dio grandes satisfacciones.

Por fin, llegamos al acontecimiento que tanto significó para la vida de todas las personas que trataban de vivir de nuestra industria: la proyección de *El cantor de jazz* (The Jazz Singer, 1927) de Alan Crossland. El éxito de este filme trastornó las costumbres cinematográficas. Los franceses, primero con desconfianza, después con entusiasmo, se dedicaron a hacer cine sonoro. Yo también hubiera querido hacerlo, pero estaba clasificado para siempre como autor de filmes dramáticos mudos, como una especie de enemigo del teatro, y no tenía nada que hacer en este oficio nuevo, cuyas primeras manifestaciones consistían en rodar, palabra por palabra, obras de éxito.

Esperé durante cerca de dos años una ocasión. Durante este tiempo, todo el edificio comercial sobre el que estaba construido el cine empezó a fracasar. La razón era muy simple. Antes del sonoro, existían muchos filmes, porque todos los filmes extranjeros podían transformarse en filmes capaces de ser comprendidos por el público francés gracias a los rótulos. Los amos eran los propietarios de las salas. El filme sonoro cambió todo esto al hacer que el lenguaje constituyera una frontera

dentro de la cual nuestras películas se encontraban automáticamente protegidas. Los exhibidores dejaron de ser los dueños del cine y lo fueron los productores.

Los extranjeros comenzaron la lucha. No tardarían en encontrar una nueva y eficaz arma de combate, el doblaje de los filmes. Por lo que se refiere a los productores, los exagerados gastos a que se vieron conducidos con la esperanza de los grandes beneficios de los primeros filmes sonoros, les fueron haciendo caer rápidamente en manos de los distribuidores, esto es, de los intermediarios. Ésta es poco más o menos la situación actual. Se puede decir que salvo raras excepciones, el cine francés pertenece ahora a aquellos que se encuentran colocados entre el fabricante y el cliente, esto es, a gentes que no arriesgan nada o que arriesgan muy poco y que están seguros de ganarlo todo.

Mi primer filme sonoro fue una especie de examen. Desconfiaban de mí. Era necesario que aprobara mis exámenes. Conseguí rodar *On Purge Bébé,* según la obra de Feydeau. Este filme no se ha hecho famoso pero yo lo rodé en cuatro días. Tenía una longitud de más de dos mil metros; costó menos de doscientos mil francos y el productor ganó con él más de un millón.

Por otra parte, hice bien en comenzar así. Probablemente me hubiera ido mal si hubiera debutado en el sonoro con una obra de cierta importancia. Era la época de los ruidos falsos; el *atrezzo* y los decorados estaban «preparados» para el sonido con una ingenuidad increíble. Estas cosas me irritaban. Para expresar mi disgusto, decidí grabar el sonido de la cisterna de un retrete. Fue una especie de revolución que hizo más por mi reputación que el rodaje de una docena de escenas conseguidas. Las personalidades artísticas y científicas más considerables de las grandes sociedades sonoras declararon que era una «audaz innovación». Después de semejante golpe de maestría no podían rechazar lo que reclamaba desde hacía un año. La posibilidad de rodar *La golfa,* según la novela de La Fouchardière.

En *La golfa* fui implacable y debo decir que insoportable. Hice el filme como quise, como creía que debía hacerlo, sin tener en cuenta en ningún momento los deseos del productor. Jamás le enseñé nada de mi guión técnico y menos aún una palabra del diálogo y me las arreglé para que el resultado de las tomas fuera casi invisible hasta que el filme estuvo terminado. En ese momento se organizó un hermoso escándalo. El productor esperaba encontrarse con un vodevil y se encontró ante un drama sombrío, desesperado, con el solo atractivo de un asesinato, que no era de las cosas que entraran en el gusto del momento.

Me echaron del estudio y especialmente de mi sala de montaje; y como todos los días intentaba volver a entrar en ella llamaron a la policía. Después, y una vez que el productor hizo un montaje a su aire, se dio cuenta de que no tenía ningún sentido y de que, a fin de cuentas, más valía dejarme a mi aire. Pude volver a entrar en la sala de montaje y arreglar poco a poco los estragos que habían hecho. El filme fue proyectado por primera vez en Nancy. Fue un fracaso sin precedentes. La gente de Nancy fue al cine bajo el efecto de una propaganda que le anunciaba que iba a pasar

un rato divertido… Conseguí que en la publicidad se dijera lo que realmente era mi obra. Un valiente exhibidor de Biarritz, M. Siritzky, presentó *La golfa* al público y obtuvo un gran éxito. Entonces se decidió estrenarla en París, en el Colisée, y durante varias semanas volví a encontrarme en ese magnífico estado de exaltación tan agradable para los de mi oficio y que ya había conocido durante el estreno de *Nana*.

Desgraciadamente para mí, esta batalla me dio reputación de mal carácter y después de este filme me fue muy difícil encontrar trabajo. Se me consideraba un tipo imposible, capaz de llegar a las situaciones más tensas con los productores que no eran de su opinión. Viví como pude, haciendo algunos filmes de bajo presupuesto, hasta el momento en que Marcel Pagnol me permitió rodar *Toni*.

Toni significó para mí la posibilidad de «rodar» realmente y de salir de ese conformismo imbécil que es tan característico de las gentes que dirigen nuestra industria. En resumen, significó esa libertad absoluta de espíritu sin la que ninguna persona del mundo es capaz de hacer un buen trabajo.

Con *Toni* aprendí muchas cosas. Este filme me dio el valor necesario para intentar nuevas cosas en diferentes sentidos.

Después, hice *Le Crime de Monsieur Lange*, después *La Vie est à nous* (1936), *Los bajos fondos, La gran ilusión, La Marsellesa*, y acabo de terminar *La Bête Humaine*. No sé si estos filmes son buenos o malos; esto no tiene, a mi modesto entender, ninguna importancia. Lo que sí sé es que ahora empiezo a comprender cómo debo trabajar. Sé que soy francés y que debo trabajar con un sentido absolutamente nacional. Sé también que haciéndolo, y solamente así, podré llegar a las gentes de otros países y hacer una obra internacionalista.

Sé que el cine americano se estrellará porque ha dejado de ser americano. Sé también que no debemos rechazar, sino absorber a los extranjeros que llegan hasta nosotros para aportar sus conocimientos y su talento. Ésta ha sido una política que no le ha ido mal al arte francés desde Leonardo da Vinci hasta Picasso. Creo que el cine no es una industria tal y como se pretende, y que los grandes patronos que llegan al cine con sus millones, sus gráficos y sus mesas de despacho se equivocan. El cine es un oficio artesanal y son los artesanos unidos para defenderse los que pueden hacer quizá de nuestro cine el mejor del mundo. Aceptando esto, tengo la impresión de que todavía me queda todo por hacer en un oficio en el que, si se es libre, se puede ayudar a la comprensión de los hombres y de las cosas.

Jean Renoir, *Le Point*, XVIII, diciembre de 1938

2. Primer tratamiento de *Le Crime de Monsieur Lange*

Este primer tratamiento de Le Crime de Monsieur Lange *es anterior a la llegada de Jacques Prévert a la redacción del guión.*

Los dos personajes principales, Lange y Batala (con el nombre de Cathala) están ya configurados, así como lo más esencial de la intriga social y policíaca El título provisional, L'Ascensión de Monsieur Lange, *prefigura el de* La irresistible ascensión de Arturo Ui, *que Brecht escribirá seis años más tarde. Advertimos que este primer tanteo descuida las posibilidades de la unidad de lugar y del agrupamiento de todos los personajes que viven en el patio del mismo inmueble: las porteras, las planchadoras, los empleados de la imprenta. Mademoiselle Marion será convertida en planchadora (Florelle-Nadia Sibirskaia). Buisson y Meunier (hijo) perderán su importancia y Pietrini desaparecerá completamente, en beneficio de los personajes femeninos y de las intrigas amorosas. El filme de Renoir casi que no era más que esto antes de la incorporación de otros dos genios: Jacques Prévert y Jules Berry. (F. T.)*

Jean Renoir y Jean Castanier[79]

L'Ascension de Monsieur Lange (título provisional)
Guión registrado en la Société des Auteurs de Filmes: 9, rué Ballu.
Oberon, 22 place de la Madeleine — Ópera 04,30.

Preámbulo

Este proyecto de filme está basado sobre la idea general de que todo ser humano que ha conquistado un lugar importante en la sociedad y que se estime a sí mismo tiene el derecho de conservar ese lugar y defenderlo contra un ladrón, aunque este ladrón apoye su acción en principios legales.

En esta ocasión, se trata de un empleado de una casa editorial al que la marcha del propietario del negocio coloca en primera posición. En ausencia de su patrón se revela como un hombre de negocios destacado y como un publicista de talento. El negocio, que iba mal, se convierte en bueno, los socios están encantados, el personal puede vivir con tranquilidad.

El director del negocio regresa y quiere volver a ocupar la posición que legítimamente le corresponde. Nuestro hombre lo matará para defender esta posición, de la que depende su propio bienestar y el de sus compañeros.

¿Puede justificarse un crimen así?… Sí, pensarán los oyentes de esta historia, sencillos montañeses de la frontera francoespañola.[80] Antes de huir del país, nuestro héroe llega a un albergue de esta región y los habitantes, que lo reconocen, en lugar

de entregarlo a los gendarmes le ayudan a pasar la frontera.

Este tema estará tratado de una manera perfectamente realista, es decir, que la mayor parte de las situaciones pretenderán hacer reír porque el medio en el que se desenvuelven nuestros personajes puede ser fértil en situaciones cómicas. Sin embargo, los actores no interpretarán sus papeles según la tradición del vodevil. Evitarán tratar de provocar la risa, ya sea mediante muecas, ya sea forzando las situaciones de una manera excesiva. La risa, si hay risa, deberá producirse por las situaciones mismas y por el estudio de los caracteres de los personajes. Esperamos que estos personajes sean también variados porque la despiadada exposición de sus características puede crear divertidos contrastes.

El personaje principal, Monsieur Lange, se presenta bajo la apariencia de un pequeño burócrata mezquino. Pero bajo esta envoltura poco brillante bulle una intensa vida imaginativa. Cuando tiene tiempo de soñar, piensa en sus héroes favoritos —los pieles rojas, los *cowboys* del lejano Oeste— y con su imaginación galopa junto a ellos por las praderas.

Pensamos que un crimen a la vez social y pasional, como el que es objeto de nuestro estudio, no debe situarse forzosamente en un medio convencionalmente siniestro y que un drama gana en intensidad y en auténtica humanidad si se le rodea de elementos reales susceptibles de divertir al público.

Exposición de la acción

***Prólogo*:**

Los gendarmes de un pequeño puesto fronterizo de los Pirineos reciben la fotografía de un individuo que, después de haber cometido un crimen, ha escapado de la policía y, sin duda, intentará huir al extranjero. Se trata de un hombre llamado Lange, un periodista bastante conocido, acusado de haber asesinado a Monsieur Cathala, su antiguo patrón. Un gendarme se queja a un campesino del exceso de trabajo que esta vigilancia trae consigo.

Pasamos a Lange, que va tranquilamente por un pequeño camino de montaña, acompañado de Mademoiselle Marion. Ellos no parecen fugitivos, sino más bien tranquilos caminantes que, felices, disfrutan del soberbio panorama. Algunas muchachas jóvenes que se cruzan con ellos les ofrecen flores, lo que contribuye a dar a esta primera escena un aspecto idílico.

Sólo nos falta para caracterizar este prólogo situarlo bajo el signo de la serena belleza de los paisajes montañeses.

Cansados después de una larga marcha, Monsieur Lange y Mademoiselle Marion deciden pasar la noche en un albergue próximo a la frontera. Desgraciadamente, en este albergue se encuentra el campesino al que hemos visto previamente con el

gendarme y que reconoce a Lange por la foto de la policía.

Comunica a sus compañeros su descubrimiento. ¿Van éstos a denunciar al fugitivo?

Lange, muy cansado, se ha echado en una cama y se ha dormido. Mademoiselle Marion sorprende la conversación de los montañeses y, en el momento en que uno de ellos se decide a avisar a los gendarmes, entra en la gran sala en que se encuentran y pide a estos desconocidos que por favor la escuchen. Piensa que, contando a estas gentes sencillas las circunstancias del drama, los convencerá para que renuncien a su propósito y cierren los ojos ante su huida.

Deciden escucharla y es esta narración la que constituye la materia de nuestro tema.

***Primera parte*:**

Lange y Mademoiselle Marion se han conocido en la oficina de las Publications Populaires. Estas publicaciones comprenden tres revistas semanales: *Le Boy-Scout*, cuyo contenido de aventuras es ideado por Lange; *La Petite Lisette*, colección de historietas optimistas redactada por Mademoiselle Marion, que es en esta época una joven dulce y lozana; y *L Hebdomadaire Illustré*, la más importante de las tres, cuya redacción está formada por la totalidad del personal, bajo la dirección de Monsieur Cathala, director del negocio.

Además de los despachos, y dando igualmente al patio, sin aire y sin luz, se encuentra la imprenta, que efectúa también trabajos diversos para una clientela cada vez más reducida.

Monsieur Cathala tiene un despacho, que da sobre la calle, en el que fuma enormes cigarros en compañía de Pietrini, redactor jefe. Estos señores viven bastante bien y siempre encuentran en los fondos de la caja con qué pagar sus suntuosas comidas. La rubia Edith, aunque no sabe escribir a máquina, hace de decorativa secretaria.

Además del *Boy-Scout*, Monsieur Lange corrige las pruebas, compone las revistas y hace un poco de todo. Ayuda al cajero a tranquilizar a los acreedores más recalcitrantes.

En resumen, el negocio marcha mal, el personal espera en vano un salario cada vez más problemático y Cathala se da cuenta de que va a tener que abandonar su elegante existencia de hombre de mundo. Querría vender el negocio a alguna poderosa editorial. Pero la casa Lafayette, a la que hábilmente se lo ha ofrecido, ha manifestado con sequedad que el negocio de Monsieur Cathala no le interesa en absoluto.

Para colmo de desgracias, el principal proveedor de fondos de Cathala, Monsieur Meunier de Lille, ha enviado a su apoderado Buisson para examinar las cuentas. Esta visita coincide con la comunicación judicial hecha a Cathala de una denuncia por

estafa que ha sido interpuesta contra él.

Cathala y Pietrini deciden emplear sus grandes armas, a saber: una suntuosa comida ofrecida a Monsieur Buisson en un gran restaurante, durante la que, aprovechándose del clima de simpatía, tratarán de sobornarle.

La escena del restaurante se basa en la falta de habilidad de Lange y sus torpezas. Su patrono le requiere para que presente, llegado el caso, algunos documentos relativos al negocio.

Cathala estima que haciéndose acompañar por un secretario adquirirá un aspecto de persona acomodada.

Cathala es cliente habitual del lugar. Dice: «Mi oporto»…, «Mis ostras». Espera deslumbrar a Monsieur Buisson.

A Lange, individuo despreciable, se le permite sentarse pero no comer. Se encuentra muy molesto y se ruboriza delante de los camareros, que le empujan un poco para poder cumplir con su tarea. Está deseando desaparecer de allí. Provoca una catástrofe volcando la salsa sobre Monsieur Buisson.

Cathala está muy descontento y muy inquieto, y esto amenaza con indisponer al apoderado y hacer más difícil su conquista. Además, le irrita su tentativa de corrupción en presencia de Lange, un hombre «chapado a la antigua». También, con una falsa actitud de «buen muchacho», hace como que advierte que Lange no ha comido y le dice que se vaya. Lange vuelve al despacho, en el que le espera Mademoiselle Marion, que se extraña de que no haya comido. Siempre imaginativo, miente ingenuamente y afirma que no ha querido aceptar quedarse con Cathala porque la comida del restaurante no le parecía buena.

Mademoiselle Marion no ha olvidado que es el cumpleaños de Lange y le entrega un regalo: una lámpara de petróleo para camping. Espera que esta lámpara no sea más que el principio de todo un futuro material que les permitirá a los dos, durante el verano siguiente, hacer camping junto a la orilla de un río. Está enamorada de Lange y le tiende sus trampas con una ingenuidad desesperante. Pero Lange desvía la conversación y habla de Cathala, a quien admira. Marion odia a Cathala y dice que es un ladrón. Lange afirma que es un gángster, lo cual es bastante diferente, y que es esto lo que provoca su admiración.

Sin embargo, cuando vuelve la bella Edith, que ha comido en el restaurante, Lange lo olvida todo y corre detrás de ella para hablarle, porque la ama, o más bien la desea ardientemente.

Olvida incluso la comida que Mademoiselle Marion ha conseguido al fin calentar sobre la famosa lámpara de camping. Todo lo cual es un gran error, porque la coqueta secretaria no pierde su tiempo con un simple empleado.

Cathala y Pietrini vuelven con las orejas gachas de su gran banquete. Se encierran a solas en el despacho y discuten violentamente. En efecto, Monsieur Buisson es un apoderado íntegro y ha rechazado su oferta con indignación. La caja está vacía. La prisión en perspectiva. Cathala decide huir al extranjero abandonando la revista.

Pietrini se ve en la calle y pide a su cómplice un poco de dinero. Nueva discusión y huida de Cathala «a escondidas», después de haber comprado el silencio de Pietrini.

Cathala se encuentra en un departamento de primera clase del rápido de Bruselas. Cuenta su dinero y escribe cifras con un lápiz. No ha abandonado ni su arrogancia ni su enorme cigarro. Accidente imprevisto: el tren descarrila.

Después de un breve desvanecimiento, Cathala se despierta sobre las piedras de la vía. A lo lejos los equipos de salvamento recogen a los heridos. A su lado, una víctima de la catástrofe duerme su último sueño. Cathala tiene una idea, coge la cartera del muerto, que le proporciona nueva documentación y un poco de dinero suplementario que no desdeña, y coloca en su lugar la suya, de la que ha retirado los billetes.

Provisto así de nuevos documentos de identidad y con el bolsillo bien repleto, se pierde en la noche, bastante satisfecho de los acontecimientos.

Segunda parte:

Después de la muerte de Cathala, Monsieur Buisson, en nombre de Monsieur Meunier, principal acreedor de la revista, llega a un acuerdo con los herederos, que se muestran muy satisfechos de renunciar a sus derechos mediante una reducción de sus deudas.

Monsieur Buisson sólo pretende dejar que continúe la explotación de Publications Populaires como único medio de conseguir que su patrono recupere parte de su dinero. La venta del material, viejo y rudimentario, proporcionaría muy pocos beneficios. Por ello, convoca una reunión con el personal, al que expone la situación y comunica su firme decisión de no meter un solo céntimo más en el negocio.

Por su parte, los empleados, a los que se deben sus salarios, no quieren continuar su trabajo si no se les indemniza.

El cajero encuentra una fórmula de compromiso, económica para Monsieur Meunier e interesante para los empleados, que consiste en asociar a éstos a los futuros beneficios.

Lange sólo tiene una idea y es la de conseguir de Pietrini, que supone que debe ser el futuro director de la revista, una página en color para su publicación *Boy-Scout*. Las cuestiones económicas le dejan frío, lo único que le interesa es la técnica de la revista y le gustaría que se adoptara una política nueva consistente en asociar en parte a los lectores a la redacción de la revista. Pero no le escuchan porque todos piensan más en sus intereses inmediatos que en el interés de la revista.

Es necesario que el acuerdo entre el personal y Monsieur Buisson sea sancionado por Monsieur Meunier, y Buisson propone que se trasladen al hotel en que se encuentra el industrial los tres principales representantes de las publicaciones: Pietrini, el cajero y Lange.

En el hotel les dicen que Monsieur Meunier ha salido y deciden esperar. Lange va a comprar cigarrillos y, en el estanco, conoce a un simpático borracho con el que bromea (mujeres, fútbol, etc.); se han conocido gracias a un encendedor eléctrico que

el borracho no consigue encender. Lange se olvida un poco de su cita y se hace muy amigo del borracho; después bruscamente recuerda que tiene una cita en el Hotel Ritz… «Vaya… yo también», dice el borracho, que no es otro que Monsieur Meunier.

Los otros se quedan muy sorprendidos al ver llegar a Lange y a Meunier cogidos del brazo.

Monsieur Meunier se encuentra, sin embargo, más sorprendido aún al advertir que su compañero de bromas forma parte de la revista de la que es inconsciente propietario.

Cuando se entera de que Lange ejerce en la casa la función de corrector, esto le entusiasma. En su borrachera se imagina que un corrector debe ser superior a todos los demás, puesto que los corrige y, con autoridad, declara que no sancionará el acuerdo con el personal si Lange no asume las funciones de director del negocio. Incluso firma un acuerdo según el cual se compromete a no hacer nada sin la firma del nuevo director.

Pietrini queda muy humillado, pero debe aceptar. Lange está atemorizado y con bastante aprensión se dispone a ocupar el lugar de Cathala, al que tanto admira.

Han pasado tres meses, lo que se marca por la aparición de un acreedor ya entrevisto al principio del filme. Ante su enorme sorpresa, los despachos, siempre viejos y ruinosos, se encuentran ahora en plena actividad y existe bastante orden y… se le paga.

Monsieur Lange se entrevista con el representante de ediciones Lafayette, a quien antes Cathala intentaba en vano hacer proposiciones de venta y que ahora importuna a Lange proponiéndole la compra del negocio. De acuerdo con sus compañeros, que consideran ahora la casa un poco como propia, Lange rehúsa.

En resumen, todo el mundo está contento menos Pietrini y Edith, a los que reservan para hacer de figuración distinguida. Ahora echan de menos las falsas celebraciones de la época «régimen Cathala».

Bruscamente, un gran estrépito detiene el trabajo de los talleres: es Monsieur Meunier, que ha llegado de Lille, borracho como de costumbre y que se precipita sobre Lange con grandes demostraciones de amistad. Está encantado del éxito del negocio y desea «regarlo».

Se lleva a Lange a tomar el aperitivo en el bar. Lange, que no tiene costumbre de beber, se encuentra muy feliz y muy alegre. Después, quiere despedirse, pero Meunier no lo suelta y se lo lleva a cenar.

Lange ha pedido a Meunier que le lleve al restaurante en el que en otra ocasión tuvo que asistir avergonzado a la famosa comida ofrecida por Cathala a Monsieur Buisson. Tímido al principio, va tomando poco a poco confianza y, como antes Cathala, reclama: «Mi oporto… Mis ostras». Pero, poco habituado, se muestra como un borracho ruidoso que contrasta con Meunier, que guarda la compostura de los alcohólicos y se divierte bastante con las excentricidades de Lange. En su borrachera

Lange ve a Edith por todas partes, cree reconocerla tanto bajo la forma de sus vecinos de mesa como bajo la de la encargada de los lavabos.

La noche termina en el Prince Igor, en medio de centenares de Ediths, detrás de las cuales corre haciendo miles de estragos. Los camareros, que han advertido que dirige una revista, le llaman, como si fuera un pez gordo, «señor director». Así, convencido de su importancia, se marcha de la *boite*.

Investido con una nueva dignidad, Lange, a pesar de lo tardío de la hora, siente la necesidad de volver a la revista. Entra solo en el inmueble y recorre las instalaciones desiertas. La noche maravillosa le ha exaltado y, por primera vez, entra en el despacho de la dirección olvidando su antiguo gesto de llamar.

Toma moralmente posesión de él, abre los cajones, comprueba los expedientes. Las ideas le vienen en tropel, toma notas. Una nueva idea sucede a otra, arruga una hoja de papel y la tira, sin fijarse en la papelera.

Después, un ruido le hace estremecerse. Evidentemente, alguien se encuentra en la habitación de al lado. Inquieto, saca un revólver de un cajón y se dispone a recibir al intruso. Éste es Cathala, el falso muerto, que ha juzgado conveniente hacer una pequeña visita. Cathala ha contemplado toda la escena con ironía y se burla de Lange. Lange pierde poco a poco su seguridad. Pero Cathala no tiene la intención de reivindicar la propiedad de su revista, al menos por el momento. El tiempo no ha hecho olvidar todavía a la policía sus antiguos pecadillos, a los que se ha añadido el delito de usurpación de identidad. Ha venido simplemente para buscar dinero y se va después de conseguirlo y de hacer jurar a Lange que no revelará su presencia.

Completamente sobrio, Lange se muestra muy abatido y mientras su patrono se va satisfecho consigo mismo, recoge muy humildemente el papel que tiró al suelo y lo coloca en la papelera.

***Tercera parte*:**

Los despachos de Publications Populaires están ahora modernizados y se advierte que varios meses de prosperidad los han cambiado felizmente. Los presentamos bajo una nueva forma, en el momento en que todo el personal prepara una gran fiesta campestre, a la que serán invitados los lectores de las tres publicaciones.

Esta fiesta está destinada sobre todo a los niños y naturalmente Lange la ha concebido bajo el signo de una aventura del lejano Oeste.

Al fin va a poder crear de manera más tangible que sobre el papel: sus pieles rojas, sus *cowboys*, y todo ello a base de tiros, de batallas, de asaltos a las diligencias, etc.

Durante estos preparativos Pietrini recibe una llamada de teléfono misteriosa y, por su aspecto, comprendemos que ha sido Cathala el que ha llamado.

La llamada de teléfono guarda, desde luego, relación con la situación actual de

Buisson y de Lange. En efecto, Buisson ha tenido conocimiento de una nueva oferta de compra del negocio hecha por las publicaciones Lafayette y esta oferta es tan elevada que Buisson piensa que sería una locura rechazarla.

Lange apenas lo escucha, con un sombrero del lejano Oeste en la cabeza y probando la eficacia de un arco.

Por otra parte, sus compañeros le han confirmado en su opinión, ya que no desean vender.

Llega el mediodía. Todo el mundo se va a comer al restaurante.

Únicamente Pietrini se queda en el despacho, al que Cathala no tarda en llegar de manera disimulada.

Cathala se encuentra al corriente de las ofertas de Lafayette y él también, aunque por otras razones que Buisson, querría que la oferta fuera aceptada. ¿Qué arriesga? ¿Algunos meses de prisión por sus faltas pasadas y presentes? Pero el juego vale la pena y algunos miles de centenares de francos compensan una estancia en prisión. Conoce el medio para obligar a Lange a firmar la venta: hace un año obtuvo el retraso del pago de una importante deuda. El cajero de la casa piensa que esa deuda fue pagada por Cathala, pero este último se las arregló para quedarse con el dinero. Si el señor Lafayette adquiere esta deuda y exige el pago implacablemente, Lange, que no tiene dinero en caja, se verá obligado a aceptar sus proposiciones.

Pietrini queda encantado con el plan. Ha visto la ocasión de recoger algunas migajas (de Cathala, de Buisson y tal vez incluso de Lafayette) y piensa hacerse valer sirviéndose de la ingenua pasión de Lange por la rubia Edith.

Una casualidad, feliz o desgraciada, hará coincidir la presentación de la letra de cambio con la famosa fiesta del lejano Oeste.

La fiesta del Oeste se encuentra en su cima. Una gran cantidad de niños y niñas disfrutan inmensamente en una pradera que ha sido transformada en campamento de los sioux. Hay burritos disfrazados de caballos, e incluso un carro que hace las veces de diligencia. En una tienda, la señorita Marion, vestida de piel roja, pone en guardia a Lange contra Edith. Ha advertido el cambio de actitud de su rival y no acaba de comprenderlo. Lange le contesta diciendo que no puede darse cuenta de lo que significa una gran pasión.

En otra tienda, Pietrini da a Edith sus últimos consejos. Es necesario que aparente que cede ante Lange y le pida que la lleve al extranjero. La ausencia de Lange motivará la anulación de sus poderes y la revista se podrá vender sin contar con él.

Durante este tiempo, en el despacho, se ha presentado Lafayette en persona, llevando consigo la famosa letra de cambio. Buisson ha hecho venir a Meunier para precipitar las cosas. Desde hace 48 horas mantiene a su patrono casi prisionero impidiéndole beber alcohol bajo el pretexto de una vaga orden del médico. Sin resistencia, Meunier firma todo lo que quieren. Por otra parte, cuenta con Lange, cuya firma es necesaria para poner las cosas en su sitio.

Una vez ultimado el acuerdo, todo el mundo va a la fiesta para hacer firmar a Lange y para que el nuevo propietario participe de esta divertida publicidad.

Aprovechando un momento de la fiesta, Edith se queda a solas con Lange y representa su comedia amorosa. Edith viste una magnífica túnica de *cowgirl* que excita todavía más al ingenuo Lange, que se encuentra a punto de cometer una tontería irreparable.

La señorita Marion, vestida de piel roja, interviene a tiempo para desbaratar esta ingeniosa maquinación.

Cuando tiene a Edith a su merced, la obliga a confesar que ha sido Pietrini el que la ha ordenado que se comporte así. Lange queda muy humillado.

Monsieur Meunier ha asistido, también, al final de la escena y ha comprendido que se trata de un plan innoble. Ha recuperado su aplomo porque en el bar de la fiesta ha conseguido ponerse a punto con la ayuda de varios vasos.

Indignado, entrega un cheque a Lafayette para pagar la letra de cambio y declara que no quiere oír hablar más de la venta de la revista y que su explotación continuará.

En medio de un gran entusiasmo, todo el mundo regresa a París cantando.

Lange entra solo en su despacho para colocar en su sitio la letra de cambio rescatada por Meunier.

En el despacho se encuentra Cathala, que está furioso por el fracaso de su plan. Cathala discute violentamente con Lange: le recuerda que no es más que un simple empleado y que él es el auténtico propietario de la revista. La acción de Lange contraviniendo las intervenciones de su patrón se parece a un robo. Lange, en principio, inclina la cabeza, se humilla y propone abandonar su puesto. Después se recobra y responde a Cathala reprochándole su egoísmo y su falta de cariño por la revista y por el personal que vive de ella: Cathala no sabe lo que es trabajar. Lange, que ha trabajado desde hace veinte años en la casa a la que ha dado todo su entusiasmo y todo su cariño, se considera ya más propietario del negocio que Cathala mismo, que se encontró con él gracias a un vago trato de dudosa honestidad.

La discusión entre los dos hombres adquiere el aspecto de una disputa pasional ocasionada por una mujer. Lange interpreta el papel de enamorado sincero y Cathala el de cínico aprovechado.

Cathala decide bruscamente resolver la cuestión telefoneando a la policía para decir que ha vuelto. Esto significará que lo detengan, pero al mismo tiempo le dará la posesión legal de la revista. Descuelga el teléfono y, mientras marca el número, Lange le mata de un tiro de revólver.

Enloquecido por su acción, deambula por los locales y llega junto a Marion, que le ha seguido y que ha oído toda la escena.

Se derrumba ante ella y se echa a llorar abrazándola.

Ésta lo consuela como si fuera un niño, porque Lange, a pesar de su edad, es como un muchacho y ha utilizado su revólver como si se tratara de un elemento más

de las narraciones del lejano Oeste.

Mademoiselle Marion, que conserva toda su sangre fría, le convence para que huya. Ella le acompañará para proteger su fuga.

Epílogo:

Un fundido encadenado nos devuelve a Marion, que termina su narración en la sala del albergue de la montaña.

Amanece: el niño duerme sobre las rodillas de su madre.

Lange se despierta y entra en la sala, quedando sorprendido ante la silenciosa asamblea.

Pregunta lo que ocurre. El más viejo de la asamblea le contesta simplemente que su compañera ha solicitado un guía para una excursión, y él va a encargar a su hijo que les acompañe y les va a prestar un mulo.

Expuesta la decisión de este improvisado jurado en tan sencilla forma, pasamos a la marcha de la pequeña caravana, que se dispone a escalar las majestuosas cimas más allá de la frontera.

3. Tratamiento provisional de *La gran ilusión*

Este primer tratamiento de La gran ilusión *no tiene fecha, pero uno puede advertir perfectamente que es anterior al reparto de papeles. Jean Renoir ya había pensado probablemente en Jean Gabin como intérprete de Maréchal y tal vez incluso en Pierre Fresnay para Boïeldieu, pero todavía no en Marcel Dalio (Dolette, que sería luego Rosenthal) y sobre todo no había pensado todavía en Eric von Stroheim ni en Dita Parlo. Algunos lamentarán quizá que Renoir renunciara al epílogo en Maxim's pero esta vez, no obstante, con o sin la colaboración de Charles Spaak (el manuscrito mecanografiado no tiene firma), se conserva lo esencial: los trabajos de evasión, la captura de Douaumont, el traslado, la fortaleza, el calabozo, la muerte de Boïeldieu, la frontera suiza y sobre todo la idea de que los intereses que tenemos en la vida son más importantes que las nacionalidades, y que las gentes, como Renoir ha declarado con frecuencia, «se dividen más horizontalmente que verticalmente». (F. T.)*

1916. Detrás de las líneas francesas. En una cantina de aviadores, encontramos al oficial de carrera capitán de caballería Stanislas de Boïeldieu. Monóculo en el ojo, látigo en la mano, con un poquito de orgullo y de impertinencia, solicita un oficial de aviación para que le lleve en un reconocimiento. Será el capitán Maréchal quien le llevará consigo en su avión. Se trata de un mocetón rudo, desprovisto de modales, mecánico de oficio; los azares de la guerra y sus propios méritos le han promovido rápidamente a oficial. Boïeldieu y Maréchal tienen el mismo grado, pero no pertenecen al mismo mundo…

Se encuentran en el campo de aviación. La hélice se pone en marcha. El avión rueda… Están en pleno cielo. A causa de las nubes Boïeldieu no percibe nada. «El caballo —dice—, hay que volver al caballo: no hay nada igual para un reconocimiento».

Ni un cañonazo, ni un avión enemigo. Y de pronto el motor empieza a fallar. Boïeldieu se inquieta: «Sobre todo, devuélvame a las líneas francesas…». El tono de Boïeldieu, sus palabras, son irritantes. Detrás de las líneas alemanas algunos soldados, barbudos, sentados, encanecidos, vigilan un puente. En el cielo aparece un avión francés. Los alemanes, por espíritu de disciplina, envían al enemigo algunas balas como saludo. Y el avión desciende… desciende…, al parecer le han dado. Su motor no da para más, Maréchal se ve obligado a aterrizar. Boïeldieu está «contrariado».

Los alemanes corren con dificultad sobre sus cansadas piernas hacia los dos oficiales. Se trata de incendiar el avión rápidamente para inutilizarlo. Ante la sorpresa de Maréchal, Boïeldieu expresa un gran desprecio por el peligro, una implacable sangre fría.

Los alemanes llegan junto a los dos franceses, ante los que arde el avión. Algunos

culatazos y los dos aviadores se encuentran tendidos sobre la hierba.

De un Mercedes desciende un oficial alemán, delgado, con la cara marcada por una cicatriz; ha visto la escena y se ha aproximado. Reprocha brevemente a sus hombres, muy avergonzados, su brutalidad absolutamente inútil. Y en un francés muy correcto se excusa personalmente ante Boïeldieu, que ha recuperado su calma. Asegura a los dos oficiales franceses que el general Von der Winter se verá muy honrado de recibirles en su mesa. El comedor de un castillo muy lujoso. Alrededor del general alemán se encuentra instalado todo su Estado Mayor. Los dos franceses entre ellos. La mesa está suntuosamente adornada y el servicio lo llevan a cabo criados con calzón corto. El general se excusa ante la modestia del menú. Algunos pollos que han requisado. Pero los vinos son de gran calidad, los antiguos propietarios del castillo conocían las buenas cosechas.

Con esta buena compañía, Boïeldieu se encuentra a sus anchas, Maréchal bastante menos. No es capaz de usar el tenedor y el cuchillo muy correctamente. Esto es un poco vejatorio para Boïeldieu. Sin embargo, la conversación se desarrolla muy animadamente. Estos caballeros del gran mundo no tienen ningún problema para entenderse entre ellos, todos hablan inglés perfectamente. El general, muy parisino, pregunta por actores, por Maxim's, donde él celebra el fin de año habitualmente.

Maréchal advierte que su vecino no tiene unos modales mejores que los suyos. He aquí algo que le aproxima. Sorpresa: su vecino, al igual que él, es un mecánico convertido en piloto. Habla bien el francés; antes de las hostilidades trabajó en Lyon, en Gnôme-et-Rhône. Enseguida charlan como camaradas de las cosas que les conciernen: ¿Qué problema tenéis con vuestra gasolina?

Se oyen algunos cañonazos. Nadie se preocupa y se abre la ventana. En el cielo, los aviones enemigos combaten. La comida continúa, Boïeldieu y sus colegas conversan sobre el último gran premio, Maréchal y su compañero conversan sobre mecánica, y el general se levanta con la copa en la mano. «Es imposible beber por el éxito de un ejército… Caballeros, por la victoria del mejor… Y por la próxima paz…». Y chocan las copas bajo el ruido cada vez más próximo y más fuerte de un bombardeo.

A la mañana siguiente, más bien brutalmente, un suboficial alemán, malhablado, obliga a subir a un vagón a un grupo de prisioneros entre los que se encuentran Boïeldieu y Maréchal.

Camino de Alemania…

El grupo de prisioneros es encerrado en un cuartel que provisionalmente no se utiliza. Un ala del edificio militar está reservada para este uso, mientras que, en la segunda ala, mujeres alemanas se ocupan de algunos servicios de manutención. Por supuesto, los dos edificios están absolutamente separados; no es posible mantener a través de ellos ninguna conversación ni ningún contacto. Sólo por un respiradero los prisioneros pueden percibir, al pasar, los pies de las mujeres que van y vienen de su trabajo.

En la habitación que han elegido Maréchal y Boïeldieu, cuatro oficiales, desde hace varios meses, preparan una evasión. Están cavando penosamente un túnel, que, pasando por debajo de la carretera, debe permitirles llegar al campo de aviación que se encuentra enfrente. La llegada de los nuevos es un contratiempo. ¡Existen tantos mentirosos! Sin embargo, como no se puede hacer otra cosa, los conspiradores se ven obligados a revelar su secreto.

Y esa misma noche Maréchal y Boïeldieu colaboran en la obra, dirigida por un curioso oficial provisional a quien la guerra sorprendió en prisión. Se trata del jefe de una banda especializada en el robo de bancos. La banda utilizaba precisamente la penetración por pasillos subterráneos para realizar sus trabajos. En tiempo de guerra esta clase de hombres y esta especialidad pueden convertirse en algo precioso.

No es necesario decir que abrir este túnel, mientras se efectúan las rondas, es una obra complicada y desagradable. Durante el día las ratas se refugian allí y, antes de excavar, hace falta proceder cada noche a una caza odiosa. A la mañana siguiente, en la hora del paseo, los prisioneros se deshacen discretamente de la tierra y de las ratas acuchilladas, menester éste que se han distribuido entre ellos.

Han puesto al corriente a los recién llegados de una particularidad bastante agradable: dos veces al día, cuando se abren y cuando se cierran los talleres vecinos, una mujer, que ninguno ha visto jamás, viene a apoyar su pie sobre uno de los barrotes del respiradero. Ella se coloca su liga con un impudor provocativo, mostrando a los prisioneros dos piernas muy hermosas. Esto constituye entre los prisioneros tema para todo tipo de bromas.

La moral que reina en la habitación es excelente. Por muy desagradable que sea lo que se les ofrece y la insoportable sopa, los oficiales responden a estas contrariedades con una frase hecha: «Será la última vez, ¡todo va bien!». Es precisamente Boïeldieu quien más se distingue en este comportamiento: conserva en esa asamblea de hombres sencillos su rigidez natural y su forma de expresarse, que hace reír y divierte un poco a sus compañeros.

El tiempo se divide así: durante la noche, trabajos de excavación; durante el día, ensayos teatrales. Porque en este campo, como en otros, los prisioneros han instalado un escenario en una barraca de madera. Músicos, decoradores, artistas masculinos y femeninos son reclutados dentro del mismo campo. Los grandes modistos parisinos envían vestidos y trajes para vestir a todos. Los ensayos de este curioso espectáculo no dejan de ser pintorescos.

Una tarde, después de la visita habitual de la mujer de las hermosas piernas, nuestros héroes esperan la hora de cavar. Pero del cuerpo de guardia alemán llegan los ecos de una agitación excepcional. La noticia se extiende rápidamente: Douaumont acaba de caer en manos de los alemanes y éstos han decidido celebrar la gesta con grandes cantidades de cerveza y con canciones.

Hay un momento de consternación entre los prisioneros, emocionados por la noticia y afectados también por la fuerza de esta música que les viene en oleadas. En

estas condiciones excepcionales, ¿será conveniente dar dos días más tarde el espectáculo que tienen preparado? Para contestar a los alemanes, a los que la alegría ha hecho un poco provocadores, representarán la obra. Y se dedican a excavar el túnel con el frenesí habitual. Y he aquí el espectáculo, en el que los soldados de ayer revelan cualidades excepcionales desempeñando el sorprendente papel de bailarinas. En un pequeño palco, el gobernador del campo, rodeado de sus subordinados, se divierte como un loco ante los diálogos y la animación de los franceses.

En la revista, Maréchal interpreta el papel de un compadre. Se encuentra entre bastidores a punto de colocarse una barba, cuando se entera de pronto de la noticia que acaba de llegar. Sale a escena, hace callar a los actores, avanza hasta el borde del escenario y, con una voz fuerte, anuncia a la sala: «Camaradas, ¡hemos recuperado Douaumont!».

Se produce un segundo de silencio y desde un rincón surge *La Marsellesa*. Todos los hombres se ponen de pie, todos cantan. El gobernador del campo se levanta, enloquecido. En el escenario, los soldados electrizados bailan como en un 14 de julio. Es imposible detener la venganza de estos hombres que fueron provocados la víspera. Los soldados alemanes, armados, invaden la sala. Los hombres rehúsan evacuarla, rehúsan callarse, rehúsan obedecer: «¡Dispersadlos a culatazos!».

Y los alemanes, con las culatas de los fusiles en alto, avanzan entre los locos que bailan, que vociferan, sublevados por un impulso que nada puede contener.

Para Maréchal, culpable de haber desencadenado la tempestad, esto significa cuarenta y cinco días de calabozo, cuarenta y cinco días en la más absoluta negrura y el más absoluto silencio. «Será la última vez, todo va bien», pensó el primer día… Pero el silencio y esta soledad son fuerzas enemigas que ni los más fuertes pueden resistir.

Durante cinco minutos el carcelero le viene a ver y le alumbra mientras come. Un viejo carcelero que no habla una palabra de francés, y que le mira con ojos compasivos. Maréchal, durante estos cinco minutos, le habla sin parar. Necesita oír una voz humana. Necesita que le respondan. Pero el otro no comprende nada, se calla y mueve la cabeza. Y piensa que la exaltación de Maréchal puede ser peligrosa. No aguanta más. Aúlla en su cueva. Se quiere matar. El viejo carcelero interviene, le calma, con la sola fuerza de su sonrisa cordial y de sus ojos. Lo que salva a Maréchal de la locura y de la muerte es la compasión muda de este viejo alemán.

Maréchal vuelve con sus camaradas. El túnel que han continuado excavando está casi terminado. Sus compañeros, sin embargo, no manifiestan ninguna alegría. Están como destrozados y se muestran hostiles los unos con los otros por una razón que Maréchal no acierta a comprender.

Se debe a esa mujer, a esas dos piernas de mujer. Lo que al principio no fue más que una broma, se ha convertido en motivo de enojo. Y los hombres, nerviosos, se vuelven los unos contra los otros. Es necesario hacer algo para castigar a esta

mujerzuela, para que aprenda a dejar en paz a los hombres que se ven privados del amor. El complot se pone a punto rápidamente. Uno de ellos, escondido tras el respiradero, atrapará el pie cuando la mujer lo ponga sobre el barrote, y la mujer, cogida por la pierna, será su prisionera.

Acechan. Llega ella. Realiza su gesto habitual. La cogen. Y todos se precipitan y atrapan su pierna, de la que tiran. A los gritos de la mujer, sus amigas la cogen por los hombros y tiran de ella en sentido contrario. La descalzan, le arrancan la media, quieren tocar esa carne esplendorosa y fresca.

Y Maréchal, cruelmente, la muerde. La mujer lanza un grito. Los hombres retroceden y sus compañeras miran la herida. «¡Ahora, ella nos traerá la paz!».

Esa misma tarde el prisionero que se encuentra ocupado en el túnel sale de él como un loco. ¡A la tarde siguiente estará en condiciones!

Pero no todo estaba previsto… A la hora del recuento, el suboficial les anuncia que disponen de una hora para preparar su marcha, se les transfiere a otro campo, se les separa. Este esfuerzo gigantesco, este alarde de encarnizada paciencia no ha servido para nada…

Se encuentran en el patio. Si al menos el túnel pudiera servir a otros… El suboficial les muestra a seis oficiales ingleses que acaban de llegar al campo. «Ellos son los que ocuparán este cuarto…».

A la fuerza es necesario advertirles. Maréchal se destaca de su grupo, y llega junto a uno de los ingleses. Le explica. A la izquierda, en el rincón, sólo hace falta levantar dos ladrillos para encontrar el túnel… El inglés no comprende una sola palabra de francés. Sonríe. Maréchal insiste, hace gestos. El inglés se ríe a mandíbula batiente y le da golpes cordiales en la espalda. Maréchal, sin haber podido revelar su secreto, debe volver con su grupo. Con Boïeldieu, marcha hacia el corazón de Alemania.

Y en el cuarto que los franceses acaban de abandonar, se instalan los ingleses. Han estudiado la disposición del lugar y, enseguida, uno de ellos ha concebido un plan de evasión: exactamente el mismo que los franceses. Pero el agujero, ¿dónde se va a hacer? ¿A la derecha, a la izquierda? Las opiniones difieren. Se ponen de acuerdo en que sea a la derecha, y a cinco metros del agujero que cavaron los otros, éstos, con la misma fe y la misma dedicación, empiezan a cavar el suyo.

El segundo campo está situado en una región siniestra, lejos de toda frontera neutral. Los hombres son encerrados en una especie de viejo castillo medieval, rodeado de torres, con muros que les cercan y caminos para los guardias. Reina una disciplina terrible. Y esto lo advierte todo el mundo. Esta guerra, la última, no acaba nunca… Aquí no hay nada que hacer por lo que se refiere a representaciones teatrales, no hay mujeres entrevistas, no hay agujeros que excavar a la manera del conde de Montecristo: sólo el aburrimiento y la desesperanza.

Alrededor de Maréchal y de Boïeldieu se encuentran unos nuevos compañeros: un

antiguo cerrajero convertido en oficial de infantería y que no quiere oír hablar de fugas; sólo pretende que lo dejen tranquilo y esperar el momento de volver a su oficio. Un profesor de griego se ocupa de la traducción de un poeta menor; así no sufre mucho con esta situación que le permite disponer de todo el tiempo que necesita para sus trabajos de benedictino. Otro, oficial de caballería, Guy de Saint-Privat, pertenece al mismo mundo y a la misma especie que Boïeldieu. Estos dos hombres, en el dormitorio, constituyen un grupo aparte. Cuando la ocasión se presenta, incluso en este agujero del diablo, las clases sociales vuelven a existir y a oponerse. Un parisino, burlón, cínico, pero cuya charlatanería inagotable no divierte a nadie. Un negro salido del politécnico: frío, cortés y reservado. Dolette, por fin, un muchacho delgado y enjuto, con una bella frente de hombre inteligente y unos ojos admirables. ¿Qué existe, aparentemente, en común entre este intelectual y el mecánico Maréchal? Se trata de dos hombres, de dos verdades, que se han reconocido enseguida. Ya no se separarán.

Una cama vacía… El que la ocupa se encuentra en el calabozo. Un pequeño bretón, anodino, mozo de farmacia en las Cótes-du Nord. Siente hacia los alemanes un odio increíble. Es más fuerte que él. En dos ocasiones, en el momento del recuento, ha avanzado, saludado respetuosamente y dicho con frialdad al suboficial alemán: «¡Sois unos animales y os desprecio!».

La primera vez esto significó treinta días de calabozo, después sesenta días de calabozo. Ahora está cumpliendo esta última pena.

Evadirse… La idea obsesiona siempre a Maréchal… Pero ¿cómo? El instrumento más útil sería un mapa de Alemania y poco a poco se procura uno, mediante pequeños trozos, no mayores que un sello de correos que se hace llegar en tabletas de chocolate. Los colecciona. Pero muchas de las tabletas se pierden en el camino y el mapa presenta varios agujeros.

Una mañana, he aquí que el pequeño bretón vuelve a la habitación. Para los que le han conocido, se encuentra irreconocible. Apenas puede tenerse en pie sobre sus piernas, su aspecto es tan miserable, tan lamentable que el parisino, al verlo, rompe a llorar. Los otros se muestran obsequiosos con este hombre escapado del infierno. El bretón, con la mirada perdida, no tiene fuerzas siquiera para decir una palabra. De nuevo llega la hora del recuento.

Los hombres alineados responden cuando se dice su nombre, y el bretón al igual que los otros. Pero él avanza, saluda militarmente y declara con una voz sin temblor: «Sois unos animales y os desprecio».

Sobre la estropeada estufa de la habitación, como se ha podido, con objetos pueriles y conmovedores, los prisioneros han construido una pequeña forja: quieren fabricar llaves. El cerrajero, que quería permanecer tranquilo, ha rehusado contribuir. Sin embargo, lo hará aunque sólo sea por su afición al trabajo bien hecho.

Con las llaves, Maréchal y Dolette consiguen salir una noche de la habitación y recorrer los pasillos. Entran en una sala que es un polvorín. Podían hacer volar por los

aires el campo. Matar a los viejos alemanes no vale la muerte de todos sus compañeros. Regresan de su expedición con dos revólveres.

Es necesario intentar cualquier cosa. Dos hombres se evadirán mientras que sus compañeros, en el otro extremo del campo, simularán una rebelión.

Y la regla del juego se aplica. Aquellos que tratarán de llegar a sus líneas serán los dos oficiales más calificados, a saber, el aviador Maréchal y el artillero Dolette, por quienes se sacrificarán aquellos que valen menos, el soldado de infantería parisino y el oficial de caballería Boïeldieu. Estos dos últimos saben que no tienen salvación. «Será la última vez, todo va bien…».

Un revólver se destina a los falsos amotinados, otro revólver a los fugitivos. Llega la tarde prevista… El parisino se niega a obedecer una orden. Boïeldieu interviene y abofetea a un guardia. Inmediatamente se produce en el campo un desorden suicida. Todo el mundo corre. Todo el mundo grita. Boïeldieu y el parisino se refugian bajo un tejado. Se oyen unos disparos. Los refuerzos alemanes llegan corriendo. Disparos. El parisino cae. Boïeldieu resiste. Hasta que una bala le alcanza… «Será la última vez…».

Y este hombre, al que nosotros hemos visto como un ser odioso en sus pequeños detalles y como un ser magnífico en los grandes momentos, muere para asegurar la huida de sus dos camaradas. Maréchal y Dolette han saltado la muralla. Con un revólver, un mapa de Alemania, algunos bizcochos y azúcar van a tratar de llegar a pie a la frontera suiza.

Se ha dado la alarma. Esta primera noche la pasan en un bosque de abetos. Con linternas los buscan entre la maleza del bosque. No consiguen cogerlos y escapan… La carretera está libre… El objetivo lejano…

El azúcar y los bizcochos se agotan rápidamente. Escondidos durante el día en los lugares más inverosímiles, caminan durante la noche, evitando los pueblos e incluso las aldeas.

Ya se encuentran agotados. Para colmo de desgracias, durante una marcha nocturna, al saltar sobre un hoyo, Dolette se hace daño en un pie. Torcedura, fractura, tirón muscular, no saben qué puede ser. Pero Dolette sufre horriblemente y no puede caminar más. Desesperados, los dos compañeros se ponen de acuerdo, escondidos en la cuneta de la carretera. Se oyen unos pasos cadenciosos que se acercan. Voces que cantan una vieja canción. Se trata de una compañía de reservistas alemanes que atraviesa el bosque. Pasan, se alejan…

Dolette ordena a Maréchal que le abandone, que continúe solo. Esto es imposible. Están cerca de una aldea. Maréchal arrastra a su amigo y le esconde en un establo que parece abandonado: las vacas hace ya mucho tiempo que no comen.

Escondido entre la paja, Dolette se siente mejor. Enseguida se duerme.

Y Maréchal escucha. Percibe el chirrido de una puerta, un ruido de pasos. Bajo la puerta se percibe una raya luminosa. La puerta se abre y en el recuadro luminoso, con una lámpara en la mano, aparece una mujer, la típica alemana rubia hecha para traer

al mundo niños hermosos.

Va en camisa de dormir y lleva solamente un chal sobre sus hombros. Con sus ojos azules, límpidos, transparentes, mira y reconoce a los dos franceses prisioneros cuya vida está en sus manos. ¿Va a pedir socorro?

Está tranquila, sus gestos son lentos, mira a Maréchal y éste la encuentra bella. Entonces, desanudándose el chal, apaga la lámpara, se acerca a Maréchal, se echa a su lado en la paja tibia. Y Maréchal comprende las palabras extranjeras, ardientes, dichas en su oído: «Desde hace un año, no queda ningún hombre…».

Al amanecer, Maréchal sale del establo y busca huevos en el patio. Mientras tanto, en el establo, satisfecha y bella con el desorden de sus trenzas deshechas, la alemana reposa en los brazos dormidos de Dolette…

Es necesario volverse a poner en camino… Los dos amantes de un día abandonan a la mujer compartida. A los dos, los despide con la misma sonrisa y durante un largo tiempo los mira alejarse, desaparecer. ¿Hacia qué?

Han llegado a la frontera suiza, vigilada, y que es necesario atravesar. Escapando de las patrullas, alcanzan su objetivo a través de un pequeño sendero. Pero un centinela se cruza en su camino.

Este centinela realmente no recuerda en nada a un terrible guerrero. El hombre lleva una barba que se diría que es blanca. Un extraño destino le ha arrebatado de su familia numerosa para convertirlo en centinela en este rincón perdido del mundo…

Pero es necesario pasar, Maréchal tiene en sus manos el revólver. El alemán suelta su fusil, se sopla las manos. Lenta, largamente, bebe de su cantimplora.

Maréchal no puede disparar sobre este hombre que bebe. Quiere entregar el revólver a Dolette, que lo rechaza: «El viejo se parece a mi tío, que es mecánico…».

¿Se oye el crujir de una rama? El alemán ha cogido su fusil, se vuelve hacia nuestros héroes. Maréchal apunta. Dos disparos y el alemán cae. El camino está libre.

Al amanecer, Maréchal y Dolette se encuentran en Suiza. ¿En qué estado? Revientan de hambre. Sobre la carretera, que pueden ya recorrer en pleno día, una niña viene a su encuentro. Lleva bajo el brazo un gran pan blanco. Lo roban. Y la pequeña, estupefacta, mira llorando a estos dos hombres barbudos, llenos de lodo, de aspecto innoble, que muerden con grandes bocados la dorada corteza.

Ya libres, tranquilos, los dos hombres charlan en el borde de la carretera. A fin de año la guerra seguramente habrá terminado. La aventura que acaban de vivir y la paz recobrada deberán celebrarlas de manera estrepitosa. ¡Pasarán la Nochebuena en Maxim’s! Ese Maxim’s que no conoce ninguno de ellos y con el que Boïeldieu les ha calentado los cascos. Juran encontrarse el 25 de diciembre de 1918. Reservarán la mesa con ocho meses de antelación…

25 de diciembre de 1918. La primera cena de Nochebuena de la paz recobrada. Maxim’s en el delirio de las primeras horas de la victoria. La sala está llena hasta rebosar de oficiales de todos los ejércitos aliados. Mujeres espléndidas, escandalosas… Una fiesta de Navidad como no se ha visto otra por lo que se refiere

al tumulto y a la alegría… Pero en el centro de la sala, donde todo el mundo se estruja, ¿por qué hay una mesa vacía? «Mesa reservada», está escrito en ella… ¿Dónde se encuentra Maréchal y dónde se encuentra Dolette?

4. Antes de *La regla del juego*

En Pour Vous, *el 25 de enero de 1939, Jean Renoir explicó a Marguerite Bussot sus propositos antes de escribir el guión de* La regla del juego. *(F. T.)*[81]

Lo que se propone Jean Renoir

El realizador de *La gran ilusión* y de *La bestia humana* será a la vez el guionista, el dialoguista, el director y el intérprete de su próximo filme: *La regla del juego*.

«Me voy el martes», me dijo la otra tarde Jean Renoir. «Así es que si quieres que charlemos un poco ven a verme uno de estos días».

Me recibió con una sonrisa:

—Me voy mañana. Necesito acabar el guión de *La regla del juego* y lejos de París el trabajo irá más deprisa.

—¿Dónde irá?

—No lo sé. Tal vez a Bourgogne, o tal vez al bosque de Fontainebleau. Cuando suba al coche lo echaré a cara o cruz.

¿Broma? No. Aquellos que tienen la suerte de conocer a Jean Renoir, saben que sucederá exactamente de esta manera.

Por qué se hace productor Jean Renoir

—¿Así que será «productor»?

—¡Sí! Si esto te complace te diré también la razón. En primer lugar, siempre prefiero, cuando tengo un buen tema, rodarlo enseguida en vez de tenerlo que explicar a los productores, lo que representa una pérdida de tiempo, sin contar con que eso es algo embrutecedor. Así no me volverá a ocurrir que me vea obligado a aceptar lo que he tenido que aceptar en *La Bête Humaine*: ver mi filme —bueno o malo, eso poco importa— mutilado bajo el pretexto de que la censura de algún país no acepta ciertas escenas…[82] Los que compren o distribuyan mi filme saben a lo que se exponen. Por otra parte, me apresuro a agregar que he encontrado entre los exhibidores del filme con los que he hablado —no como un enemigo, sino como un amigo, por supuesto— una acogida muy amable y bastante ánimo. La N.E.F., que es como se llama mi sociedad de producción, está dirigida por amigos de siempre. Uno se ocupará de la venta, otro de la distribución, otro será director de producción y, el cuarto, André Zwoboda, me ayudará en la realización. Seremos cinco personas que se entenderán como los cinco dedos de la mano. Realizaré dos filmes por año y podré conservar mi equipo: De Bretagne, el ingeniero de sonido, Bachelet, el operador,

Lourié, el decorador, y otros más…

En *La regla del juego,* cuya idea es original mía, escribiré el guión y el diálogo. Interpretaré también un papel importante.

—¿Qué será en realidad *La regla del juego*?

—Una descripción minuciosa de la burguesía de nuestro tiempo. Quiero demostrar que para cada juego existe una regla. Si se juega de otra manera, se pierde la partida.

Su gran amor hacia las mujeres

—Pero lo que yo quiero que se aprecie en este filme, es mi gran amor hacia las mujeres. Para ello utilizo a los hombres; a los hombres que hablan de las mujeres, que dicen todo aquello que pueden decir sobre ellas.

Mi heroína será Christine, una mujer de mundo que se aburre. En mi opinión, el oficio de mujer de mundo es un trabajo monótono. Christine es la hija de un gran director de orquesta de Salzburgo. Este Stiller será una especie de Toscanini. Un barón joven (aún no tengo el nombre, así que le llamaremos nada más que el barón) hace venir a Stiller a París, después se casa con su hija. Más tarde, el viejo Stiller muere pero Christine ha cambiado su vida desde hace mucho tiempo: ella, que era la colaboradora de su padre, no es más que Madame X, la mujer rica que ofrece recepciones… y busca en vano alguna cosa que pueda acabar con su inquietud…

—¿Christine tiene hijos?

—No, porque entonces su vida sería diferente…

Una mujer debe trabajar o ser madre

—En nuestra época, para una mujer son posibles dos cosas: trabajar, tener un oficio que la absorba, o «bregar con los crios»; si no es así será desgraciada, incomprendida…

—¿Quién será Christine?

—Nora Gregor.

Jean Renoir me muestra el retrato de la princesa Starhemberg, que sonríe desde su marco entre una foto de Simone Simon y otra de la pequeña Carletti.

—Christine cree que con tener una situación segura es suficiente —prosigue Jean Renoir—. Piensa que todo es sencillo desde el momento en que se siguen los impulsos del corazón… Pero esto es más complicado de lo que parece.

—¿Y quién será su marido, el barón?

—Dalio.

—Me dice que él «hace venir a Stiller a París».

Un aficionado al arte que está más interesado por la gente que por las ideas, un enamorado romántico, una doncella-vampiresa, etc.

—El barón es un mecenas. Se ha convertido en mecenas un poco por aburrimiento. Hijo de un hombre muy rico, forma parte de varios consejos de administración. Entonces decide ocuparse de las artes. Pero ¿comprende el arte? Un poco. Para él, Stiller representa la música. Por esta razón le hace venir a París. Más tarde, cuando desaparece Stiller, ya no se interesa por la música y se ocupa de la pintura. En resumen, está más ligado a las personas que a las ideas.

—¿Hay otros personajes importantes?

—Sí, un enamorado romántico, que será interpretado por Roland Toutain. No os extrañéis. Estoy seguro de que éste es exactamente su papel. Habrá también una doncella elegante, casada con Ledoux[83] y que tiene por amante a Carette, un cazador furtivo.

—¿Quién interpretará ese papel?

—No lo sé todavía. Porque no he decidido si esta vampiresa de cocina será alta y rubia, o bajita y morena…[84]

—¿Y qué papel desempeñará usted?

—¡El de un fracasado! Mi personaje habría querido ser músico, pero es demasiado perezoso. Entonces me contento con ser crítico musical. Y doy consejos a todo el mundo, que originan los mayores disgustos y las complicaciones más increíbles.

—¿En cuánto tiempo rodará el filme?

—Alrededor de ocho semanas, incluidos los exteriores que se rodarán en Sologne.[85]

—¿Y después?

—Después… vendrá el montaje. Espero presentar *La regla del juego* en la exposición de Nueva York. ¿A continuación? Un poco de descanso, antes de comenzar un nuevo filme.

5. Guión provisional de *La regla del juego* (extractos)

Este tratamiento provisional de La regla del juego *se relaciona más con la idea del filme que tenía Renoir cuando respondió a las preguntas de* Pour Vous *que con el guión final tal y como puede leerse en* L'Avant Scène *(n.º 52) o en el excelente resumen de Claude Beylie que figura en la filmografía*.

Si La regla del juego *es el más apasionante de los filmes de Renoir, la historia de este filme —antes de su concepción, durante la misma y después— no lo es menos y justificaría en verdad un libro entero (del tipo de* A film is a film, *de Lilian Ross, escrito sobre el rodaje de* Red Badge of Courage *[1949], de John Huston).*

El extracto del guión provisional que hemos encontrado acaba antes de la gran escena de la cacería, pero revela perfectamente, precisamente por los detalles abandonados, olvidados o modificados, por sus diferencias con el definitivo, cuáles eran las intenciones de Jean Renoir. (F. T.)

***Prólogo*:**

En la Ópera de París. Se celebra un gran concierto de Paul Stiller. Ha sido su amigo, Robert Monteux, el que ha hecho que el gran director de orquesta venga a París y el que ha pagado los gastos de esta sensacional presentación. Está muy orgulloso y acepta las felicitaciones como si fuera él quien hubiera escrito la música. Entusiasmo en la sala. En vista de este triunfo, Monteux se decide a pedir la mano de Christine, la hija de Stiller. Conversación entre Christine y André Cartier,[86] un aviador. André Cartier está enamorado de Christine, pero lo está aún más de la aviación y la joven se siente incapaz de entrar en un medio que no es el suyo. Ella ayuda a su padre y Monteux, gran coleccionista de antigüedades, pero también mecenas de la música, no significará un cambio de actividad. Únicamente hay una persona que no muestra entusiasmo ante este proyecto: Octave, de cuarenta y cinco años, amigo de Stiller desde hace más de veinticinco años, músico fracasado, y que conoce a Christine como a su propia hija por haber estado frecuentemente en Viena viviendo con Stiller, incluso un poco a sus expensas. Aprecia a Monteux, pero aprecia más a Christine y cree que los nuevos esposos no durarán mucho tiempo porque Christine es inteligente y Monteux, a pesar de todo el dinero que ha ganado, es un estúpido. Se ríen de él. Pero el matrimonio ha quedado decidido.

Nos encontramos en Le Bourget. *La Marsellesa* y muchedumbre entusiasta. André Cartier acaba de aterrizar después de batir ampliamente todos los récords del mundo en avión. Descripción de la locura colectiva que se adueña del público delirante.

Las más eminentes personalidades felicitan a Cartier. Las más bellas mujeres le llenan de besos. Al fin puede llegar a su automóvil. Es un magnífico coche con el que

su chófer consigue escapar del gentío. Para llegar a París deberá dar un enorme rodeo, porque los embotellamientos hacen intransitable el camino más directo.

***Escena II*:**

Cartier llega a su casa. Un hermoso piso sobre el Palais Royal. Su chófer logra arrancarle del entusiasmo de sus admiradores, que esperan en la puerta.

Por fin está en casa. Su lujoso piso se encuentra en este momento lleno de ramos de flores. Casi todas proceden de actrices o de *vedettes* del cine.

Muy cansado, se deja desnudar por su criado. Suena el teléfono. Es su amigo Octave, que ha ido a esperarle a Le Bourget, pero que no ha podido acercarse a él. Le llama desde una taberna. Cartier le dice que suba a verle enseguida.

La primera pregunta de Cartier a Octave es: «¿Estaba ella en Le Bourget?». «Ella» se comprende que es una mujer a la que Cartier debe querer bastante. Octave le responde que no estaba, porque era «su día». Té, *cocktails*, pastelillos, gentes de mundo, etc. Imposible perderse una ceremonia semejante. Incluso ante el espectáculo del triunfo de un amigo.

Cartier comunica a su amigo su resolución de declararse a la mujer en cuestión. Octave le dice que está equivocado y que no tiene ninguna posibilidad. Conoce bien a Aline[87] porque es su ahijada. Su padre, el coronel De Brienne, fue su mejor amigo. Hicieron la guerra juntos. Pero Aline es una joven muy decidida que ha aceptado lealmente y sin entusiasmo casarse con su marido y que probablemente le será fiel.

André no se siente decepcionado por lo que le ha dicho su amigo. Descuelga el teléfono y solicita de Aliñe una cita que ella fija para el día siguiente.

Después, agotado, se echa a dormir. Octave le despierta un instante para decirle que va a quedarse a vivir con él. Se encuentra sin un céntimo y le acaban de echar de su hotel. André accede y Octave se prepara un reconfortante *whisky* con soda al tiempo que dice que va a buscar sus maletas.

***Escena III*:**

Al día siguiente. Nos encontramos en casa de Aline. Se celebra una reunión de mujeres. El marido de Aline, Robert Dunoyer, está absorto en sus ocupaciones. Es un gran abogado. Gana mucho dinero y está muy atareado. Los maridos de todas estas damas son también personajes importantes de la industria o de los negocios. En realidad todos estos hombres viven su vida aparte, sus mujeres los ven bastante poco, y la consecuencia que se impone es que los hombres que pertenecen a un determinado mundo ven a la mujer como a una colección de cuadros, un establo de caballos o un hermoso automóvil.

¿Qué puede hacer una mujer de mundo que no tiene hijos? Si no quiere morir de aburrimiento, mantener una cierta actividad espiritual y no caer en mezquindades, no

le queda más que un recurso: tener un amante.

Alusión a otros paliativos: religión, tómbolas de caridad, música.

El amante es lo mejor. Representa en cualquier caso algo más vivo, y en definitiva el hecho de tener un amante es para el marido un medio de extender y fortalecer sus relaciones sociales.

El mundo está compuesto de clanes que luchan y se abren paso a codazos hacia el éxito material, y los miembros de esos clanes tienen interés en mantenerse unidos por lazos permanentes. Sencillamente es necesario saber guardar las apariencias y observar las reglas del juego.

Estas reglas del juego enfurecen a Aline, que afirma que si amara a alguien que no fuera su marido no dudaría en entregarse a él sin preocuparse de más. En este momento, le anuncian una visita y Aline deja a sus amigas.

***Escena IV*:**

Es André Cartier que, de acuerdo con la llamada de teléfono de la víspera, viene a ver a Aline con la decidida intención de declararse.

Ha preparado un largo discurso en la calle, pero en presencia de la joven, no sabe qué decir. Aline comienza, en primer lugar, felicitándole por su éxito, y después le hace sentirse más a gusto al decirle que comprende muy bien lo que quiere decirle.

Antes de su vuelo se han visto varias veces e, incluso durante una fiesta, él le habló muy tiernamente y ella le dejó hacer, pero cree que es mejor decirle que no le gustan los encuentros de cinco a siete, en un apartamento de soltero, aunque éste sea muy elegante, y que no la interesan absolutamente nada las mentiras y las hipocresías que una aventura de estas características lleva consigo. Él protesta, aduce la honradez de sus intenciones. Entonces, si sus intenciones son honradas quiere decir que lo que pretende es llevársela a vivir con él. Ella se imagina el conflicto que surgirá entre su marido y él. ¿Tal vez los dos hombres se batirán en duelo? Se convertiría en una especie de heroína de la crónica de sucesos. Pero no se siente capaz de representar ese tipo de papel. Tiene un marido que la satisface por completo, y se siente muy feliz viviendo con él.

André no puede creer que ame realmente a su marido, un hombre importante, pero autoritario y egoísta.

Por otra parte, ¿para rechazarle tan duramente es para lo que Aline se dejó cortejar en otras ocasiones y hasta lo animó?

Aline habla de la coquetería natural de las mujeres. ¿Desde cuándo permitir que un hombre diga cosas agradables a una mujer constituye una promesa?

André insiste. Está celoso de ella, de todo lo que la rodea. Está celoso de su marido, quisiera tenerla sólo para él.

Ella termina la entrevista diciéndole que se siente muy halagada al saber que un héroe, un gran hombre, al que aprecia más que a nadie en el mundo, está enamorado

de ella, pero que cree que entre ellos no hay lugar para el amor. Puede haber toda la camaradería, la amistad que se quiera, pero nada más. Él se marcha abatido y ella vuelve a la habitación donde la esperan sus amigas.

***Escena V*:**

Una de las amigas de Aline ve, a través de la ventana, alejarse andando a Cartier y se da cuenta de que éste era la visita que ha recibido Aline. Luego, todas estas damas, no sin una cierta envidia, felicitan irónicamente a Aline por esta relación tan brillante. Suponen que ella también ha encontrado el placer sin comprometerse, y que a pesar de lo que dice se atiene, como los demás, a las reglas del juego.

***Escena VI*:**

André encuentra a Octave, que le espera no lejos de allí en una alameda del bosque de Boulogne. Le cuenta su fracaso… Octave se enfurece y declara que nada marcha bien en la tierra porque las uniones entre las personas no son las adecuadas.

La persona que más quiere en el mundo es Aline. Su padre fue su mejor amigo. Todavía no ha podido consolarse de su muerte. Cuando era pequeña, su madre se desentendía de ella y era él quien la llevaba de paseo, quien la divertía. El jueves, la iba a buscar al colegio y la llevaba al teatro o al cine, o simplemente a montar en los caballitos. Le gustaría verla feliz y lamenta su matrimonio con ese abogado ridículo. Si ella lo ha aceptado es para sacar a su madre de la pobreza. Por otro lado quiere y admira a André. Y más ahora que se ha convertido en un héroe nacional. Estos dos seres formarían una pareja ideal.

Pero las cosas no suceden así. Deberá ocuparse de ello. La unión de André y de Aline constituirá su objetivo en la vida y se despide de su amigo jurándole que va a consagrarse a esta misión.

***Escena VII*:**

En casa de Dunoyer. Acaba una comida de negocios. Además de Aline sólo hay hombres. Hablan en primer lugar de la partida de Robert Dunoyer y de Aline a una cacería dentro de ocho días. Aparte de esto sólo se habla de negocios. Aline se aburre. Avisan a Dunoyer de que Octave pregunta por él. Contrariado, Dunoyer pide a su mujer que despache a ese inoportuno incómodo, al que ha evitado tratar desde los primeros días de su matrimonio.

Aline accede y va a recibir a Octave.

***Escena VIII*:**

La forma en que Aline recibe a Octave no tiene nada que ver con los sentimientos de su marido. Salta al cuello de su antiguo amigo y le pregunta lo que quiere. Él está un poco molesto porque era con Dunoyer con quien quería hablar. Lo que pretende es, simplemente, venir a instalarse con su ahijada. En este momento tiene problemas de dinero; le han echado del hotel. Todo esto será pasajero. Se trata de unos días malos que pasarán, pero quiere, aunque sólo sea por ese breve período, evitar tener que dormir bajo los puentes. Aline se muestra muy divertida al comprobar que su viejo padrino no ha cambiado, que sigue siendo tan loco y tan despreocupado como siempre. Le abraza afectuosamente, y sin reflexionar más, le lleva a una habitación en la que ella misma comienza a instalarle.

Mientras coloca en un armario el contenido de la maleta de Octave, le hace vivos reproches por no haberle pedido dinero, pero él le recuerda que si tuviera dinero se vería obligado a pagar su hotel, y esto le disgusta bastante.

Se muestra un poco inquieto por la forma en que Dunoyer aceptará su llegada a la casa, pero ella lo tranquiliza. En efecto, el marido llega junto a ellos, sorprendido de la prolongada ausencia de su mujer. Mira a Octave con malos ojos, pero Aline le recuerda una promesa que le hizo cuando eran novios: que ella podría tener siempre una habitación en la que podría recibir a quien quisiera. De bastante mal talante, Dunoyer acepta y vuelve con sus invitados.

Para continuar hablando de los asuntos de Octave, Aline le da una cita para dentro de dos días, para comer. Hasta entonces, realmente se encuentra presa de una implacable serie de compromisos de su vida mundana: cena en una embajada, cita en un campo de golf, etc.

***Escena IX*:**

Así, dos días después, por vez primera, se reúnen para comer Françoise,[88] Robert y Octave. Esta primera comida es bastante fría y Françoise, para animar la conversación, propone a Octave un juego cómplice.

Françoise recuerda a su marido la historia de esa habitación para invitados cuya libre disposición le reclamó durante su noviazgo. Se felicita de este acuerdo, que le permite recibir a Octave. Robert pregunta a Octave a qué debe el honor de su visita. Octave dice que no tiene dinero. Despliega una hermosa teoría sobre la familia que siempre será una familia, y después empieza a opinar sobre los parásitos. Según su criterio, por otra parte, el que es un parásito es Robert y no él. La conversación sobre los juegos tendrá lugar antes entre Françoise y Octave. Es necesario que el público comprenda rápidamente cuál es la naturaleza de los lazos que unen a la joven con su antiguo amigo. En la conversación respecto a los parásitos podemos insertar una conversación sobre las apariencias. Por ejemplo, las personas que son parásitos sin tener aspecto de ello y se aprovechan de puestos creados sin razón, únicamente para permitirles vivir. Podemos imaginar, por ejemplo, que los responsables de la justicia,

jueces, abogados y otros, han creado un estadio muy complicado dentro de la sociedad, han impuesto leyes absurdas para justificar su presencia dentro de esta sociedad. Otro ejemplo: podemos imaginar que un médico sin clientela hubiese tenido la idea de ir a proponer a las familias ricas la comprobación de su régimen alimenticio. Todos los días iría a visitar muchísimas cocinas y a verificar el menú en relación con el de la víspera y con el del día siguiente, a fin de llevar un control de las calorías. Al cabo de poco tiempo este puesto se convertiría en indispensable, y las familias ricas no osarían siquiera imaginar que pudieran vivir sin emplear a semejante especialista. Además, los cocineros se inclinarían ante quien considerarían como un representante de la ciencia.

Robert responde a Françoise y a Octave con el mismo tono paradójico, pero debe marcharse porque está muy ocupado. Apenas se ha ido, Françoise y Octave se ponen a jugar a perseguirse por la habitación. De golpe Françoise se detiene. Le pregunta qué le ha hecho venir aquí. No cree en absoluto en esa historia de tener que dormir debajo de los puentes. Él le promete decirle la razón de por qué ha venido realmente si ella responde a una pregunta que le va a hacer. Ella acepta. La pregunta es: «¿Eres feliz?». La joven se echa a llorar, se refugia en sus brazos y le confiesa todo el vacío y el tedio de su existencia de gran burguesa.

Descripción de esta especie de trabajo forzado que es la existencia de una mujer mundana.

En este momento, se oye el sonido de un organillo que toca en la calle. Françoise abre la ventana y Octave pide al organillero que toque una determinada canción. Alrededor del organillo se han detenido algunos paseantes, entre ellos un obrero que trabaja en la vecindad y al que su mujer lleva la comida. Tienen un aspecto de estar muy unidos y escuchan con satisfacción la música.

Françoise dice a Octave que, probablemente, aunque imagina la vida difícil de esa pobre gente, lo daría todo por encontrarse en el lugar de esa mujer a la que su marido recibe con tanto interés. La música continúa. Es el momento de que Octave se explique. Pide a la joven un plazo hasta la mañana siguiente.

***Escena X*:**

A la mañana siguiente, Octave todavía duerme en la famosa habitación de los invitados. Françoise viene a despertarle e inmediatamente gana el juego que habían pactado el día anterior. Comienza por retirar las botellas que tiene en la mesa cerca de la cama y que dan testimonio de la enojosa intemperancia de Octave. Después le dice que como garantía va a pedirle que se case. Después de todo, él tiene talento, que es lo que hace falta para triunfar: la posibilidad de escribir tranquilamente al abrigo de las penurias materiales. Tiene una amiga del colegio que es rica y que podría ser una excelente esposa, nada quisquillosa e incapaz de turbar la amistad que los une con unos celos tontos. Es rica, y cocina bien. Vivirá como un rey, sin preocupaciones

materiales de ningún género, y podrá escribir sus obras maestras. Octave acepta conocer a la amiga en cuestión, con la condición de que Françoise acepte a su vez ver a André y examinar seriamente su caso.

Por fin llegan a un entendimiento y deciden invitar a André a la cacería en Sologne.

Él hace demagogia, critica severamente a su marido, todo ello para presentar su reencuentro con André bajo un aspecto desenfadado. Después de todo, ¿de qué se trata? De una experiencia. Van a conocerse. Esto no la compromete a nada. Después de quince días André la habrá olvidado, ella no será por eso más desgraciada y habrá evitado adoptar una actitud desvergonzada y cruel.

Ella acepta con la condición de que Octave venga también a esa cacería. Él se hace de rogar un poco porque tiene horror a esa situación y al fin se deja convencer. Françoise sale. Entra la doncella con el desayuno. Escena de equívocos entre la doncella y Octave. Éste, encantado, le dice que van a Sologne y que por fin aparecerá un amante. Y la otra piensa que se refiere a ella, porque es la mujer del guardabosques y al mismo tiempo la amante de un cazador furtivo de la región.

Para enriquecer esta escena será necesario encontrar un punto de partida con alusiones, por ejemplo, a la desesperación de Françoise, dando ya al público una idea de esta situación. La escena acabaría con un acuerdo perfecto entre la doncella y Octave.

***Escena XI*:**

En Sologne. Todos los invitados están en la escalinata del castillo, alrededor de Dunoyer, de Françoise y de Octave. La inminente llegada de André, el gran aviador, el héroe nacional, excita bastante a todo el mundo. Se sorprenden de que no haya llegado todavía, teniendo en cuenta además que la casa H… le ha regalado el último modelo de coche *grand sport* de la firma.

Octave, escéptico, expone una teoría sobre los coches de carreras. Él no tiene más que un viejo seis caballos, muy descuidado, pero sabe que si arranca, acaba por llegar adonde sea. Françoise está de acuerdo con él y trata de ridiculizar a André. Octave cambia de opinión y se contradice; su nueva argumentación se confirma por otra parte con la llegada de André.

Los saludos con los que se recibe al joven molestan a Françoise. Octave hace todo lo posible por animarla. Breve descripción de la cena, en la que se habla del vuelo de André y de la cacería. Françoise le encuentra idiota. André advierte las reticencias de la joven y se encuentra muy molesto. Octave trata de arreglar las cosas.

Después de la cena, los señores mayores juegan al ping-pong. André acepta jugar al *bridge*. Françoise está ocupada con sus deberes de ama de casa. Octave bromea con la doncella, y el guarda, que es el marido de esa doncella, viene a recibir las órdenes para el día siguiente.

La noche.

Vemos al cazador furtivo salir de la casa de la mujer del guarda. El guarda vuelve de sus obligaciones en ese momento y dispara sobre esta sombra que huye.

Un corredor del castillo en la primera planta. Una puerta se abre. Los invitados, sobresaltados, salen de sus habitaciones en pijama y en camisón. Bajan al *hall*. Llega el guarda, que explica que un cazador furtivo ha venido a robar los faisanes. ¡Qué audacia! Precisamente en un momento en que el castillo está lleno de gente. Ha tratado de detenerle. El cazador ha disparado contra él y él ha respondido.

Dunoyer declara que semejante acto es inadmisible y que lo considera pura y simplemente como un robo. Si el hecho se produce de nuevo organizará una batida para atrapar al malhechor. Todo el mundo aprueba esto salvo Françoise y Octave, que se oponen, y André, que, viendo que Françoise no lo aprueba, se abstiene prudentemente.

Una vez que se ha calmado la emoción pasajera que ha traído este acontecimiento, vuelven todos a sus habitaciones a dormir.

Filmografía

Esta fílmografía es probablemente la más completa que se ha hecho hasta hoy, lo que no significa que sea definitiva ni que esté exenta de errores.[89] Unos directores son más precisos que otros y en el caso de Jean Renoir los límites entre la noción de compañero y la de colaborador son muy fluidos. Así nos encontramos con que en uno de los títulos de crédito de *Toni* se dice «Mecánico: Bébert», pero no se sabe de qué Bébert se trata (¡ni de qué mecánico!).

Algunos testigos del rodaje de *Una partida de campo (Partie de campagne y no Une o La Partie)* evocan el recuerdo de un recadero italiano que se llamaba Luchino Visconti; otros dicen que se ocupaba del vestuario; los eruditos le consideran, por lo general, entre los ayudantes del director Claude Beylie lo menciona como meritorio; y sabemos también que Renoir simpatizaba con él hasta el punto de sugerirle que leyera la novela de James Cain *El cartero siempre llama dos veces*, con la que Visconti haría cinco años más tarde su primer filme, *Ossessione*. Un equipo reunido alrededor de Renoir no constituye en ningún momento un grupo jerarquizado, sino más bien una pequeña banda y, por otra parte, Renoir decía que preparaba una película «como un golpe perfecto: rodeándome de buenos cómplices». Por eso las fichas técnicas de sus filmes no pueden tener el mismo carácter oficialista que las de un director de Hollywood.

La fílmografía que publicamos se ha recogido esencialmente de la de *Cahiers du Cinema* (n.º 78, navidad de 1957), hecha por André Bazin, que la consideraba «el estado actual de un trabajo de preparación para un trabajo sobre Jean Renoir» (se trataba de este libro).[90] Bajo la dirección de Bazin, los colaboradores de *Cahiers* se repartieron los filmes para completar las fichas técnicas con notas críticas; así nos volvemos a encontrar aquí con los juicios que en 1957 hicieron Jacques Doniol-Valcroze, Claude de Givray, Jean-Luc Godard, Louis Marcorelles, Jacques Rivette, Eric Rohmer y, naturalmente, el mismo André Bazin. A estas notas se han añadido algunos textos inéditos de Bazin y (en los filmes más recientes) de Jean Douchet y Michel Delahaye. Todas las fichas técnicas han sido verificadas, reconsideradas y completadas por Janine Bazin, Claude Beylie y Jean Kress, que también han escrito las sinopsis.

Esta filmografía colectiva no pretende ser definitiva, sino que queda abierta, lo que es probablemente el destino de todo trabajo de este género. (F. T.)

1924: CATHERINE o UNE VIE SANS JOIE

Guión: Jean Renoir. *Adaptación*: Jean Renoir y Pierre Lestringuez. *Director*: Albert Dieudonné. *Operadores*: Jean Badielet y Gibory. *Rodaje*: de marzo a mayo de 1924. *Estudio*: Gaumont. *Exteriores*: Cagnes-sur-Mer, St. Paul de Vence. *Producción*: Jean Renoir. *Distribución*: Filmes Jean Renoir, y a partir de 1927 Pierre Braunberger. *Longitud original*: 1.800 metros. *1.ª proyección pública*: 9 de noviembre de 1927, en el Max Linder.

Intérpretes: Catherine Hessling (Catherine Ferrand); Albert Dieudonné (Monsieur Mallet); Pierre Philippe, seudónimo de Pierre Lestringuez (Adolphe, el chulo); Pierre Champagne (hijo de Mallet); Eugénie Naud (Madame Laisné); Oléo (una prostituta); Jean Renoir (el subprefecto); Georges Terof (Gédéon Grané); Louis Gauthier (Georges Mallet).

Catherine Ferrand, una criada que se encuentra en Niza, se ha enamorado del hijo de los dueños de la casa, que está tuberculoso. Los dueños son muy honrados. El padre es diputado de Saint-Paul-de-Vence. Aprovechándose del idilio entre el hijo del diputado y la criada, los rivales políticos del padre llevan a cabo un odioso chantaje que provoca la huida de Catherine, que se ve obligada a refugiarse en un vagón en el ferrocarril de Saint-Paul. El vagón se encuentra en vía muerta, pero, a consecuencia de un error del guardagujas, echa a andar hacia un precipicio. El hijo del patrón consigue detener el vagón a tiempo y se lleva consigo a Catherine a la casa. Una segunda campaña política de los adversarios obliga a la joven a huir de nuevo. Marcha a Niza, donde cae en las garras de un chulo infame. Después de numerosas y variadas peripecias, vuelve a encontrar al hijo de los dueños de la casa en que servía y vivirá con él un amor perfecto.

Fue Jean Renoir quien financió este filme, destinado a que debutara en la pantalla su joven esposa (Catherine Hessling), pero a la vez asistió al rodaje dirigido por Albert Dieudonné con, ésta es la verdad, la esperanza de mezclarse en el trabajo e iniciarse en el oficio. Parece también que no encontró a su director tan comprensivo como esperaba, a juzgar por la disputa que enfrentó al marido de Catherine con el futuro Bonaparte, el cual escribía muy imperialmente, el 5 de enero de 1926, en Cinéa-Ciné: «Soy el único realizador de un guión que he hecho sobre un argumento imaginado por el señor Jean Renoir (…) con mi colaboración. Dicho de otra manera, el señor Jean Renoir ha sido mi socio y mi discípulo. Ya veré, por sus futuras producciones, si puedo sentirme satisfecho». Pierre Lestringuez, guionista de los primeros filmes de Jean Renoir, con el nombre de Pierre Philippe, interpretó el papel del chulo de Niza. Aparecía frecuentemente en los filmes de Jean Renoir, interpretó incluso varios personajes de *Nana* y aparece vestido de cura en *Una partida de campo. (André Bazin)*

1924: LA FILLE DE L'EAU

Guión: Pierre Lestringuez. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Pierre Champagne. *Decorados*: Ideados por Jean Renoir. *Operadores jefes*: Jean Bachelet y Gibory. *Rodaje*: Verano de 1924. *Estudio*: G. M. Filmes. *Exteriores*: Marlotte, La Nicotière (propiedad de Cézanne), Café Le Bon Coin. *Producción*: Jean Renoir. *Distribución*: en Francia, Maurice Rouhier; en el extranjero, Films Renoir, y después Studios Filmes. *Longitud original*: 1.700

metros, reducida a 1.600 metros después de su estreno comercial. *Duración actual*: 1 hora 10 minutos. *1.ª proyección pública*: abril de 1925, Ciné Opéra. *1.ª proyección corporativa*: 12 de diciembre de 1924, en el Artistic.

Intérpretes: Catherine Hessling (Virginia Rosaert); Pierre Philippe, seudónimo de P. Lestringuez (Jef, su tío); Pierre Champagne (Justin Crépoix); Maurice Touzé (Bouche o La Fouine, el joven vagabundo); Georges Terof (Monsieur Raynal); Madame Fockenberghe (Madame Raynal); Harold Lewingston (Georges Raynal); Henriette Moret (La Roussette, una gitana vieja); Charlotte Clasis (Madame Maubien, la molinera); Pierre Renoir (un campesino); André Derain (el dueño del Bon Coin); Van Doren (el galán).

Virginia se ocupa de cocinar en una barcaza. Su tío Jef (Lestringuez) se ocupa del caballo. Su padre trabaja sobre la barcaza. Desde la orilla, M. Raynal y su hijo (Harold Lewingston) la miran divertidos y maravillados. Toman una foto, ella les hace una mueca.

El padre resbala en el agua y cae. Cuando Virginia (Catherine Hessling) se da cuenta, es demasiado tarde. Por la noche se busca todavía el cuerpo con pértigas y linternas. Plano del descubrimiento del cuerpo (bastante horrible).

Más tarde, el tío ha malgastado la herencia. La barcaza tiene que ser vendida. Virginia se da cuenta. Como única respuesta, el tío trata de violarla (imagen de Virginia sobre el colchón —bastante impresionante— que hace pensar en la misma escena de *Toni*). Consigue salvarse con su perro. Encuentra a un joven gitano, que la lleva al carromato donde vive con su madre.

El gitano vive sobre todo de pillerías y de la pesca furtiva. Se burla un día de un hidalgo del lugar, que jura vengarse y le destroza sus trampas de mimbre para pescar. El gitano se venga a su vez incendiando una pila de leña. Los bomberos vienen a apagar el incendio. Pero el hidalgo convence al pueblo de que hay que castigar a los gitanos prendiendo fuego a su carromato. La madre y el hijo, que se han dado cuenta de la situación, huyen dejando a Virginia espantada ante la horda de campesinos enfurecidos y excitados (Pierre Renoir es uno de ellos), que prenden fuego al carromato.

He aquí de nuevo a Virginia abandonada y aterrorizada, viviendo como un pequeño animal salvaje. M. Raynal hijo le trae la comida. Una noche de tempestad, Virginia duerme bajo la lluvia y tiene una pesadilla: vestida con velos blancos, se encuentra al pie de un árbol del que cuelga ahorcado su tío.

El ahorcado desciende hasta llegar junto a ella y vuelve a la vida. Ella advierte que la cuerda que rodea su nuca se ha convertido en una serpiente. Huye y se refugia entre las ramas de un árbol en las que aparecen de pronto el tío y el hidalgo. He aquí que en medio de una galería de columnas aparecen en sobreimpresión los rostros del tío y del campesino. Después cruza la galería un monstruo (efecto obtenido con ayuda de un camaleón maquillado y con alas). Al fondo de esta galería se abre al fin una puerta por la que Virginia puede escapar. Es acogida por Raynal, hijo, que sobre un caballo blanco la lleva consigo y la salva. (Esta secuencia rodada al ralentí va acompañada de numerosos trucajes, por ejemplo un caballo atraviesa las nubes, y constituye un precedente del sueño de *La cerillerita*).[91]

Por fin, M. Raynal descubre una mañana a Virginia y la lleva consigo a un molino, en el que los granjeros la cuidan. Ella sana rápidamente. Paseo sentimental con Raynal hijo, demasiado tímido para declarársele.

Un día Virginia sale para hacer una diligencia en el pueblo y se encuentra con su tío, que es ahora ferroviario. Éste la obliga a que le dé todo el dinero que lleva encima y le dice también que espera que le lleve una cantidad mayor. Precisamente esa misma tarde M. Raynal envía a Virginia al pueblo para pagar al guarnicionero. Ella entrega el dinero a su tío.

Sucede lo inevitable: M. Raynal descubre que el dinero no se ha entregado y, naturalmente, acusa a Virginia. En su desesperación, ésta decide ir al castillo para contarle todo a M. Raynal, pero en la puerta de la propiedad se encuentra con su tío, que la aterroriza de nuevo. Ella le manifiesta su odio y su desesperación porque le ha hecho perder a su único amigo y es el culpable de que la tomen por una ladrona. Felizmente, M. Raynal, que está a punto de perecer de frío al otro lado del río, ha escuchado todo y salta el muro para apalear al abominable personaje. Pelea bastante larga al borde del agua. M. Raynal consigue al fin hacer caer en ésta a su adversario. Éste huye nadando, sin querer ya nada más. Bien está lo que termina bien.

En este primer filme, el tema de *Orvet* se encuentra sugerido muy ampliamente, en primer lugar con la presencia del agua, naturalmente, combinada con la importancia que se da a la pesca furtiva. Destacaré un plano muy breve: el de un gitano con el agua hasta los muslos que tiene un pez en la mano y que recuerda a un plano parecido de Zachary Scott en *The Southerner*.

En *La Filie de l'Eau*, el «realismo» de Renoir se encuentra ya naturalmente muy desarrollado, realismo material (la naturaleza, el decorado real), realismo humano (las caras de las gentes de Marlotte frecuentemente destacadas con primeros planos). La secuencia del incendio hace pensar en Stroheim, por ejemplo el extraordinario plano demoníaco de Pierre Renoir con la cara apoyada en el horcón del heno.

El guión es evidentemente muy melodramático, con algunos elementos muy crueles. Los únicos personajes buenos son los Raynal. Los gitanos no son nada simpáticos. (*André Bazin*)

1926: NANA

Guión: Pierre Lestringuez. *Argumento*: según una novela de Émile Zola. *Adaptación*: Jean Renoir. *Rótulos*: Madame Leblond-Zola. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: André Cerf, Pierre Lestringuez (?); *Decorados*: Claude Autant-Lara, realizados por Robert-Jules Gamier; *Vestuario*: Claude Autant-Lara. *Operadores jefes*: Edmund Corwin y Jean Bachelet. *Segundos operadores*: Ralleigh y Gibory. *Ayudantes de cámara*: Holski, Asselin, Perie. *Regidor*: R. Turgy. *Montaje*: Jean Renoir. *Rodaje*: desde finales de octubre de 1925 a febrero de 1926. *Exteriores*: en la región parisina (secuencia de las carreras), sin duda Montigny. *Estudio*: París, Gaumont; Berlín, Grunewald. *Producción*: Filmes Jean Renoir. *Distribución*: Aubert-Pierre Braunberger. *Longitud original*: 2.700 metros. *1.ª proyección pública*: Aubert Palace. *1.ª proyección corporativa*: 27 de marzo de 1926 en el Moulin Rouge.

Intérpretes: Catherine Hessling (Nana); Jean Angelo (conde de Vandeuvres); Wemer Kraus (conde Muffat); Raymond Guérin-Catelain (Georges Hugon); Jacqueline Forzane (condesa Sabine Muffat); Valeska Gert (Zoé, la doncella de Nana); Harbacher (Francis, el peluquero de Nana); Pierre Philippe (Bordenave); Claude Moore, seudónimo de Autant-Lara (Fauchery); Nita Romani (Satin); Jacqueline Ford (Rose Mignon); Pierre Champagne (La Faloise); René Koval (Fontan); Marie Prévost (Gaga); André Cerf («El Tigre», botones de Nana); Pierre Braunberger y R. Turgy (dos espectadores del Teatro de Variedades).

Nana es una joven actriz con ambición. Después de algunos éxitos en papeles truculentos, obtiene un fracaso absoluto al interpretar a una mujer distinguida. Decide entonces no ser más que una fulana y consigue que la mantengan varios amantes, a los que lleva más o menos al suicidio. Morirá a causa de la sífilis.

Para Renoir, *Nana* es el primero de sus filmes «del que vale la pena hablar». Costó exactamente un millón, y a pesar de que obtuvo un cierto éxito, constituyó un fracaso económico; constaba, en el momento de su estreno, de 2.700 metros. Fue la primera vez que en Renoir la «interpretación» tuvo más importancia que la acción y la «plástica». *Nana* fue realizado bajo la influencia directa de *Esposas frívolas* (1921, Erich von Stroheim); a esto se debe probablemente que la codicia de la heroína esté subrayada hasta el punto en que lo está: también es ésa la razón de que sea el único filme de Renoir en el que el dinero desempeña un papel tan importante. Pero lo que tiene de nuevo y de absolutamente personal es el contraste constante entre los criados y los señores (Renoir recordará *Nana* al rodar *La regla del juego* y luego *Memorias de una doncella*).

Como reacción, probablemente, contra lo «afectado» de su filme anterior, Renoir se aproxima aquí a los personajes, rodando constantemente en planos americanos, con los personajes pegados a las paredes hasta tal punto que son necesarios, de vez en cuando, largos *travellings*, efectuados sobre el chasis de un viejo Ford con los neumáticos desinflados, para que quede constancia del lujo y de la amplitud de los decorados (casi siempre trucados) diseñados por Claude Autant-Lara. Encontramos en *Nana* lo que se convertirá en algunos de los grandes temas de Renoir: el amor por el espectáculo, la mujer que equivoca su vocación, la comediante que se busca a sí misma, el enamorado que muere a causa de su sinceridad, el político trastornado, el hombre como creador de espectáculos. En resumen, *Nana* rima con *Elena. (François Trujfaut)*

Nana *no obtuvo ningún éxito «comercial» y Jean Renoir, que la había financiado, quedó completamente arruinado. Realizó a continuación un «trabajo de encargo»* (Marquitta), *para rodar después para su propia satisfacción* Charleston.

1926: CHARLESTON o SUR UN AIR DE CHARLESTON

Otro título: Charleston-Parade. Guión: Pierre Lestringuez sobre una idea de André Cerf. *Realizador*: Jean Renoir. *Ayudante*: André Cerf. *Operador jefe*: Jean Bachelet. *Música*: Clément Doucet. *Rodaje*: otoño de 1926 (algunos días). *Estudio*: Epinay. *Distribución*: Néo-Filme. *Longitud original*: 600 metros. *Duración actual*: 29 minutos. *1.ª proyección pública*: 19 de marzo de 1927, Artistic o Pavillon (futuro Palais Berlitz).

Intérpretes: Catherine Hessling (la bailarina); Johnny Huggins (el explorador negro); Pierre Braunberger y Pierre Lestringuez (dos ángeles).

(Johnny Huggins fue un célebre bailarín de *claquette* de «La Revue Nègre» del Champs Elysées).

Europa, invadida por los hielos, ha quedado destruida. Un sabio negro sale de exploración y descubre a una salvaje blanca, que le inicia en las danzas bárbaras de la época, el charleston. Naturalmente, la salvaje blanca en cuestión, que sale de una columna publicitaria sobre la que ha venido a aterrizar el Sputnik a bordo del cual viaja el sabio negro, no es otra que Catherine Hessling, más contoneante que nunca.

Al final de la película el elegante negro invita a la blanca desnuda a marcharse con él. Una capa de piel y un paraguas surgen de una alcantarilla. Provista de estos accesorios, Catherine Hessling sube al Sputnik con Johnny Huggins y abandonan Francia, esa *Terrae Incognitae*.

A causa de su espíritu puramente burlesco, *Charleston* no tuvo ningún éxito, pero lo que queda de sus mil doscientos metros está lleno de espontaneidad y de locura desenfrenada. Aprovechándose de la libertad que les proporcionaba este marco delirante, Catherine Hessling y Johnny Huggins se lanzaron a una interpretación desenfrenada. La utilización erótica de Catherine Hessling —puesta ya en marcha en las primeras escenas de *Nana*— se intensificó y sistematizó, y comprendemos que escandalizara esta orgía de piernas y de entrepiernas de una bailarina en *slip* y en corsé entreabierto. No conocemos este filme más que en su versión muda, pero parece ser que Doucet escribió para acompañarlo una música admirable.[92] *(F. T.)*

1927: MARQUITTA

Título primitivo: Marcheta, título de la canción de Saint-Granier. *Guión*: Pierre Lestringuez. *Adaptación*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Decorados*: Robert-Jules Garnier. *Operadores jefes*: Jean Bachelet y Raymond Agnel. *Rodaje*: invierno de 1926-1927. *Estudio*: Gaumont (Buttes Chaumont). *Exteriores*: Niza (La Comisa Media). *Producción*: Artistes Réunis (Marie-Louise Iribe).[93] *Administrador*: M. Gargour. *Distribución*: Jean de Merly. *Longitud original*: 2.400 metros, reducida a 2.200. *1.ª proyección pública*: 13 de septiembre de 1927, en el Aubert Palace. *1.ª proyección corporativa*: 18 de agosto de 1927, en el Empire.

Intérpretes: Marie-Louise Iribe (Marquitta); Jean Angelo (el príncipe Vlasco); Henri Debain (el chambelán, conde Dimitrieff); Lucien Mancine (el padre adoptivo); Pierre Philippe, seudónimo de Pierre Lestringuez (el director del casino); Pierre Champagne (un chófer de taxi).

«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 Barbes, le señala con la

mano a una cantante callejera, al estilo Piaf, y dice: “Tú no eres irreemplazable; te apuesto a que en un año convierto a esa mendiga en una *vedette*”. Lleva a cabo su proyecto, pero la cantante se convierte en su amante y resulta mucho más inaguantable que la anterior. 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».

Este resumen de la historia de *Marquitta* me fue dictado en 1949 por Pierre Lestringuez. En los archivos de André Bazin existe una ficha dedicada al mismo filme que resume el guión de manera diferente:

«Una cantante callejera es recogida por un príncipe, que la convierte en su favorita. La chica de barrio aprende, no sin dificultad, buenos modales en los lugares más selectos, pero su padre adoptivo, que también se ha hecho adoptar por el príncipe, roba un enorme zafiro a su benefactor. Y el príncipe echa de su lado a la inocente Marquitta. La cantante se hace célebre cantando canciones callejeras en las más lujosas salas de baile. Un día, con su compañía de bailarines rusos, vuelve a encontrar a su príncipe, al que una revolución ha expulsado de su país. Será el zafiro robado el que salvará al príncipe de la miseria y el que permitirá la felicidad de los dos amantes». (Ficha de *André Bazin*).

En su folleto *Jean Renoir* de la colección «Albums diapositives», Claudie Beylie resume *Marquitta* de una ¡tercera manera! «El príncipe heredero de Decarlié, durante un viaje de placer a París, se enamora de una cantante callejera, Marquitta. A pesar de los tímidos reproches de su chambelán se la lleva consigo a la Riviera. En Cannes montan un escándalo. La aparición del padre de la cantante (un astuto bandido, en realidad), la herencia dinástica de la corona de Eslavonia, que constituye un cebo nada despreciable, la vuelta repentina a su patria del príncipe, harto de los caprichos de su bella amante, su exilio después de una revolución palaciega, en contraste con la ascensión social de su amante, su encuentro en Niza y una persecución en automóvil, ésa es la orgía de peripecias a la que asistimos».

Debido a que se trata de un filme imposible de ver hoy día, nos hemos decidido a reproducir estas tres versiones de *Marquitta*. Sabemos que para rodar este filme Renoir debió construir una maqueta del metro de Barbes, que, reflejada en un espejo, daba la ilusión de un gran decorado a escala natural. Los actores interpretaban sus papeles respetando las «marcas» que correspondían a los espacios de la maqueta que tenían frente a ellos. Se trata de una variante del «pictógrafo» de Abel Gance. (*François Truffaut*)

De nuevo a flote, Jean Renoir se asoció con Jean Tedesco, director del Vieux-Colombier, y montó un minúsculo estudio en el desván del teatro. Fue en estas condiciones artesanales en las que rodó La cerillerita.

1927: LA P’TITE LILI

Tema: canción de principios de siglo (poco conocida) de Louis Benech. *Adaptación*: Alberto Cavalcanti. *Director*: Alberto Cavalcanti. *Decorados*: Eric Aes. *Operador jefe*: Rogers. *Montaje*: Marguerite Renoir. *Música*: partitura de Max de la Casiniére (para la versión muda).[94] *Rodaje*: 1927. *Estudio*: Boulogne-Billancourt. *Producción*: Néo Filmes (Braunberger), Albatros (?), Armor (?). *Longitud original*: 300 metros aproximadamente. *1.ª proyección pública*: 1.º de octubre de 1927, en el Ursulines, como complemento de *NJU* de Paul Czinner (seis semanas de estreno).

Intérpretes: Catherine Hessling (la pequeña Lili); Jean Renoir (el explotador); Guy Ferrand (el cantor); Roland Caillaux (la portera, travestí); Erie Aes, Rogers, Dido Freire (sombras).

Al principio de este pequeño filme se trataba, para el equipo, de la posibilidad de utilizar un decorado callejero de París construido en exteriores en Billancourt y que había quedado inutilizado por el mal tiempo. Catherine Hessling cantaba frecuentemente canciones populares y de ahí la elección de esta canción olvidada, que tenía más de veinte años en esa época.

La P’tite Lili fue rodada en tres días con un tiempo nublado; la idea de filmar a través de una tela de saco constituía una coartada artística para el tono gris de la fotografía…

Entre los actores se encuentran Jean Renoir, Guy Ferrand, Roland Caillaux, Eric Aes, Rogers y Dido Freire (sobrina de Cavalcanti y futura Madame Jean Renoir).

La partitura destinada a ser interpretada en las salas de cine en las que había acompañamiento musical fue escrita por Max de la Casiniére y tal vez interpretada y orquestada por Darius Milhaud en el Festival de Baden-Bden, pero esta versión «sonorizada» jamás fue exhibida en Francia.

El filme costó 7.100 francos. Fue proyectado en el cine Ursulines en dos programas sucesivos y en el mundo entero fue distribuido por Tobis después de su sonorización.

En la primera proyección, Cocteau salió furioso de ella, diciendo que era repugnante burlarse de una cosa tan bella como esta canción popular. (*André Bazin*)

1928: LA CERILLERITA (La Petite Marchande d’Allumettes)

Título primitivo: La Petite Filie aux Allumettes, a fin de evitar la confusión con un filme americano interpretado por Mary Carr titulado en francés *La Marchande d’Allumettes* y que fue proyectado en París a finales de 1926. *Guión*: Jean Renoir. *Argumento*: Según el cuento de Hans Christian Andersen. *Directores*: Jean Renoir y Jean Tedesco. *Ayudantes*: Claude Heymann y Simone Hamiguet. *Decorados*: Eric Aes. *Operador jefe*: Jean Bachelet. *Música*: en la versión de 1930 *potpourri* de Felix Mendelssohn, Johann Strauss, Richard Wagner (*Cabalgata de las Valkyrias*), etc. *Arreglos*: Manuel Rosenthal. *Sincronización*: según el procedimiento G./Kraemer. *Rodaje*: agosto de 1927-enero de 1928. *Estudio*: teatro de Vieux-Colombier. *Exteriores*: desierto de arena de Marly. *Producción*: Jean Renoir y Jean Tedesco. *Distribución*: S.O.F.A.R. *Longitud original*: 2.200 metros (?) (muy reducida después del reestreno). *Duración actual*: 29 minutos (887 metros). *1.ª proyección corporativa*: mayo de 1928, L’Empire, París. *Primeras proyecciones públicas*: 31 de marzo de 1928, Alhambra, Ginebra, y junio de 1928, Vieux-Colombier, París.

El primer estreno parisino fue interrumpido por una acción judicial contra el filme originada por una demanda de Madame Rosemonde Gérard, viuda de Edmond Rostand, que intentaba promover un proceso por plagio.

El segundo estreno sonorizado tuvo lugar en el Colisée en febrero de 1930.

Intérpretes: Catherine Hessling (Karen, la vendedora de cerillas); Manuel Raabi (el agente de policía y el húsar de la muerte); Jean Storm (el joven rico y el caballero); Anny Xells (o Amy Wells) (la muñeca mecánica).

Una compleja maquinaria fue preparada con los medios disponibles por el equipo del filme según las indicaciones de Bachelet y con la colaboración del suizo Mercier. Se trataba esencialmente de mejorar las condiciones técnicas de la iluminación para poder utilizar en el estudio la película pancromática.

El revelado de la película fue efectuado por Ralleigh en su propio laboratorio. Ralleigh, antiguo operador jefe americano, había revelado los primeros filmes de Mary Pickford y de Chaplin. Fue presentado a Renoir por Corwin.

SINOPSIS

Un pueblo en el norte, en una noche glacial de fin de año. Una muchachita vestida con harapos ofrece inútilmente cerillas a los caminantes, que se apresuran hacia el calor del hogar. Trastornada, desdeñada por la multitud elegante, vigilada con el rabillo del ojo por un sargento municipal y sin haber vendido nada, no se atreve a volver a su pobre cabaña y se duerme al lado de una valla, en el mismo suelo cubierto de nieve.

Sueña… Y sueña que entra en una tienda de juguetes, y vuelve a encontrarse con uno de los que pasaron ante ella por la tarde con el aspecto de un hermoso teniente de un batallón de soldados de madera, pero también aparece el policía bajo la forma de un diablo de madera y vestido como «húsar de la muerte». Perseguidos por este último, los dos jóvenes huyen por las nubes. Pero la muerte tiene la última palabra. Karen vuelve lentamente a la realidad… Otros paseantes se encuentran al amanecer alrededor de su cuerpo inerte y congelado. (Claude Beylie)

ANÁLISIS

La cerillerita significa algo distinto dentro de la obra muda de Jean Renoir. Su magia trágica, sus trucajes, la hacen pertenecer, superficialmente al menos, a la vanguardia francesa de finales del cine mudo. De hecho, nos hace reflexionar hoy día sobre la idea falsa de un Renoir esencialmente realista. Pero la elección de este tema parece haber estado determinada bastante menos por la influencia estética de un expresionismo de «vanguardia» que por la admiración de Renoir hacia Andersen, y sobre todo por la afición que manifestaba en esta época por el bricolaje técnico (véase el metro de *Marquitta*).

La cerillerita significó la posibilidad de realizar, por primera vez, un filme de interiores en película pancromática. Para lograrlo, Renoir y Bachelet, siguiendo los

consejos de la Philips, utilizaron lámparas survoltadas, reforzadas por proyectores construidos como buenamente se pudo. El procedimiento —origen de los *floods*— debía tener éxito en el futuro. El rodaje del filme, llevado a cabo en el desván del teatro Vieux-Colombier y los exteriores en el bosque de Fontainebleau, significó la posibilidad de realizar innumerables proezas técnicas y muy diferentes trucajes. *La cerillerita* aparece hoy, sin duda, junto con *Nana* y *Tire au Flanc*, como el más interesante e instructivo de los filmes mudos de Renoir. Pero a pesar de su vanguardismo técnico, no pertenece, en absoluto, al onirismo expresionista de cierto cine de entonces: si la técnica es expresionista, su estilo es impresionista. Más exactamente, lo que divierte a Renoir es hacer impresionismo sobre el expresionismo. Los trucajes no se llevaron a cabo por su valor mágico, sino por su propio valor mecánico o por su significado óptico. Se trata, en último extremo, de juguetes.

Por lo que se refiere al estilo interpretativo e incluso a la sensibilidad general del filme, ambos proceden evidentemente, y muy directamente, de Chaplin, influencia que se advierte en gran manera en la interpretación de Catherine Hessling y en todas las escenas callejeras anteriores al sueño de Karen. (*André Bazin*)

El «ridículo proceso» que se entabló contra el filme, detuvo su explotación, pero Renoir conservó la confianza de los productores aceptando rodar comedietas militares o filmes pseudohistóricos según la moda del momento (Tire au Flanc, Le Tournoi *y* Le Bled). *Algo más tarde, interpretó un nuevo filme de su amigo Cavalcanti*, Le Petit Chaperon rouge.

1929: TIRE AU FLANC

Argumento: según la comedieta de A. Mouézy-Ecin y A. Sylvane. *Adaptación*: Jean Renoir, Claude Heymann, André Cerf. *Rótulos y dibujos*: André Rigaud. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: André Cerf y Lola Markovich. *Decorados*: Eric Aes. *Operador jefe*: Jean Bachelet. *Regidor*: Pascal. *Estudio*: Billancourt. *Exteriores*: cuartel de Cent Gardes en St. Cloud y bosque de St. Cloud. *Producción*: Léo Filme, Pierre Braunberger. *Distribución*: Armor. *Longitud original*: 2.200 metros. *1.ª proyección pública*: Electric, diciembre de 1928. *1.ª proyección corporativa*: 18 de agosto de 1928, Empire.

Intérpretes: Georges Pomiès (Jean Dubois d'Ombelles); Michel Simon (Joseph Turlot, el criado); Fridette Fatton (Georgette, la doncella); Felix Oudart (el coronel Brochard); Jeanne Helbling (Solange Blandin); Jean Stronm (teniente Daumel); Paul Velsa (cabo Bourrache); Manuel Raabi (el suboficial); Maryanne (Madame Blandin); Esther Kiss (Madame Flecháis); Catherine Hessling (la institutriz [?]); André Cerf (soldado); Max Dalban (soldado); Zellas (Muflot); Kinny Dorlay (Lili, hermana de Solange).

SINOPSIS

Jean Dubois d'Ombelles es poeta por temperamento y la inminencia de su incorporación al ejército no le hace ninguna gracia. Su tía, Madame Blandin, se

esfuerza por facilitar su adaptación a las obligaciones militares recomendándolo al coronel Brochard y haciéndole acompañar por su criado, Joseph, un mujeriego. Jean se convierte enseguida en el blanco de las clásicas bromas del cuartel, mientras que Joseph se aclimata rápidamente. Las respectivas novias de los dos jóvenes entran en danza: la de Jean, voluble, flirtea con un apuesto teniente; la de Joseph, convertida en amigable cantinera, hará las delicias del cuartel. Las excentricidades involuntarias de Jean le valdrán además ser arrestado. Pero hace frente heroicamente a la adversidad y durante una mascarada organizada para celebrar la fiesta del regimiento, y que está a punto de degenerar en pánico, hará alegremente saltar en pedazos, ayudado por su compañero Joseph, los últimos prejuicios civiles y militares que todavía son observados tímidamente por una concurrencia aterrada. (Claude Beylie)

ANÁLISIS

Este *vaudeville* de Mouézy-Eon y Sylvane ha sido rodado tres veces por el cine francés y hay que destacar que el operador jefe Jean Bachelet ha sido responsable de la fotografía de las tres versiones. (Una cuarta versión fue rodada en 1961 por Claude de Givray; operador: Raoul Coutard).

Si hemos de creer a los historiadores del cine, el *Tire au Flanc* de Renoir no es más que una pobre *vaudeville* deshilvanado y carente de interés. Si la juzgamos según las reacciones entusiastas del público de la Cinemateca, se trata de uno de los filmes más graciosos rodados en Francia, uno de los mejores filmes mudos del cineasta.

Que *Tire au Flanc* sea de los filmes de Renoir aquel en el que se advierte más la influencia de Chaplin es una realidad; y es muy probable que Vigo estudiara *Tire au Flanc* antes de rodar *Zéro de Conduite* (1932); el filme de Renoir es a la vida de cuartel lo que fue el de Vigo respecto a la vida de colegio. Se trata de la misma construcción de *sketches* cortos de ocho o diez planos; la llegada al cuartel, la inyección, los ensayos con las máscaras antigás en el bosque de Fontainebleau son auténticos hallazgos humorísticos.

Tire au Flanc, rodado evidentemente con una improvisación y una alegría absolutas, aparece todavía hoy como una obra maestra del *cine vivo*, como un pariente cercano de *¡Armas al hombro!* (Shoulder Arms, 1918) y de *Chariot en el music-hall* (A Night in the Show, 1915).

Los movimientos de cámara son alucinantes en *Tire au Flanc* por su heroísmo. Por encima de la falta de medios, la cámara se mueve, hace panorámicas, da vueltas rápidas y se detiene «de pronto», componiendo planos generales para sacar de ellos primeros planos, como sea; los planos no terminan hasta que los actores, agotados, caen al suelo, faltos ya de toda inspiración, y hasta que Pomiès se desploma bailando. Un rótulo oportuno provoca de nuevo la risa y empieza un nuevo *sketch*, que Renoir, en cuatro o cinco planos, conducirá rápidamente al paroxismo. Existen pocos filmes en los que se perciba tan claramente la lucha sostenida por un cineasta ávido de

movimiento contra una cámara fija, pocos filmes donde la victoria del realizador sobre los condicionamientos del medio sea evidente hasta este extremo. Las muecas infantiles de Michel Simon anuncian ya y prometen las más admirables muecas del cine francés, las de Bruel, Caussat, Colin, Boudu y el tío Jules. (*François Truffaut*)

Hay que destacar la extraordinaria libertad con que Renoir llega en *Tir au Flanc* hasta el disparate, indiferente a toda verosimilitud. Esto se percibe especialmente en la sublime secuencia a lo Stroheim: Pomiès en el calabozo, agarrado al tragaluz, el cuerpo pegado a la pared como si fuera una especie de pájaro clavado a ella. La gracia de este gesto burlesco es fantástica. Mientras, fuera, el teniente y la novia de Pomiès se abrazan en medio de los pantalones puestos a secar.

Desde el punto de vista del argumento, hay que destacar también el final «citeriano» de *Tire au Flanc*, que anuncia el triunfo final del amor de *Elena y los hombres*.

(Notas manuscritas de André Bazin)

1928: LE TOURNOI o LE TOURNOI DANS LA CITÉ

Guión: Henry Dupuy-Mazuel y André Jeager-Schmidt. *Adaptación*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: André Cerf. *Consejero técnico* (para las escenas de caballería): coronel Wemaere. *Decorados*: Robert Mallet-Stevens. *Vestuario*: Georges Barbier. *Operadores jefe*: Marcel Lucien y Maurice Desfassiaux. *Segundo operador*: J.-L. Mundwiller. *Regidor*: Pierre Belmonde. *Montaje*: André Cerf. *Rodaje*: verano-otoño de 1928. *Estudio*: St. Maurice. *Exteriores*: ciudad de Carcassonne. *Producción*: Société des filmes historiques. *Administradores*: M. de Maroussem y François Harispuru. *Distribución*: Jean de Merly y Femand Weil. *Longitud original*: 2.400 metros. *Duración actual*: 2.000 metros. *1.ª proyección pública*: finales de diciembre de 1928, Agora, en Bruselas, y 9 de febrero de 1929, Marivaux, París.

Intérpretes: Aldo Nadi (François de Baynes); Jackie Mormier (Isabelle Ginori); Enrique Rivero (Henri de Rogier); Blanche Bemis (Catalina de Médicis); Suzanne Després (condesa de Baynes); Manuel Raabi (conde de Ginori); Gérard Mock (Carlos IX); Viviane Clarens (Lucrecia Pazzi, La Florentina); Janvier (oficial de guardia); William Aguet (gran escudero); el enano Narval (Antonio, el bufón); Max Dalban (capitán de guardia) y la participación del conjunto negro de Saumur.

La acción sucede en el Midi durante una visita de la reina Catalina de Médicis y de Carlos IX para apaciguar las guerras de religión. En honor de la reina se organiza un torneo (a pesar del edicto real que prohíbe estos combates).

La nobleza protestante está representada por la condesa de Baynes, que ha perdido a su marido y a sus dos hijos en la guerra. Su único hijo superviviente, François de Baynes, es un joven valiente pero podrido de vicios, enamorado de Isabelle Ginori, a cuyo padre reta a duelo y mata a pesar de los edictos reales.

Sin embargo, Isabel está prometida secretamente con Henri de Rogier.

La reina Catalina «otorga», no obstante, a Isabelle en matrimonio a François de Baynes, en señal de paz con los protestantes. François organiza en su castillo la celebración de los esponsales a la florentina. Durante el banquete en honor de los

cortesanos, Henri de Rogier aparece para salvar a Isabelle y es herido en el brazo izquierdo al intervenir el gran escudero y los hombres de la guardia que llevan a los dos contendientes ante la reina. Está resuelto a solucionar este asunto con el juicio de Dios durante el torneo del día siguiente. De Baynes vuelve a su castillo, en el que encuentra a Isabelle, que huye hasta los apartamentos de la condesa de Baynes, que la toma bajo su protección.

Al día siguiente se celebra el torneo (conjunto negro de Saumur). De Rogier se encuentra en inferioridad de condiciones debido a su brazo izquierdo herido. Combate con los colores de Isabelle. Las lanzas se rompen al tercer o cuarto encuentro. Rogier es descabalgado. Sigue entonces el combate con la espada (de plano y con filo). Rogier se recupera. Mientras tanto Lucrecia Pazzi (amante de F. de Baynes), celosa, ha denunciado a su amante como responsable de la muerte del conde. Ginori y los soldados irrumpen en el campo para detener a François de Baynes, que se defiende hasta la muerte con su maza. Por fin, herido mortalmente por una espada que le han clavado por un hueco de la coraza, queda solo sobre el campo, donde su madre viene a recoger el último suspiro de su último hijo. Sus últimas palabras son para pedir perdón.

La historia deberá ser comprobada y completada, dado el estado desastroso de la copia existente.[95]

Este filme es quizás un poco aburrido pero esto se debe más al propio género que a la realización, que está bastante conseguida. La reconstrucción de la época no es nunca grotesca. Se aprecia, incluso, la seriedad de la investigación histórica, principalmente en el vestuario. Los duelos y el torneo están técnicamente muy conseguidos.

Por lo que se refiere al estilo, se aprecia una voluntad de realismo y de profundización psicológica poco corriente en el género. El personaje ambiguo de F. de Baynes está muy trabajado. La mezcla de vicio, de perfidia y de virtud de la nobleza está señalada de forma muy interesante y, cuando muere, el espectador se encuentra moralmente de su parte.

Pero sobre todo se aprecia en numerosos detalles una voluntad de presentar con realismo la violencia y la crueldad de aquella época y de aquellos hombres (el duelo, la sangre de la espada que se limpia en los cabellos de Lucrecia, el erotismo y la muerte).

Existe en todo el filme un salvajismo bastante turbador, como fondo de una intriga bastante convencional. Hay que destacar también los interesantes intentos de realismo social, que se esfuerzan por mostrar la vida popular bajo el ceremonial militar: jueces municipales encargados del orden, burgueses que llevan armadura. Al final del filme, cuando Lucrecia denuncia a François al capitán de guardia, éste lleva todavía su gorro de dormir. (*André Bazin*)

1929: LE BLED

Guión: Henry Dupuy-Mazel y André Jaeger-Schmidt. *Adaptación*: Jean Renoir. *Rótulos*: André Rigaud. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: André Cerf y René Arcy-Hennery. *Director técnico*: G. E. Mundwiller. *Decorados*: William Aguet. *Operadores jefes*: Marcel Lucien y Morizet. Segundos *operadores*: Boissey y André Bac. *Montaje*: Marguerite Renoir. *Rodaje*: febrero-marzo de 1929. *Estudio*: Joinville. *Exteriores*: Argel, Sidi Ferruch, Biskra, Bou Fakir, Staouéli (Argelia). *Producción*: Societé des filmes historiques, con la colaboración del gobierno francés. *Distribución*: Mappemonde-Filmes. *Longitud original*: 2.400 metros. *1.ª proyección pública*: 11 de mayo de 1929, Marivaux (tres semanas de estreno). *Maestro halconero*: M. Martin.

Intérpretes: Jackie Monnier (Claudie Duvernet); Diana Hart (Diane Duvernet, su prima); Enrique Rivero (Pierre Hoffer, el sobrino); Alexandre Arquillére (Christian Hoffer); Manuel Raabi (Manuel Duvernet); Berardi Aissa (el argelino Zoubir, amigo de Pierre); Jacques Becker (un trabajador agrícola); Hadj Ben Yasmina (el chófer); M. Martin (el halconero Ahmed); Mme. Rozier (Marie Jeanne).

SINOPSIS

Como prólogo existe un montaje documental sobre Argelia. Un hombre joven (Pierre Hoffer) y una joven (Claudie Duvernet) se conocen en el barco que va a Argel. El primero se encuentra arruinado y va a intentar conquistar a su tío, Christian Hoffer. La joven va a Argelia para asistir a la lectura del testamento de su tío. En el muelle, Pierre se encuentra con un argelino árabe, antiguo camarada de regimiento. La joven se encuentra con sus primos y primas, que vienen también por el asunto de la herencia.

En la notaría, se abre el testamento. Claudie es heredera universal. Se van Manuel Duvernet y su hermana. Pierre Hoffer llega junto a su tío, que le toma por un campesino con demasiado equipaje. Por la noche, para la cena, se presenta de smoking*, provocando la hilaridad general, ya que todo el mundo va vestido para estar en el campo. (Entre los que se encuentran en la cena está Jacques Becker).*

Al día siguiente, el tío lleva a su sobrino a visitar su propiedad. Marchan sobre la tierra arrancada por sus antepasados a la ciénaga. El tío, que ha comprendido, pregunta a Pierre «cuánto quiere». Pierre sugiere: ¿cien mil francos? El tío no dice nada pero lleva a su sobrino junto al mar. Fue aquí donde las tropas francesas desembarcaron en 1830. El desembarco aparece evocado. Los dos hombres avanzan a la cabeza de las tropas, galvanizados por el recuerdo histórico. Después llegan los tractores (pensamos en La línea general *, 1929, S. M. Eisenstein). Por fin, el tío anuncia a su sobrino que le dará ese dinero, pero con una condición: que trabaje durante seis meses en la granja para que aprenda a valorar el dinero.*

Algunos días más tarde, Claudie D., montada a caballo, pregunta el camino a un trabajador. Este es Pierre. Se desencadena una tempestad. Ambos se resguardan: declaración de amor en medio de los corderos y de los pastores. Pierre marcha inmediatamente a anunciar la buena noticia a su tío, que la recibe mal y le dice: «Vas a volverte a París con esa muchacha una vez que haya vendido sus propiedades». *El amigo árabe llega para decir a su amigo Pierre que marcha hacia el sur. Precisamente Claudie debe salir también para el mismo sitio a visitar la*

propiedad que ha heredado. Pierre convence a su tío para acompañar a su compañero con el pretexto de comprar unos corderos. Todo el mundo se encuentra así reunido en el sur.

El argelino prepara una cacería de gacelas a la que invita a Claudie y a sus primos. La prima adopta la decisión de desembarazarse de Claudie y convence a su hermano para que prepare una emboscada con la complicidad de su chófer. Mientras persiguen una manada de gacelas, el chófer arrastra a Claudie fuera del grupo en persecución de un animal al que acaban por abatir. Claudie llora lamentando la crueldad de esta cacería. El chófer la propone llevarla a que descanse a un oasis. Ahí los espera Manuel, el traidor, que ha venido directamente en coche. Expone a Claudie cínicamente la situación: debe casarse con él o morir. Claudie lo rechaza y Manuel se la lleva en su coche.

Mientras tanto la prima se cae del caballo. Se encuentra muy grave. Siente necesidad de tranquilizar su conciencia y revela lo que ha hecho a Pierre Hoffer. Éste y varios caballeros más marchan en busca del raptor.

Manuel, el traidor, ha debido abandonar su coche averiado al vadear un río. Continúa sobre un dromedario y penetran en el desierto, donde los caballos tienen muchas dificultades para seguirles debido a la arena. Entonces Pierre ordena a los halconeros que lancen sus pájaros contra el dromedario. Los halcones atacan al animal y lo ciegan. Manuel se ve obligado a entregarse. Pierre Hoffer se reúne con la joven. Epílogo: *Banquete de bodas en la granja. Esta vez todo el mundo va de* smoking *y es Pierre el que llega vestido como un campesino. (André Bazin)*

ANÁLISIS

Después de *Le Tournoi*, he aquí otro encargo, aceptado también alegremente. Y dado que la simplicidad del guión constituía una invitación a ello, Renoir se da el gusto de rodar un filme de aventuras de acuerdo con el gusto del muy querido cine americano de su juventud; *Le Bled* sigue la sana tradición del Fairbanks de la Triangle, empieza como una comedia y acaba con persecuciones, con un viraje sentimental. Es a Douglas Fairbanks a quien evoca también Rivero, enzarzado igualmente en mil aventuras que tendrán al final el premio de dos bellos ojos en peligro. Es un conjunto alegre, en el que se introducen, sin que se rompa la armonía, algunas notas más serias; la tradicional *love-scene*, bajo la lluvia, entre los corderos, se tiñe ya con algunas gotitas de *El río*; y el castigo del villano, cegado por un halcón, permite todavía a Renoir añadir un poco más de un líquido áspero, esa «sangre preciosa», que siempre le ha obsesionado. (*Jacques Rivette*)

1929: LE PETIT CHAPERON ROUGE

Tema: según el cuento de Charles Perrault. *Adaptación*: Alberto Cavalcanti y Jean Renoir. *Director*: Alberto

Cavalcanti. *Operador jefe*: Marcel Lucien (¿o René Ribaud?). *Segundo operador*: Rogers. *Ayudante de cámara*: Eli Lotar. *Montaje*: Marguerite Renoir. *Música*: sonorización posterior de Maurice Jaubert; la letra de la canción, *La Java du Loup*, pertenece a Claude André Puget. *Rodaje*: verano de 1929. *Estudio*: Billancourt. *Exteriores*: Bourbon Marlotte (propiedad de Renoir) y bosque de Fontainebleau. *Producción*: Jean Renoir. *Administrador contable*: M. Guillaume. *1.ª proyección publica*: 14 de mayo de 1930 (con ocasión de la Tribuna Libre del Cinema).

Intérpretes: Catherine Hessling (Caperucita Roja); Jean Renoir (el lobo); André Cerf (el notario); Pierre Prévert (una niña); Pablo Que vedo (el galán); La Montagne (un granjero); William Aguet (una vieja inglesa); Viviane Clarens, Pola Illery, Mme. Nekrassof, Raymond Guérin (sombras).

Un «divertimento» de fin de semana, en la línea de *Charleston*.

Esto quiere decir que los fines de semana, Renoir amenazaba con espantar a los pintores que venían a colocar sus caballetes domingueros en sus dominios. Algo más que un cuento de hadas, la estética es muy diferente: la persecución tipo Mack Sennett encuentra una dimensión faunesca. ¿Renoir o Cavalcanti? La pregunta es ociosa y en ese sentido se aparta de sí misma: digamos que uno llevaba la cámara mientras que el otro corría en medio de la naturaleza detrás de una Catherine Hessling a medio vestir; es un alegre primo alemán del apuesto húsar de *La cerillerita*, que la coge en volandas por el fondillo de su pantalón. (*Jacques Rivette*)

1930: LA CHASSE A LA FORTUNE (DIE JAGD NACH DEM GLÜCK)

Guión: Lotte Reiniger y Carl Koch. *Argumento*: según la idea de Alex Trasser. *Director*: Rochus Gliese (decorador de *Amanecer* [Sunrise] de Murnau). *Efectos especiales*: Teatro de Marionetas y Sombras de Lotte Reiniger. *Operador jefe*: Fritz Arno Wagner. *Música*: Theo Mackeben. *Rodaje*: finales de 1929 y principios de 1930. *Exteriores*: Alemania, Toulon y alrededores. *Producción*: Comenius Films. *1.ª proyección pública*: Berlín, Marmorhaus, 25 de mayo de 1930. *1.ª proyección corporativa*: 3 de mayo de 1930.

Intérpretes: Jean Renoir (el hombre de negocios); Bertold Bartosch (el forastero); Catherine Hessling (Fortuna [?]); Mme. Jean Tedesco, Alexander Murskin, Anny Xells (¿o Amy Wells?).

La Chasse á la fortune (o *La Chasse au bonheur*) es probablemente un filme que mezcla personaje reales y sombras chinescas. (Lotte Reiniger, la animadora del Teatro de Sombras, colaboraría más tarde en *La Marsellesa* [secuencia del teatro: el cantante presentando a la familia real con sombras chinescas]).

Un periódico de Francfort, de fecha 30 de mayo de 1930, publicó una reseña de la que extraemos el siguiente fragmento: «La presentación del filme *La Chasse au bonheur* se ha llevado a cabo utilizando todas las formas de publicidad en el cinema Marmorhaus. Una colección de nombres brillantes: Lotte Reiniger se ha ocupado del guión y de la puesta en escena, con Carl Koch y Rochus Gliese. Los actores principales son los franceses Jean Renoir y Catherine Hessling, el ruso Alexander Murski y la americana Amy Wells. Un conjunto internacional, y como tema algo a la última moda. Una mezcla de película sonora y película de sombras». (*Jean Kress*)

Jean Renoir estuvo después dos años sin rodar ninguna película. Era la llegada del cine sonoro. On Purge Bébé *iba a ser una especie de «examen». Gracias a* On Purge Bébé, *Renoir obtuvo lo que intentaba desde hacía un año: la posibilidad de rodar* La golfa. *Durante el rodaje fue «implacable e insoportable» y tuvo numerosos altercados con sus productores.*

1931: ON PURGE BÉBÉ

Guión: la comedia de Georges Feydeau. *Adaptación*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Claude Heymann y Pierre Schwob. *Decorados*: Gabriel Scognamillo. *Operadores jefe*: Theodore Sparkuhl y Roger Hubert. *Foto fija*: Roger Forster. *Ingeniero de sonido*: D. F. Scanlon. *Microfonista*: Bugnon. *Registro sonoro*: Western Electric. *Regidor*: Gaillard. *Montaje*: Jean Mamy. *Rodaje*: muy rápido, finales de marzo de 1931. *Estudio*: Billancourt. *Producción*: Pierre Braunberger y Roger Richebé. Director de *producción*: Charles David. *Administrador*: Roger Woog. *Longitud original*: 1.700 metros. *1.ª proyección pública*: finales de junio de 1931, en el Roxy.

Intérpretes: Marguerite Pierry (Julie Follavoine); Louvigny (Follavoine); Michel Simon (Chouilloux); Olga Valery (Mme. Chouilloux); Nicole Fernández (Rose); Fernandel (Truchet), y el niño Sacha Tarride (Toto).

SINOPSIS

Discreto drama doméstico en casa de los Fellavoine: Toto se niega a tomar su purgante, con gran desesperación de su madre, e incluso de su padre, que espera una visita importante, Chouilloux, cuya mediación le permitirá vender al ejército orinales irrompibles. Recibido con poca consideración por la atareada madre, ofendido por el incorregible niño, advierte que los orinales, considerados irrompibles, se rompen con muchísima facilidad; humillado en fin por su esposa, demasiado coqueta, que se entusiasma con un primo bullicioso, Chouilloux abandonará la casa furioso. (Claude Beylie)

1931: LA GOLFA (La Chienne)

Argumento: Según la novela de Georges de la Fouchardière. *Adaptación*: Jean Renoir y André Girard. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Pierre Prévert, Pierre Schwob, Jacques Becker (?), Claude Heymann (?). *Secretaria de rodaje*: Suzanne de Troye. *Decorados*: Gabriel Scognamillo. *Operador jefe*: Théodore Sparkuhl. *Segundo operador*: Roger Hubert. *Consejeros (de sonido)*: Hotchkiss y Bell. *Ingenieros de sonido*: Joseph de Bretagne y Courne. *Sistema sonoro*: Western Electric. *Regidor*: Gaillard. *Primer montaje*: Denise Batcheff-Tual bajo la dirección de Paul Fejos. *Montaje definitivo*: Marguerite Renoir y Jean Renoir. *Música*: una canción de Eugénie Buffet, *Sois bonne, ô ma belle inconnue*, serenata de Toselli (al piano) y *Malbrough sen va-t-en guerre*, cantada por M. Simon. *Rodaje*: verano de 1931. *Estudio*: Billancourt. *Exteriores*: Montmartre, Nogent (?), Avenue Matignon. *Producción*: Filme Jean Renoir, en los comienzos del rodaje, después Braunberger-Richebé. *Productor asociado*: Monteux. *Director de producción*: Charles David. *Administrador*: Roger Woog. *Director artístico*: Courme. *Distribución*: Braunberger-Richebé, después Europa Filmes (C.S.C.). *Longitud original*: 3.000 metros. *Duración actual*: 1 hora 40 minutos. *1.ª proyección pública*:

19 de noviembre de 1931, Colisée (estreno previo en Nancy). *1.ª proyección corporativa*: 17 de septiembre de 1931, Palais Rochechouart.

Intérpretes: Michel Simon (Maurice Legrand); Janie Marèze (Lulu Pelletier); Georges Flament (Andrés Jauguin, apodado Dédé); Madeleine Berubet (Mme. Adèle Legrand); Gaillard (el suboficial Alexis Godard); Jean Gehret (M. Dagodet); Alexandre Rignault (Langelard, crítico de arte); Lucien Mancini (Walstein, el marchante); Courme (el coronel); Max Dalban (Bonnard, un colega de M. Legrand); Romain Bouquet (M. Henriot, dueño de la sombrerería); Henri Guisol (Amédée, el camarero del café); Pierre Destys (Gustave, el compañero de Dédé); Jane Pierson (la portera); Argentin (el juez de instrucción); Mlle. Doryans (Yvonne); Sylvain Itkine (abogado de Dédé); Colette Borelli (Lily, amiga de Lulu).

Así como *Elena y los hombres* era un homenaje a Venus-Ingrid Bergman, *Le Carrosse d'or* un homenaje a Colombine-Magnani, y *Orvet* a la jovencita Leslie Caron, *La golfa* es un homenaje a Michel Simon. Jean Renoir, que se ha destacado reflejando las minorías de excepción que sacrifican su comodidad en beneficio de su libertad, se ha propuesto, por una vez, presentamos un tipo de francés de lo más corriente, el cajero de un banco que, además, posee la condecoración de los empleados fieles. En esta existencia, aburrida y ejemplar, sólo existe una única posibilidad de evasión: la pintura. En ella encontrará la aventura tras las huellas de Janie Marèze, de la que le seducirá más su condición de modelo ideal que su condición de compañera, y el pisito alquilado con el dinero robado albergará a la vez sus amores culpables y sus queridos cuadros, despreciados por su esposa. Artista sin saberlo y asesino sin quererlo, seguirá el ejemplo del primer marido de su mujer y se convertirá en vagabundo, pues es cierto que la independencia de un bribón simpático es preferible a las servidumbres de un hombre honrado. Hay que destacar que veinticinco años más tarde, el mito *Simon-Boudu-La golfa* tendría un final aceptable en *La Vie d'un Honnête Homme* de Sacha Guitry (1952). (*Claude de Givray*)

Después de La golfa, *Renoir adquirió fama de mal carácter, pero a pesar de eso rodó «pobres y escasos filmes», según él… lo cual no es cierto y no sólo por lo que se refiere a* Madame Bovary.

1932: LA NUIT DU CARREFOUR

Argumento: según la novela de Georges Simenon. *Adaptación*: Jean Renoir y Georges Simenon. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Jacques Becker y Mourice Blondeau. *Secretaria de rodaje*: Mimi Champagne. *Decorados*: William Auguet, con la colaboración de Jean Castanier. *Operadores jefe*: Marcel Lucien y Asselin. *Ayudante del operador*: Fabian. *Ingenieros de sonido*: Bugnon, Joseph de Bretagne. *Registro sonoro*: Western Electric. *Regidor*: Gaillard. *Montaje*: Marguerite Renoir, con la colaboración de Suzanne de Troye, y con la participación de Walter Ruttmann. *Rodaje*: enero-marzo de 1932 o invierno de 1931-1932. *Estudio*: Billancourt. *Exteriores*: La Croix Verte en Bouffemont (cruce de las carreteras N 1 y N 309). *Producción*: Europa-Filmes. *Director de producción*: Jacques Becker. *Distribución*: C.F.C. *Longitud original*: 2.000 metros. *1.ª proyección pública*: 21 abril de 1932, Théâtre Pigalle. *1.ª proyección corporativa*: 18 de abril de 1932, Palais Rochechouart.

Intérpretes: Pierre Renoir (el comisario Maigret); Georges Terof (Lucas, su ayudante); Vinna Winfried (Else Andersen); Georges Koudria (Carl Andersen, su hermano, el joyero); Dignimont (Oscar); G. A. Martin (Grandjean); Jean Gehret (Émile Michonnet); Jane Pierson (Mme. Michonnet, su mujer); Michel Duran (Jojo, empleado del garaje); Jean Mitry (Arsène); Max Dalban (el doctor); Gaillard (el carnicero); Boulicot (un gendarme); Manuel Raabi (Guido); Lucie Vallat (Mme. Oscar).

SINOPSIS

Tres casas en el cruce de Avrainville: la anodina villa del agente de seguros Michonnet, el garaje de M. Oscar, una vieja mansión al fondo de un parque que pertenece a dos ricos extranjeros de origen danés, Carl Andersen y su hermana Else.

El comisario Maigret (Fierre Renoir), que investiga sobre el robo del coche de Michonnet, descubre dicho coche en la cochera de Andersen, y al volante un hombre asesinado: el traficante de diamantes Goldberg. Carl Andersen, que niega toda participación en el crimen, es puesto en libertad por falta de pruebas. Se ordena una vigilancia del cruce. Un automóvil se detiene en plena noche, una mujer se inclina; nuevamente hay un disparo. Mme. Golberg es asesinada. Y la noche siguiente, es a Carl Andersen a quien el misterioso asesino hiere gravemente mientras el comisario Maigret interroga a Else, la bella joven enigmática y turbadora. Maigret no es en absoluto insensible a sus encantos, cuando, de repente, ella se refugia en sus brazos, víctima de un envenenamiento del que se salva con gran dificultad. Pero, al atenderla, Maigret descubre una pequeña cicatriz en su pecho izquierdo, muy extraña en una joven de buena familia, cuya existencia, según ella, se ha desarrollado en el sosiego de un castillo danés.

Todo va quedando claro poco a poco para el policía, que llega en el momento preciso de una pelea en la que Else ha intentado matar a Michonnet, hombrecillo mezquino, pero dispuesto a vivir, y que, para defenderse, casi la ha estrangulado. Maigret se entera de que es la hija de un homicida ejecutado en Hamburgo, y que la que se ha hecho pasar por rica heredera es una simple prostituta callejera, buscada por la policía danesa por participar en varios robos a mano armada. Carl Andersen no es su hermano, sino un caballero que se ha entusiasmado con ella y que, ocultándola a los que la persiguen, ha intentado regenerarla. Pero no ha contado con los bajos instintos de la joven, que se encuentra más a gusto entre los golfos del cruce de caminos que junto a su adinerado esposo. Es ella la que los ha enloquecido a todos, la que ha tendido una trampa a Goldberg y la que ha armado el brazo asesino, un mecánico italiano del garaje de Oscar. (Jean Kress)

ANÁLISIS

Su filme más misterioso. Misterio tal vez de manera involuntaria, puesto que Jean Mitry perdió tres rollos al final del rodaje y el montaje debió hacerse sin ellos.[96] Sin embargo, eso no importa. A saber: personaje de Dostoievsky en un decorado propio de *Une Ténébreuse Affaire*. Porque Simenon=Dostoievski+Balzac, como dicen sin ninguna modestia los fanáticos del comisario Maigret. Yo respondo: sí, pero *La Nuit*

du Carrefour demuestra que esta ecuación no es *cierta*, si no es porque Renoir la *hace serlo*. Al llevar a la pantalla *La Nuit du Carrefour* el autor de *Orvet* ha convertido al novelista de *Suicidés* y de *Touriste de Bananes* en el de *Mouchette* y *Un Crime*.

Nos encontramos ante un filme extraño y poético. Un miedo que no es, sin embargo, el miedo, y en el que se encuentra, no obstante, su explicación. Incluso Pierre Renoir-Maigret encuentra la solución del problema antes de que sea expuesto. Y comprendemos, en fin, esa exclamación que Simenon pone en boca de Maigret después de cada investigación: «Hombre, cómo no lo había pensado antes». En este «claroscuro», escoge «lo claro». Gracias a Renoir, aceptamos esta evidencia como algo absolutamente normal.

Los disparos que inquietan la noche, el ruido de un Bugatti lanzado a toda velocidad en persecución de los traficantes (sublime *travelling* hacia delante a través de las calles de la aldea dormida), el aire aturdido, enloquecido o rijoso de los habitantes de la aldea, perdida al lado de la carretera nacional, el acento inglés de Winna Winfried, y su anticuado erotismo de rusa morfinómana y filósofa, el ojo de halcón perezoso de Pierre Renoir, el olor de la lluvia y de los campos mojados en la niebla, cada detalle, cada segundo, cada uno de los planos, hacen de *La Nuit du Carrefour* la única gran película policíaca francesa; más aún, diría yo: el más grande filme francés de *aventuras*. (*Jean-Luc Godard*)

1932: CHOTARD ET CIE.

Argumento: según la obra de Roger Ferdinand. *Adaptación*: Jean Renoir. *Diálogos*: Roger Ferdinand. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Jacques Becker. *Secretaria de rodaje*: Suzanne de Troye. *Director técnico*: Ralleigh. *Decorados*: Jean Castanier. *Operador jefe*: J.-L. Mundwillwer. *Ayudante de operador*: Claude Renoir. *Segundo operador*: R. Ribault. *Ingeniero de sonido*: Kalinowski. *Registro sonoro*: Tobis Klangfilme. *Montaje*: Marguerite Renoir y Suzanne de Troye. *Rodaje*: noviembre-diciembre de 1932 (23 días). *Estudio*: Joinville. *Producción*: Filmes Roger Ferdinand. *Distribución*: Universal. *Longitud original*: 2.125 metros. *Duración actual*: 1 hora 23 minutos (?) o 1 hora 15 minutos. *1.ª proyección pública*: marzo de 1933. *1.ª proyección corporativa*: 13 de febrero de 1933, Apollo.

Intérpretes: Ferdinand Charpin (François Chotard); Jeanne Lory (Marie Chotard, su mujer); Georges Pomiès (Julien Collinet); Jeanne Boitiel (Reine Chotard, esposa de Collinet); Mme. Treki (Augustine, la criada); Max Dalban (un empleado de la tienda de ultramarinos de Chotard); Luis Tune o Tunk (subprefecto); Louis Seigner (el capitán de la gendarmería); Dignimont (el compañero de Julien); Robert Seller (el comandante); Fabien Loris (un invitado al baile de disfraces).

El baile del comercio, con sus disfraces reveladores y sus pasos de baile sabrosos, la «resistible ascensión» del capitán de la gendarmería (Louis Seigner), las piruetas narcisistas del poeta bailarín Pomiès recluido en su cuarto, la previsible mutación de Chotard (se disfraza de burgués gentilhombre, que es lo que acaba siendo realmente: como si quisiera expresar que nadie puede escapar a su destino, esto es, al papel que ha de desempeñar), una especie de respuesta al mismo tiempo al poujadismo y a la

«contestación» (como diríamos hoy día), todo esto contribuye a hacer de *Chotard et Cie*. una obra con un curioso doble fondo, que en todo caso no se puede catalogar jamás dentro de la rutina del teatro rodado y en la que uno vuelve a encontrar intacta la fluidez de *Tire au Flanc* y de *Boudu*; el conjunto responde finalmente también al deseo de Renoir cuando declaró que había pretendido «hacer algo en cierto modo comparable a una comedia americana». (*Claude Beylie*)

1932: BOUDU SAUVÉ DES EAUX

Argumento: según la obra de René Fauchois. *Adaptación*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Jacques Becker y Georges Damoux. *Secretaria de rodaje*: Suzanne de Troye. *Decorados*: Jean Castanier-Laurent. *Operador jefe*: Marcel Lucien. *Ayudante del operador*: Jean-Paul Alphen. *Segundo operador*: Asselin. *Ingeniero de sonido*: Kalinowski. *Registro sonoro*: Tobis Klangfilme. *Montaje*: Marguerite Renoir y Suzanne de Troye. *Música*: Raphael y Johann Strauss. *Flauta*: Jean Boulze. *Orfeón*: Edouanl Dumoulin. *Canción: Sur les Bords de la Riviera* de Léo Daniderff (o Danidoff [?]). *Rodaje*: verano de 1932. *Estudio*: Epinay. *Exteriores*: Chennevières, muelles del Sena, Pont des Arts. *Producción*: Société Sirius. *Director de producción*: Jean Gehret y Le Pelletier. *Distribución*: Jacques Haik. *Duración actual*: 1 hora 23 minutos. *1.ª proyección pública*: mediados de noviembre de 1932, Colisée.

Intérpretes: Michel Simon (Boudu); Charles Granval (Lestingois); Marcelle Hainia (Mme. Lestingois); Severine Lerczinska (Anne-Marie); Jean Dasté (el estudiante); Max Dalban (Godin); Jean Gehret (Vigour); Jacques Becker (el poeta en el banco); Jane Pierson (Rose, la criada de los vecinos); Georges Darnoux (un invitado a la boda).

SINOPSIS

Decepcionado por la sociedad, Boudu, simpático vagabundo parisino, se arroja al Sena desde el Pont des Arts. Lestingois, librero de los muelles, que profesa ideas liberales, lo salva de ahogarse e intenta redimirlo socialmente. Pero Boudu, que se aburre, se pasará la mayor parte de su tiempo de resucitado creando conflictos en la paz del matrimonio, escandalizando a los clientes con su poca cultura clásica y, sobre todo, apagando descaradamente los reprimidos ardores de Mme. Lestingois, en el preciso momento en que su salvador es festejado por el Orfeón del barrio por su acto de valor…

A fin de «satisfacer la moral de la época» por lo que se refiere a «las leyes de la naturaleza divina», casan a Boudu con la criada, la traviesa y complaciente Anne-Marie. Esto es ya demasiado para este anarquista congénito: se escapa el mismo día de su boda, durante una competición de remo, y se deja llevar por la corriente. La sociedad, sacudida por un momento en sus cimientos, podrá respirar por fin. (Claude Beylie)

ANÁLISIS

Boudu es un vagabundo afortunado, el arquetipo ideal al que creen imitar el noventa por ciento de los verdaderos vagabundos, de los locos que se creen vagabundos. Si el vagabundo no existiera, Boudu lo habría inventado.

Él presenta la perfección de su especie. Al verle, no podemos por menos de expresar el mismo grito de admiración que el librero Lestingois al verlo entrar en el campo de sus gemelos. Este ser absolutamente natural y consumado actor —puesto que la comedia es una cosa natural— no podría ser interpretado más que por un gran comediante. Renoir dejó suelto a Michel Simon: sin tenerse que preocupar del actor, colocó y movió su cámara con una infalible seguridad, ya se trate de los encuadres en profundidad del apartamento del muelle de Conti o del paseo en barca por el Marne. Y la sutileza de los cambios de secuencias (la trompeta), aunque pertenecen a ese tipo de cosas que apenas pasan de moda, no han perdido su aspecto cómico. Si Renoir deja a Boudu y a Simon vagabundear en libertad, es porque no les esperan más que agradables sorpresas. Le repugna tiranizar tanto al actor como al personaje. Y además descubre en Boudu demasiado de su propia filosofía como para no complacerse en escucharle por boca de otro. Si filosofía quizá sea un término excesivo, comprobemos, al menos, cómo el vagabundo comete todos los pecados capitales enumerados en el *Album de Famille*: lujuria, gula, hipocresía, y, sobre todo, pereza, la famosa pereza cantada, por encima de todas las cosas, en *El río* o en *Elena y los hombres*. Sólo faltan la envidia y la avaricia, reservadas para *Memorias de una doncella*.

Con Boudu, Renoir nos revela buena parte de sí mismo con un trazo neto, sin alardes, definitivo. La otra parte, tímida y subterránea, será más dolorosa, y tardará más tiempo en brotar. (*Eric Rohmer*)

1933: MADAME BOVARY

Argumento: según la novela de Gustave Flaubert. *Adaptación*: Jean Renoir. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Pierre Desouches y Jacques Becker. *Decorados*: Robert Gys y G. Wakewitch (?). *Vestuario*: Medgyes (vestuario de Valentine Tessier realizado por Mme. Cassegrain). *Operador jefe*: Jean Bachelet. *Segundo operador*: Gibory. *Ayudante del operador*: Claude Renoir. *Ingenieros de sonido*: Courme y Joseph de Bretagne. *Música*: Darius Milhaud, *Le Printemps dans la plaine*, organillo, *Lucia de Lammermoor* (Donizetti). *Rodaje*: otoño de 1933. *Estudio*: Billancourt. *Exteriores*: Normandía (Rouen, Rys, Lyons-la-Forêt y alrededores). *Producción*: N. S. F. (Gaston Gallimard). *Director de producción*: Jaspar o Jaspard. *Administrador*: Robert Aron. *Distribución*: C.I.D. (Compañía Independiente de Distribución). *Longitud original*: 3 horas 30 minutos. *Duración actual*: 3.200 metros. *1.ª proyección pública*: 4 de enero de 1934, Ciné Opéra.

Intérpretes: Pierre Renoir (Charles Bovary); Alice Tissot (Mme. Bovary, su madre); Valentine Tessier (Emma Bovary); Helena Manson (primera Mme. Bovary); Max Dearly (M. Homais, el farmacéutico); Daniel Lecourtois (Léon); Fernand Fabre (Rodolphe); Léon Lavire (el prefecto de los comicios); Pierre Larquey (Hipollyte); Florencie (el abate Bournisien); Le Vigan (Lheureux, el vendedor de tejidos); Romain Bouquet (Maître Guillaumin, el notario); Georges Cahuzac (padre Rouault); Alain Dhurtal (el cirujano jefe); André Fouché (el boticario); Georges de Neubourg (el marqués de Vaubyeszard); Edmond Beauchamp (Binet); Robert Moor (el ujier); Henry Vilbert (Canivet); Monette Dinay (Felicidad); Marthe Mellot (la vieja Nicaise); Maryanne (Mme. Homais); René Bloch (el cochero del simón); y Pierre Bost, Max Trejean, Albert Lambert, Christiane Dor, Odette Dynès y Paulette Elambert.

Una de las cinco o seis novelas del mundo más difíciles de adaptar con honestidad.

Renoir, sin apartarse de la más estricta fidelidad a los diálogos y a las escenas (la versión original, jamás proyectada, duraba tres horas)[97] no se dejó intimidar por la pluma dorada de Flaubert. Totalmente decidido a ignorar el arte laborioso de las equivalencias, revistió de autoridad a los personajes, atendiendo a los cambios que ha ejercido sobre ellos la posteridad, preocupado solamente por intentar que estos seres antinovelescos, de acuerdo con el deseo semiexpresado por su inventor, escaparan para siempre de la literatura.

Hay un solo presupuesto de estilo, con el fin de destruir la objetividad del novelista: el *retroceso* en el sentido material del término. No se trata, hablando propiamente, de «profundidad de campo», como sucedía previamente en *La golfa* o en *Boudu*, porque los primeros términos están en general compuestos por objetos (muebles y sobre todo jambas de puertas y de ventanas), lo esencial de la escena se desarrolla a distancia. Estos «cuadros dentro del cuadro», estos alardes afirman claramente —la ópera de Rouen pone los puntos sobre las íes— que los héroes de esta historia interpretan, y se interpretan a sí mismos, una comedia ininterrumpida, ni siquiera por las congojas de la muerte. Los dos batientes de la puerta que se cierra sobre el palco presagian la caída del telón final de *Le Carrosse d'or*.

Para Renoir, el bovarismo no es más que una de las formas de la incertidumbre que formulará más tarde Camilla: «¿Dónde comienza la comedia? ¿Dónde acaba la vida?». Madame Bovary es verdadera, incluso dentro del más grande artificio, artificial en alguno de estos minutos de su verdad. Todo está compuesto, acompasado, salvo aquello que por su propia naturaleza ignora la composición y constituye un elemento simple: la calidad de la carne o de la mirada, con los cuales no se pueden hacer trampas (al menos delante de la cámara). Con una admirable seguridad, la interpretación de Valentine Tessier sólo exhibe trucos imputables al personaje. A distancia respetuosa, Pierre Renoir y Max Dearly le pisan los talones.

Lo natural en 1850 no es lo natural en el siglo XX. Todo, aquí, está minuciosamente dedicado a reconstruirlo: el texto, las entonaciones, la manera de andar, los gestos. Se diría que en sus otros filmes de «época», desde *Los bajos fondos* hasta *Elena*, el director ha adoptado el método inverso, decidiéndose resueltamente por el anacronismo. Pero, en fin, los caminos que conducen a la Verdad o al Arte son muy diferentes, y, sobre todo, es en este punto de confluencias entre el uno y el otro donde descubrimos a Renoir, siempre maravillado. Uno de sus dos puntos de vista es el verdadero y el otro el falso. Pero ambos se complementan mutuamente. Si una cámara y un micrófono no hubieran registrado un día la dicción pre-microfónica de Max Dearly y las posturas prenaderianas de Valentine Tessier, el virrey del Perú no se hubiera despojado tan fácilmente de su peluca. (*Eric Rohmer*)

Madame Bovary, *filme incomprendido, fue también un fracaso comercial. Sin embargo, Renoir encontró, gracias entre otros a Marcel Pagnol, la posibilidad de realizar un*

proyecto con el que estaba encariñado: Toni, *que parece hoy día el más glorioso precursor del neorrealismo italiano. Es justo añadir que los cineastas neorrealistas italianos reconocieron más tarde que debían tanto a Pagnol como a Renoir. Por otra parte, Renoir declararía en* Pour Vous: «Es necesario enseñar aquello que se conoce bien. (…) Por estas razones es por lo que he dicho que considero a Marcel Pagnol como el más grande autor cinematográfico de hoy día».

1934: TONI

Argumento: Jean Renoir y Carl Einstein, según una serie de hechos auténticos recogidos por Jacques Morder. *Diálogos*: Jean Renoir y Carl Einstein. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Georges Darnoux y Antonio Canor. *Meritorio*: Luchino Visconti. *Secretaria de rodaje*: Suzanne de Troye. *Director técnico*: Albert Ausouad. *Decorados*: Léon Bourelly y Marius Brauquier. *Operador jefe*: Claude Renoir. *Ayudante del operador*: Roger Ledru. *Ingeniero de sonido*: Barbishanian, con la colaboración de Sarrazin. *Registro sonoro*: R.C.A. *Maquinista*: Bébert. *Montaje*: Marguerite Renoir y Suzanne de Troye. *Música*: guitarra y cantos populares de Paul Bozzi. *Rodaje*: verano de 1934. *Estudio*: Estudios Marcel Pagnol (Marsella) (para algunos *raccords). Exteriores*: Martigues. *Producción*: Films D'Aujourd'hui. *Director de producción*: Pierre Gault. *Administrador*: E. Boyer. *Distribución*: Les Filmes Marcel Pagnol. *Longitud original*: 1 hora 40 minutos. *Duración actual*: 2.600 metros. *1.ª proyección pública*: 22 de febrero de 1935, Ciné Opéra y Bonaparte.

Intérpretes: Charles Blavette (Antonio Canova, apodado Toni); Jenny Helia (Marie); Celia Montalvan (Josefa); Edouard Delmont (Fernand); Andrex (Gaby); André Kovachevitch (Sebastián); Max Dalban (Albert); Paul Bozzi (Jacques Bozzi, el guitarrista).

Prólogo del filme: «La acción se sitúa en el Midi francés, donde la naturaleza ha destruido el espíritu de Babel y ha permitido que se produzca la fusión de las razas».

Toni, obrero extranjero, llega a Martigues y enseguida se convierte en el amante de la joven dueña de la casa en que vive alojado, Marie. Algunos meses más tarde, se enamora de una bella española, Josefa, que vive con su padre, Sebastián, en casa de un primo, Gaby.

El capataz de la cantera en que trabaja Toni, Albert, un belga codicioso, borracho, brutal y que sólo se preocupa de gozar de la vida, viola a Josefa en una cuneta en el mismo momento en que Toni acaba de obtener su mano del viejo Sebastián. Será Albert quien se casará con Josefa y será padre de un hijo del que Toni será padrino. Después de la muerte de Sebastián, Toni abandona a Marie con la esperanza de convencer a Josefa para marchar juntos a rehacer su vida en otra parte. Josefa, sorprendida por su marido mientras roba —por instigación de Gaby— todo el dinero de la granja, mata a Albert. Gaby se salva. Toni, sorprendido por un gendarme en el momento en que está enterrando el cadáver, se deja acusar, huye, y es muerto por un burgués, mientras Josefa va a confesar ante la policía.

A Jean Renoir le gusta destacar que, rodado totalmente en interiores y exteriores

naturales, con una mayoría de actores no profesionales, *Toni* constituye el primer filme neorrealista. En realidad, lo que sorprende de *Toni* es el aspecto onírico de este suceso, el ritmo feérico de un drama casi cotidiano. La puesta en escena, totalmente «inventada», especialmente desconcertante, es muy primitiva si se la compara con la de *La golfa*, por ejemplo. Se adivina un rodaje absolutamente improvisado e incluso desordenado. Lo más destacado es la descripción no ya de los dos caracteres femeninos, sino más bien de dos etapas de la vida de una mujer, puesto que después de su matrimonio con Albert, Josefa, la joven lúbrica, excitante e irresistible, se convierte, al igual que Marie, en una víctima, en una pobre mujer como las otras. No olvidaremos la escena de la avispa y de la uva, en la que Josefa, con una picadura en la espalda, suplica a Toni que le chupe el veneno, todo el veneno.

Detrás de cada gesto de Dalban, en el papel de Albert, se puede reconocer a Renoir, un Renoir que se caricaturiza dirigiendo a su vacilante doble. *Toni* es uno de los cinco o seis filmes más bellos de Renoir, una tragedia en la que el sol ocupa el lugar de la fatalidad. (*François Trujfaut*)

Al año siguiente tendría lugar la primera y única colaboración de Jacques Prévert y Jean Renoir, que se revelaría extremadamente fructífera. Le Crime de Monsieur Lange *significa un cambio en la obra de Renoir y anuncia un período en el que las preocupaciones sociales van a dar —aunque no en primer grado— una cierta coloración a sus filmes hasta* La regla del juego *(sin comprender* Una partida de campo*). Es el momento del triunfo del Frente Popular y Renoir «se compromete»*. La Vie est à Nous es *un encargo del Partido Comunista,* La Marsellesa *de la C.G.T. Es en esta época cuando Renoir se hace «célebre» ante los ojos del gran público y su nombre se hace internacional con* Los bajos fondos, La gran ilusión *y* La Bête Humaine.

1935: LE CRIME DE MONSIEUR LANGE

Títulos primitivos: L'Ascension de M. Lange, Sur la Cour o *Dans la cour, Un homme se sauve*. *Argumento*: Jean Castanier y Jean Renoir. *Guión*: Jacques Prévert y Jean Renoir. *Adaptación*: Jacques Prévert. *Diálogos*: Jacques Prévert y Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: George Darnoux y Jean Castanier. *Secretaria de rodaje*: Marguerite Renoir. *Decorados*: Jean Castanier y Robert Gys, con la colaboración de Roger Blin. *Operador jefe*: Jean Bachelet. *Segundo ayudante del operador*: Champion. *Fotografíafija*: Dora Maar. *Ingenieros de sonido*: Moreau, Louis Bogé, Loisel, Robert Teisseire *(raccords). Registro sonoro*: en el primer camión de sonido Marconi perteneciente a Vaison et Moreau. *Montaje*: Marguerite Renoir. *Música*: Jean Wiener y una canción de Kosma *(Au jour, le jour, à la nuit, la nuit). Orquesta*: bajo la dirección de Roger Desormières. *Rodaje*: octubre-noviembre de 1935. *Estudio*: Billancourt. *Exteriores*: París-Le Tréport. *Producción*: Obéron. *Productor*: André Halley des Fontaines. *Director de producción*: Geneviève Blondeau. *Director artístico*: Marcel Blondeau. *Distribución*: Minerva. *Duración actual*: 2.200 metros. *1.ª proyección pública*: 24 de enero

de 1936, Aubert Palace.

Intérpretes: Jules Berry (Batala); René Lefèvre (Amédée Lange); Florelle (Valentine); Nadia Sibirskaia (Estelle); Sylvia Bataille (Edith); Henri Guisol (Meunier hijo); Marcel Levesque (el portero); Odette Talazac (la portera); Maurice Baquet (su hijo, Charles); Jacques Brunius (M. Baigneur); Marcel Duhamel (un obrero); Jean Dasté (un obrero); Paul Grimault (un tipógrafo); Guy Decomble (un obrero); Claire Gérard (la puta); Edmond Beauchamp (sacerdote en el tren); René Génin (un cliente en el albergue de la frontera); Paul Demange (un acreedor); Sylvain Itkine (la prima de Batala); y Fabian Loris, Janine Loris, Bremaud, Henri Saint-Isles, Lupovici.

Amédée Lange, empleado de la editorial Batala, escribe formando parle de la serie de novelas de aventuras que Batala, al borde de la quiebra, publica. Un buen día, Batala huye para escapar de sus acreedores. Después de un accidente ferroviario se le cree muerto, y la sociedad editorial, administrada en cooperativa por sus empleados, prospera rápidamente. Lange vive un amor ideal con Valentine, que posee una lavandería en el patio y que fue amante de Batala. Charles, el hijo del portero, se va a casar con una de las planchadoras, embarazada por culpa de Batala, y que dará a luz un niño muerto. Es en este momento cuando el innoble Batala —disfrazado de sacerdote («de esta forma nadie le conocerá»)— regresa con la intención de hacerse de nuevo cargo del negocio y disolver la cooperativa. Lange lo mata de un disparo de revólver y huye a Bélgica con Valentine. Reconocidos por los que viven en la frontera, no serán denunciados gracias a la narración que de los acontecimientos les hace Valentine. (El filme se compone de un solo *flash back* formado por la narración de Valentine).

Le Crime de Monsieur Lange se considera como un filme «unanimista», lo que resulta un resumen incompleto. La secretaria de Batala (Sylvia Bataille), el portero (Marcel Levesque), la joven planchadora (Nadia Sibirskaia), el hijo de Monsieur Meunier (Henri Guisol), los impresores (Grimault, Dasté, Duhamel), intervienen frecuentemente en la acción.

La fuerza poética de *Le Crime de Monsieur Lange* no se debe sólo al talento amplificado de Renoir y de Prévert, sino que parece deberse, también, a sus confusas y diversas intenciones.

—«¿Quién ha pagado el parto de Estelle? —¡La cooperativa! —¿Quién ha pagado la convalecencia de Charles? —¡La cooperativa!». Esta muestra del diálogo del filme nos recuerda las intenciones sociales de los autores, las cuales, a pesar de la perfección de un guión en el que incluso el amor tiene un carácter social, permanecen en un segundo término, simplemente porque los personajes de *Le Crime de Monsieur Lange* rebosan de salud y de vida. He aquí además —un caso frecuente en Renoir— un filme que, a fuerza de verdad humana, se convierte rápidamente en algo puramente mágico. Jules Berry interpreta a un Batala innoble, pero con el que tanto Prévert como él se divierten y miman hasta convertirlo en algo barroco y, digamos, simpático. Este editor, comerciante de pacotilla, se parece quizá en demasía a un productor. ¿Es quizá alguno de los que obligaron a Renoir a rodar *On Purge bébé* en cuatro días?

Monsieur Lange es, de todos los filmes de Renoir, el más espontáneo, el más denso en «milagros» de interpretación y de cámara, el más cargado de verdad y de belleza puras, un filme que, diríamos, está tocado por la gracia. (*François Truffaut*)

1936: LA VIE EST À NOUS

Argumento: Jean Renoir, Paul Vaillant-Couturier, Jean-Paul Le Chanois, Zwoboda, etc. *Directores*: Jean Renoir, André Zwoboda, Jean-Paul Le Chanois. *Ayudantes*: Jacques Becker, Marc Maurette, Cartier-Bresson, Maurice Lime, Jacques B. Brunius, Pierre Unik. *Secretaria de rodaje*: Renée Vavasseur (apodada Ritou). *Operadores jefe*: Louis Page, Jean Isnard, Jean Serge Bourgoin, A. Douarinou, Claude Renoir, Hayer. *Montaje*: Marguerite Renoir (en Aubervilliers). *Música: La Internacional*, Ronde des Saints-Simoniens y canciones del Frente Popular interpretadas por la coral de París, canciones de los Komsomoles (de Shostakovich), *Auprès de ma Blonde*, *La cucaracha*. *Exteriores*: Porte de Montreuil, Marlotte. *Distribución*: Cinémas Associés. *Duración actual*: 1 hora 6 minutos. *1.ª proyección pública*: 12 de noviembre de 1969.

Intérpretes: Jean Dasté (el maestro); Jacques B. Brunius (el presidente del consejo de administración); Simone Guisin (una señora en el casino); Teddy Michaux (un fascista en el entrenamiento); Pierre Unik (secretario de Marcel Cachin); Max Dalban (Brochard, «el cronometrador»); Madeleine Sologne (una obrera de la fábrica); Fabian Loris (un obrero); Émile Drain (el viejo Gustave Bertin); Charles Blavette (Tonin); Jean Renoir (el dueño de la taberna); Madeleine Dax (una secretaria); Roger Blin (un metalúrgico); Sylvain Itkine (contable); Georges Spanelly (el director de la fábrica); Fernand Bercher (el secretario); Eddy Debray (el ujier); Henri Pons (M. Lecoq); Gabrielle Fontan (Mme. Lecoq); Gaston Modot (Philippe, su sobrino); Léon Lavire (un comprador en la subasta); Pierre Ferval (segundo comprador); Julien Bertheau (René, el ingeniero en paro); Nadia Sibirskaia (su amiga Ninette); Marcel Lesieur (el dueño del garaje); O'Brady (Mohammed, el lavacoches norteafricano); Marcel Duhamel (M. Moutet, el voluntario nacional); Tristan Sevère (un parado en la comida popular); Guy Favières (el viejo en paro); Muse de Albert (?) (una obrera en paro); Jacques Becquer (el joven en paro); Claire Gérard (una burguesa en la calle); Jean-Paul Le Chanois (el pequeño Louis); Charles Charras (un cantante); Francis Lemarque (otro cantante).

En el desfile final: Vladimir Sokoloff, François Viguier, Yolande Oliviero, Madeleine Sylvain, e interpretándose a sí mismos, Marcel Cachin, André Marty, Paul Vaillant-Couturier, Renaud Jean, Martha Desrumeaux, Marcel Gitton, Jacques Duclos, Maurice Thorez y la participación involuntaria del coronel De la Rocque.

El filme no consiguió pasar la censura pero, a pesar de eso, fue proyectado antes de la guerra con gran éxito en las salas de los barrios obreros y de los alrededores. Los espectadores no pagaban entrada, sino que se abonaban a un periódico, *Ciné Liberté*, de efímera existencia, y que fue creado especialmente para esta circunstancia. La verdadera carrera comercial del filme empezó a finales de 1969 (probablemente gracias a los «sucesos de mayo» de 1968) en el Studio Gît-le-Cœur.

La cámara encuadra en primer plano los rostros de un hombre y una mujer: después un *travelling* hacia atrás nos descubre su miserable alojamiento. A esta primera secuencia siguen discursos políticos pronunciados por Thorez, Cachin y Duclos. Incluso si no se sabe que *La Vie est à nous* es un filme de Renoir, se puede reconocer fácilmente su estilo en el más pequeño movimiento de cámara. Los discursos políticos, por ejemplo, están rodados como el principio de *Los bajos fondos*; en la parrafada del ministro que larga Jouvet, la cámara rodea muy lentamente a Thorez en un *travelling* circular la misma operación se repite alrededor de Duelos y de Cachin.[98]

La Vie est à nous acaba exactamente igual que *Boudu*: la cámara plantada en un hoyo para rodar en ángulo bajo una manifestación de militantes que cantan no ya *Sur les bords de la Riviera*, sino rotundamente *La Internacional*, y entre estos «camaradas» es posible reconocer a los «compañeros» Julián Bertheau, Itkine, Roger Blin, Gaston Modot, Brunius, Fabien Loris, Jacques Becker y, por primera vez en la pantalla, Madeleine Sologne, esposa en esa época de Douarinou, el operador del filme.

La Vie est à nous, escrito por Renoir en colaboración con Vaillant-Couturier, prohibida por la censura, fue proyectada siempre en sesiones privadas y gratuitas hasta 1969. Conviene destacar que *La Vie est à nous* es un magnífico filme. (*François Truffaut*)

1936: UNA PARTIDA DE CAMPO (Une Partie de Campagne)[99]

Argumento: según la novela de Guy de Maupassant. *Adaptación*: Jean Renoir. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Jacques Hecker, Claude Heymann, Jacques B. Brunius, Yves Allégret, Henri Cartier-Bresson, Luchino Visconti (meritorio). *Decorados*: Robert Gys. *Operador jefe*: Claude Renoir. *Segundo operador*: Jean-Serge Bourgoin. *Ayudante del operador*: A. Viguier y Eli Lotar. *Ingenieros de sonido*: Courme (?) y Joseph de Bretagne. *Maquillaje*: Gaidaroff. *Montaje*: Marguerite Renoir (montaje definitivo: Marinette Cadix, bajo la dirección de Marguerite Renoir, con la colaboración de Marcel Cravenne). *Música*: Joseph Kosma y canción interpretada por Germaine Montero. *Orquesta*: bajo la dirección de Roger Désormières. *Rodaje*: julio-agosto de 1936. *Exteriores*: Márgenes del Loing, en los alrededores de Montigny y de Marlotte. *Producción*: Pierre Braunberger—«Les Filmes de Panthéon». *Director de producción*: Roger Woog. *Administrador*: Jacques B. Brunius. *Distribución*: Panthéon (1946). *Longitud original*: 1.232 metros. *Longitud actual*: 1.100 metros. *1.ª proyección pública*: 8 de mayo de 1946, cine Raimu.

Intérpretes: Jeanne Marken (Mme. Juliette Dufour); Gabriello (M. Cyprien Dufourt); Sylvia Bataille (Henriette Dufour); Georges Damoux (Henri); Jacques Borel, pseudónimo de Jacques B. Brunius (Rodolphe); Paul Temps (Anatole); Gabrielle Fontan (la abuela); Jean Renoir (el tío Poulain); Marguerite Renoir (la sirvienta); Pierre Lestringuez (un viejo sacerdote).

En *Une Partie de Campagne* la comedia se diluye continuamente en la emoción: emoción ante la naturaleza, emoción de los sentidos, emoción sentimental. No tiene sentido considerar el filme como un cortometraje o como un filme «pictórico» (aunque se reconstruyen ante nuestros ojos tres cuadros nada menos de Auguste Renoir: *La Grenouillière, La Balançoire, Le Déjeuner des Canotiers*), tampoco tiene sentido decir que no está terminado. Los problemas que hubo en varios momentos de su rodaje, las dudas ante su metraje definitivo, el largo tiempo transcurrido entre su rodaje y su exhibición, la pérdida del primer montaje de Renoir, que sustrajeron los alemanes, la ausencia del autor durante el segundo montaje, los exteriores que no se rodaron y fueron sustituidos por un intertítulo, el no poder rodar algunas escenas en estudio (la tienda), todo esto, a fin de cuentas, no tiene ninguna importancia. Sin que su director ni su productor lo advirtieran en su momento, *Une Partie de Campagne* estaba terminada el día en que involuntariamente se dio la última vuelta de manivela.

No le faltaba ni un solo metro.

Se trata de un diálogo amoroso entre Jean Renoir y la naturaleza, conversación tan juguetona como seria, a la que Maupassant no asiste más que como espectador. La naturaleza devuelve por completo a Jean Renoir el amor que éste le profesa: en el transcurso de una larga escena entre la madre y la hija en la que hablan de la primavera («… una especie de vago deseo»), una mariposa no deja de revolotear de la una a la otra, sale de campo y vuelve a entrar enseguida. (*Jacques Doniol Valcroze*)

1936: LOS BAJOS FONDOS (Les Bas-Fonds)

Guión: Eugène Zamiatine y Jacques Compancez. *Argumento*: según la obra de Máximo Gorki. *Adaptación*: Charles Spaak y Jean Renoir. *Diálogos*: Charles Spaak y Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Jacques Becker y Joseph Soiffer. *Decorados*: Eugène Lourié y Hugues Laurent. *Operadores jefe*: Fedote Bourgassoff (?) y Jean Bachelet. *Segundo operador*: Jacques Mercanton. *Ingeniero de sonido*: Robert Ivonnet. *Regidor*: Koura. *Montaje*: Marguerite Renoir. *Música*: Jean Wiener; canción (letra de Charles Spaak) cantada por Irène Joachim. *Rodaje*: agosto-octubre de 1936. *Estudio*: Eclair en Epinay. *Exteriores*: márgenes del Sena (entre Epinay y St. Denis). *Producción*: Albatros-Alexandre Kamenka. *Director de producción*: Vladimir Zederbaum. *Director artístico*: Alexandre Kamenka. *Distribución*: Les Distributeurs Français, S. A. *Duración actual*: 1 hora 30 minutos. *1.ª proyección pública*: diciembre de 1936, Max Linder; Premio Louis-Delluc, 1936.

Intérpretes: Louis Jouvet (el barón); Jean Gabin (Pepel); Suzy Prim (Vasilissa); Vladimir Sokoloff (Kostileff); Junie Astor (Natacha, hermana de Vasilissa); Robert Le Vigan (el actor); Camile Bert (el conde); Léon Larive (Felix, el criado del barón); Gabriello (el comisario); René Génin (el viejo); Maurice Baquet (el acordeonista); Lucien Mancine (el dueño del merendero), y Paul Temps, Henry Saint Isles, René Stern, Sylvain, Robert Ozenne, Alex Aflin, Femand Bercher, Annie Ceres, Nathalie Alexeieff, Jacques Becker (sombra).

Los dos maestros del cine mudo que más impresionaron a Jean Renoir y que de cierta forma contribuyeron al nacimiento de su vocación cinematográfica fueron Erich von Stroheim y Charlie Chaplin. Así como *Nana* llevaba consigo un saludo amistoso para el autor de *Esposas frívolas*, *Los bajos fondos* está lleno de guiños cómplices a Charlot.

No solamente la última secuencia de *Los bajos fondos* se relaciona directamente con *Tiempos modernos* (Modem Times, 1936), sino que toda la interpretación de Junie Astor está inspirada en Paulette Godard, a la que por otra parte Renoir dirigiría con enorme satisfacción más tarde en *Memorias de una doncella*. Por otra parte, es fácil comprender lo que pudo seducir a Jean Renoir de la obra de Gorki, y lo encontramos un poco a través de toda la obra del cineasta: una notable galería de personajes, cínicos, perezosos y vagamente revolucionarios, más sociables que sociales, y cuya situación extraordinaria de feroces individualistas pone a prueba e incluso juzga la condición humana. Porque los personajes de Jean Renoir viven como piensan y recrean, en el seno de su disidencia, una colectividad más pura que la nuestra. (*Claude de Givray*)

1937: LA GRAN ILUSIÓN (La Grande Illusion)

Guión: Charles Spaak y Jean Renoir. *Diálogos*: Charles Spaak y Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Jacques Becker. *Secretaria de rodaje*: Gourdji (Françoise Giroud). *Consejero técnico*: Carl Koch. *Decorados*: Eugène Lourié. *Vestuario*: Decrais. *Sastra*: Suzy. *Operador jefe*: Christian Matras. *Segundo operador*: Claude Renoir. *Ayudantes del operador*: Ernest Bourreaud y Jean Serge Bourgoin. *Foto fija*: Sam Levin. *Ingeniero de sonido*: Joseph de Bretagne. *Maquillador*: Raphaël. *Auxiliares*: Alexandre y Pillon. *Regidor*: Pierre Blondy. *Regidor de exteriores*: Bamathan. *Jefe de plato*: Robert Rips. *Montaje*: Marguerite Renoir, con la colaboración de Marthe Huguet (1958: Renée Lichtig).[100] *Música*: Joseph Kosma y una canción de Vicente Telly y A. Valsien, *Si tu veux Marguerite* (Discos Fragson). *Orquesta*: bajo la dirección de Émile Vuillermoz. *Rodaje*: invierno de 1936-1937. *Estudio*: Billancourt-Eclair. *Exteriores*: en Alsacia, alrededores de Neuf Brisach en el Alto Koenighburg y cuartel de Colmar. *Producción*: R.A.C. (Réalisation d'Art Cinématographique) Frank Rollmer; Albert Pinkovich y Alexandre. *Director de producción*: Raymond Blondy. *Distribución*: R.A.C. (1937) después Cinedis, Filmesonor Gaumont. *Longitud original*: 3.542 metros. *Duración actual*: 3.542 metros. *1.ª proyección pública*: junio de 1937, Marivaux; 1938: Premio al mejor filme extranjero en Nueva York; 1937, Bienal de Venecia: Premio a la mejor contribución artística.[101]

Intérpretes: Erich von Stroheim (Von Rauffenstein); Jean Gabin (Maréchal); Pierre Fresnay (Boïeldieu); Marcel Dalio (Rosenthal); Julien Carette (el actor); Gaston Modot (el ingeniero); Jean Dasté (el maestro); Georges Peclet (un soldado francés); Jacques Becker (un oficial inglés); Sylvain Itkine (Demolder); Dita Parlo (Elsa, la campesina); Werner Florian, Claude Sainval, Michel Salina.

La afición a las paradojas no nos arrastrará a despreciar el único filme de Renoir que fue comprendido y admirado en su totalidad por todos los públicos y en todos los países del mundo. Sencillamente, creemos que *La gran ilusión* es un buen filme como *Toni*, *Los bajos fondos* o *The Southerner* y que su inmenso éxito se basa, si no en un mal entendido, al menos en las apariencias. Todo aquello que nos gusta de Renoir y todo aquello que generalmente le reprochamos: los cambios de tono, la desenvoltura, los despropósitos, las digresiones, la crudeza y su hermano el preciosismo, están aquí presentes, pero al servicio de un cañamazo patriótico y todos sabemos perfectamente que *todos* los filmes de guerra, de resistencia y de fugas gustan *a priori*, ya sean barrocos (*Roma, cittá aperta* [Roma, ciudad abierta, Roberto Rossellini, 1945]), líricos (*J'accuse* [Abel Gance, 1918 y 1938]), pseudo-poéticos (*Valahol Europa Ban* [Geza Radvangi, 1947]), literarios (*La Bataille du Rail* [René Clement, 1945]), románticos (*Kanal* [Andrezj Wajda, 1957]), cómicos (*Traidor en el infierno* [Stalag 17, Billy Wilder, 1953]), inteligentes (*L'Espoir* [André Malraux, 1939]), demagógicos (*Vivir en paz* [Vivere in Pace, Luigi Zampa, 1947]), abstractos (*Un condenado a muerte se ha escapado* [Un Condamné à mort s'est échappé, Robert Bresson, 1956]) o carentes de todo interés (*La Dernière Chance*).

En resumen, todas las exageraciones, todos los excesos están permitidos en el género, y *La gran ilusión* no escapa a esta regla. Aclamada por Roosevelt, L. F. Céline y el mariscal de campo Goering, prohibida en Bélgica por el ministro Henri Spaak, hermano del coguionista, cortadas en Alemania, por orden de Goebbels, todas las escenas en que el judío aparece como simpático, *La gran ilusión* fue boicoteada en el Festival de Venecia por Mussolini, que hizo que se otorgara el Gran Premio a *Carnet de Bal* (Julien Duvivier, 1937). En Francia, el crítico Georges

Altmann protestó contra el antisemitismo de esta obra.

La idea principal de este filme, que animará más tarde a *La Marsellesa* y sobre todo a *La regla del juego*, es que el mundo se divide horizontalmente más que verticalmente; Renoir explica con claridad que la idea de clase subsiste aunque ciertas clases desaparezcan. En cambio, es necesario abolir la idea de frontera, responsable de todos los malentendidos.

Es necesario reconocer que otra razón del éxito de *La gran ilusión* está en que la psicología está por encima de la poesía, lo que no es frecuente en el autor de *Elena y los hombres*. Se puede decir que éste es el menos «loco» de los filmes franceses de Renoir. (*François Truffaut*)

1937: TERRE D'ESPAGNE

Guión: Joris Ivens. *Comentario original*: escrito y dicho por Ernest Hemingway. *Comentario francés*: escrito y dicho por Jean Renoir. *Director*: Joris Ivens. *Operador jefe*: J. Ferno. *Ingeniero de sonido*: Irving Reis. *Montaje*: Hélène Van Dongen. *Música*: Marc Blitzein y Virgil Thompson. *Producción*: «History to Day», EE.UU., 1937. *Longitud original*: 1.500 metros.

1937: LA MARSELLESA (La Marseillaise)

Guión: Jean Renoir, con la colaboración de Carl Koch, N. Martel Dreyfus y Mme. Jean-Paul Dreyfus (consejeros históricos). *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Jacques Becker, Claude Renoir, J.-P. Dreyfus (J.-P. Le Chanois), Demazure, Marc Maurette, Toni Corteggiani; Teatro de Sombras de Lotte Reiniger. *Decorados*: Léon Barsacq, Georges Wakhevitch y Jean Perier. *Operadores*: Jean-Serge Bourgoin, Alain Douarinou, Jean-Marie Maillols, Jean-Paul Alphen y J. Louis. *Ingenieros de sonido*: Joseph de Bretagne, Jean-Roger Bertrand y J. Demede. *Registro sonoro*: Western Electric. *Maquinistas-electricistas*: equipo técnico y obreros de la C.G.T. *Regidores*: Édouard Lepage, Raymond Pillon, Barnathan, Veuillard, Henri Lepage, Decrais, Deffras. *Montaje*: Marguerite Renoir, con la colaboración de Marthe Huguet. *Música*: Lalande, Gretry, Rameau, Mozart, Bach, Rouget de l'Isle, Kosma y Sauveplane. *Orquesta*: bajo la dirección de Roger Désormières. *Rodaje*: verano-otoño de 1937. *Estudio*: Billancourt. *Exteriores*: Fontainebleau, Alsacia, Alta Provenza, Antibes, Place du Panthéon. *Producción*: Sociedad para la Producción y Explotación del filme *La Marseillaise*. *Directores de producción*: A. Zwoboda y A. Seigneur (en el título). *Administrador*: Louis Joly. *Distribución*: R.A.C., en 1938; Compagnie Jean Renoir, después de 1967. *Longitud original*: 2 horas 15 minutos (duración actual). *1.ª proyección pública*: 9 de febrero de 1938, en el Olympia.

Intérpretes:

La corte

Pierre Renoir (Luis XVI); Lise Delamare (de la Comédie Française) (Maria Antonieta); Léon Larive (Picard, mayordomo del rey); William Aguet (La Rochefoucauld-Liancourt); Elisa Ruis (Madame de Lamballe); G. Lefebure (Madame Elizabeth); Pamela Stirling, Genia Vaury (dos sirvientas).

Autoridades civiles y militares

Louis Jouvet (Roederer); Jean Aquistapace (el alcalde del pueblo); Georges Spanelly (La Chesnaye); Pierre Nay (Dubouchage); Jaque Catelain (Capitán Langlade); Edmond Castel (Leroux).

Los aristócratas

Aimé Clariond (de la Comédie Française) (Monsieur de Saint-Laurent); Maurice Escande (el señor del pueblo);

Zibral (Monsieur de Saint-Méry); Jean Ayme (Monsieur de Fougerolles); Irène Joachim (Madame de Saint-Laurent).

Los marselleses

Andrex (Honoré Arnaud); Charles Blavette, después Edmond Ardisson (Jean-Joseph Bomier) (Charles Blavette fue sustituido durante el rodaje por Edmond Ardisson); Paul Dulac (Javel); Jean-Louis Allibert (Moissan); Fernand Flament (Ardisson); Alex Truchy (Cuculière); Georges Peclet (teniente Pignatel); Geo-Dorlys (un jefe marsellés); Jo Lastry (capitán Massugue); Adolphe Autran (el tambor); Edouard Delmot (el campesino Cabri).

El pueblo

Nadia Sibirskaia (Louison); Jenny Hefla (la interpeladora); Gaston Modot (un voluntario); Carette (un voluntario); Severine Lerczinska (una campesina); Marthe Matty (la tía Baumier); Edmond Beauchamp (el cura), y Roger Pregor, Pierre Ferval, Fernand Bellon, Jean Boissemond, Blanche Destournelles y Lucy Kieffer.

Luis XVI es un hombre honrado al que la toma de la Bastilla no le inquieta demasiado. María Antonieta es una hermosa mujer bastante gruñona. En las montañas, los campesinos sublevados contra los nobles cocinan sus «comidas» con leña de los bosques. En Marsella, se crea un batallón de voluntarios que va a marchar sobre París. Luis XVI se interesa por los tomates, ese «nuevo manjar»; no es partidario del «estilo» de un Monsieur Brunswick pero María Antonieta le insiste. El batallón de los marselleses adopta la canción del ejército del Rhin: «Allons enfants de la Patrie»… (estribillo conocido por todos). Luis XVI, al contrario que María Antonieta, es partidario de la higiénica costumbre de cepillarse los dientes: «Probaré de buen grado ese cepillado». Los emigrados de Coblentz están tristes. Los marselleses llegan a París, donde deben atacar las Tullerías y diezmar a los suizos. Al día siguiente, Valmy…

Renoir, fiel a su vieja regla del «equilibrio», preocupado aquí por evitar la falsedad y la ampulosidad inherentes a los filmes de época con personajes históricos, logra magníficamente humanizar a los treinta principales personajes de este retablo neorrealista a fuerza de verdades cotidianas. *La Marsellesa* es el filme de Renoir en el que los diálogos son más ricos en vocabulario culinario; la verdadera cocina se mezcla aquí con la cocina política y esto es válido tanto en lo que se refiere a los marselleses como en lo que se refiere a los suizos; en lo que se refiere a los campesinos encolerizados como en lo que se refiere a los cortesanos emigrados; hay mucha nobleza entre los revolucionarios, mucha ingenuidad y pureza entre los nobles. Renoir mezcla aquí todo un mundo, defendiendo todas las causas con esa objetividad, esa generosidad, esa inteligente autoridad que nadie le ha podido negar jamás.

Por encima de toda esta mezcla, *rinde cuentas* y *La Marsellesa*, por fin, aparece como un montaje de noticiarios de la Revolución Francesa. ¡Únicamente Jean Renoir sería capaz de rodar un filme sobre los hombres de las cavernas que diera la impresión de un auténtico documental! (*François Truffaut*)

1938: LA BÊTE HUMAINE

Argumento: según la novela de Émile Zola. *Adaptación*: Jean Renoir. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Claude Renoir (el hijo mayor), Suzanne de Troye. *Decorados*: Eugène Lourié. *Operador jefe*: Curt Courant. *Segundo operador*: Claude Renoir (hijo), Jacques Natteau. *Ayudantes del operador*: Maurice Pecqueux, Guy Ferrier, Alain Renoir (meritorio). *Foto fija*: Sam Levin. *Ingeniero de sonido*: Robert Teisseire. *Registro sonoro*: R.C.A. *Montaje*: Marguerite Renoir (secuencias ferroviarias: Suzanne de Troye). *Música*: Joseph Kosma y *Le P'tit coeur de Ninon*, canción italiana, éxito de los años veinte. *Rodaje*: agosto-septiembre de 1938. *Estudio*: Billancourt. *Exteriores*: Estación St. Lazare, Le Havre y alrededores. *Producción*: Paris Filme Production Robert Hakim. *Director de producción*: Roland Tual. *Distribución*: Paris Filme. *Longitud original*: 1 hora 45 minutos. *Duración actual*: 2.400 metros (copia de la Cinémathèque Française). *1.ª proyección pública*: 23 de diciembre de 1938, Madeleine (13 semanas de estreno).

Intérpretes: Jean Gabin (Jacques Lantier); Simone Simon (Séverine); Fernand Ledoux (Roubaud, su marido); Julien Carette (Pecqueux); Jenny Helia (su amiga: Philomène); Colette Régis (su mujer: Victoire); Gérard Landry (Dauvergne, hijo); Jacques Berlioz (Grand-Morin); Léon Larive (su criado); Georges Spanelly (Camy-Lamothe, su secretario); Jean Renoir (Cabûche, el cazador furtivo); Émile Genevois y Jacques B. Brunius (dos sirvientes de la granja); Marcel Pérez (un lampista); Blanchette Brunoy (Flore); Claire Gérard (una viajera); Tony Corteggiani (el jefe de la sección); Guy Decomble (el guardabarreras); Georges Peclet (un ferroviario); Charlotte Clasis (la madrina, tía Phasie); Marceau (un mecánico).

SINOPSIS

Mecánico de la «Lison», su locomotora, Jacques Lantier, epiléptico hereditario, se enamora de Séverine, esposa, muy joven, del subjefe de estación Roubaud. Este último, muy celoso, ha matado durante un viaje de París a Le Havre al propietario Grand-Morin, que sedujo anteriormente a Séverine y con quien ella había reanudado sus relaciones por culpa de una gestión efectuada a petición de su marido. El crimen, que no tuvo testigos, será imputado a un cazador furtivo. Pero Lantier, que viajaba en el mismo vagón que la pareja el día del crimen, sospecha de Roubaud. Calla por amor a Séverine, que no tarda en ceder a sus insinuaciones y le sugiere incluso suprimir a ese embarazoso marido que la asquea. Pero será a ella a quien matará Lantier, durante una crisis de locura, después de lo cual se suicidará saltando de la máquina lanzada a toda velocidad.

ANÁLISIS

El filme está precedido de un corto extracto del texto de Zola que se refiere a la herencia alcohólica de Jean Lantier. Este texto va seguido de un retrato del novelista.

Existe el filme-triángulo (*Le Carrosse d'or*), el filme-círculo (*El río*); *La Bête Humaine* es un filme directo, lo que significa tanto como decir que se trata de una tragedia.

Entre los títulos y la admirable secuencia sin diálogo de Gabin y Carette conduciendo su locomotora, hay una foto dedicada a Émile Zola y una cita también de la novela: «A veces tenía la impresión de que pagaba las culpas de los padres, las madres, las generaciones de alcohólicos que le habían envenenado la sangre». A Jacques Lantier, héroe de este drama, va unida una fatalidad materialista, psicológica, se podría decir. Los dioses antiguos fulminaban sucesivamente las diversas ramas de un árbol genealógico. Los dioses modernos reservan una suerte aún más terrible a los Rougon Macquart: vierten veneno en su savia nutritiva. Las leyes de la herencia han

sustituido a la venganza divina, pero las fuerzas del destino continúan siendo las mismas.

«Jacques Lantier me interesa tanto como Edipo», escribía Jean Renoir en *Ciné Monde* (1938). «Este mecánico de locomotoras arrastra tras él una atmósfera tan pesada como la de cualquier miembro de la familia de los átridas».

Gabin, en *La Bête Humaine*, de la misma forma que Claude Laydu en *Diario de un cura de campaña* (Robert Bresson, 1950) al igual que Humphrey Bogart en *In a lonely place* (1950) lleva en sí mismo su propio drama, su propio suspense. Su problema queda expuesto en los primeros minutos de la acción: ¿resistirá la prueba el organismo arruinado de Lantier? Desde entonces, todos sus gestos nos hieren como una cuchillada: su manera de comer, de trabajar, de hablar, su manera de hacer y de no hacer el amor. El amor es Simone Simon, la más encantadora vampiresa provinciana que pueda existir. Se expresa en tópicos triviales («He vivido más en este minuto que en toda mi existencia pasada») a los que una afectación especial de la voz otorga un preciosismo inigualable. Ella es profundamente mala, juega con los nervios de su amante como un gato con una hebra de lana. Es una gata en sí misma; su primera aparición nos la muestra acariciando un gato de angora blanco. En la mitología de Renoir, entre Catherine Hessling y Leslie Caron, Simone Simon encuentra su sitio exacto, pero jamás ha sido más sensible a los peligros de la mujer. (*Claude de Givray*)

Después de La Bête Humaine, *se produce un nuevo giro en la obra de Renoir: un deseo de evadirse del naturalismo para abordar un género más clásico y más poético: es la gran experiencia de* La regla del juego, *de la cual Renoir no dudó nunca que sería durante mucho tiempo una obra maldita*.

1939: LA REGLA DEL JUEGO (La Règle du Jeu)

Títulos primitivos: Les caprices de Marianne, Fair Play, La chase en Sologne. Argumento: Jean Renoir, con la colaboración de Carl Koch. *Adaptación*: Jean Renoir. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Carl Koch, André Zwoboda, Henri Cartier-Bresson. *Secretaria de rodaje*: Dido Freire. *Consejero técnico* (de las escenas de caza): Tony Corteggiani. *Decorados*: Eugène Lourié, con la colaboración de Max Douy. *Vestuario*: Coco Chanel. *Operador jefe*: Jean Bachelet. *Segundo operador*: Jacques Lemare. *Ayudantes del operador*: Jean-Paul Alphen, Alain Renoir. *Foto fija*: San Levin. *Ingeniero de sonido*: Joseph de Bretagne. *Registro sonoro*: Western Electric. *Maquillaje*: Ralph. *Regidor*: Raymond Pillion. *Montaje*: Marguerite Renoir, con la colaboración de Marthe Hughet. *Música*: Mozart (*Danza alemana*), Monsigny, Sallabert, Johan Strauss (*El murciélago*), Saint-Saens (*Danse macabre*), Chopin (*Vals*), con arreglos de Désormières y Joseph Kosma. *Orquesta*: bajo la dirección de Roger Désormières. *Rodaje*: se inicia el 15 de febrero de 1939 (febrero-marzo de 1939). *Estudio*: Joinville. *Exteriores*: La Motte-Beuvron, Château de la Ferté Saint-Aubin, Aubigny, alrededores de Brinonsur-Sauldre. *Producción*: N. E. F. *Director de producción*: Claude Renoir (el hijo mayor). *Administrador*: Camille François. *Encargado de prensa*: Georges Cravenne. *Distribución*: N.E.F., Gaumont, Les Grands Filmes Classiques (1965) y Marc Gelbart (extranjero). *Longitud original*: 1 hora 53 minutos.

Duración actual: 3.006 metros (1 hora 52 minutos). *1.ª proyección pública*: 7 de julio de 1939, Aubert-Palace y Colisée; reestreno en París: versión mutilada, 26 de septiembre de 1945, en el Imperial Cinecran; reestreno de la versión completa: 23 de abril de 1965, en Studio Médicis.

Intérpretes: Marcel Dalio (el marqués Robert de la Chesnaye;[102] Nora Grégor (Christine, su mujer); Roland Toutain (André Jurieu); Jean Renoir (Octave); Mila Parely (Geneviève de Marrast); Odette Talazac (Charlotte de la Plante); Pierre Magnier (el general); Pierre Nay (M. de Saint-Aubin); Richard Francoeur (M. La Bruyère); Claire Gérard (Mme. La Bruyère); Anne Mayen (Jackie, sobrina de Christine); Roger Forster (el invitado afeminado); Nicolás Amato (el sudamericano); Tony Corteggiani (Berthelin); Paulette Dubost (Lisette, doncella de Christine); Gaston Modot (su marido, Schumacher, el guardabosques); Julien Carette (Marceau, el cazador furtivo); Eddy Debray (Corneille, el mayordomo); Léon Larive (el cocinero); Jenny Helia (la sirviente); Lise Elina (la periodista de la radio); André Zwoboda (el ingeniero de casa Caudron); Camille François (locutor); Henri Cartier-Bresson (el criado inglés).

SINOPSIS

El aviador André Jurieu acaba de realizar una actuación sorprendente: ha atravesado el Atlántico en veintitrés horas. Después de haber logrado esto, espera conquistar el amor de una mujer de la alta burguesía, Christine de la Chesnaye. Pero ésta ni siquiera se encuentra en Le Bourget para recibirlo. André manifiesta ingenuamente su desilusión por la radio.

Jurieu intenta matarse en un automóvil, y Octave, un amigo común, con la esperanza de hacerle volver en razón, consigue de los La Chesnaye una invitación para que Jurieu asista a una cacería que van a dar en su propiedad de La Colinière, en Sologne. Entretanto, Robert de la Chesnaye, durante un paseo por sus propiedades, toma a su servicio al cazador furtivo Marceau, a pesar de la viva oposición de su guardabosques Schumacher. Durante la cacería, Christine descubre, casualmente, las relaciones de su marido con una de sus amigas, Geneviève de Marrast, aunque éstas estén a punto de terminar de manera definitiva. Ofuscada por ello, dejará que Jurieu y otro pretendiente, M. de Saint-Aubin, le declaren su amor. Durante una fiesta de disfraces caerán las máscaras. Jurieu se batirá con Saint-Aubin, y después La Chesnaye con Jurieu, mientras que, entre los invitados, el guardabosques Schumacher perseguirá con su revólver a Marceau, al que ha sorprendido cortejando a su mujer, Lisette.

Seguirán a esto unos momentos de calma. Jurieu y Robert, reconciliados, hablan del porvenir de Christine; Marceau consuela a Schumacher, que ha sido despedido del castillo, y Octave, desde hace mucho tiempo enamorado en secreto de Christine y dándose cuenta de que ha llegado su hora, le declara su amor y la convence para que se escape con él. Pero Schumacher, engañado por un doble cambio de vestuario y empujado por Marceau, mata a Jurieu. Delante de sus invitados engañados, y escépticos, La Chesnaye y su mujer regresan a La Colinière habiendo salvado la situación. (Claude Beylie)

ANÁLISIS

En el estreno: el mayor fracaso de toda la carrera de Renoir. Con el tiempo: ¡su obra maestra! Renoir había apuntado demasiado alto, porque si bien muchos de sus

filmes no han logrado la aceptación del público más que después de algunos años, éste no fue durante mucho tiempo apreciado únicamente más que por los cinéfilos. Dos reestrenos de *La regla del juego* en 1945 y después en 1948, fueron acompañados del fracaso comercial, hasta el gran éxito de explotación de la versión íntegra en 1965.

Después de *La gran ilusión* y de *La Bête Humaine*, Renoir estaba cansado de la psicología; sin duda, sentía el deseo de mostrar cosas en vez de analizarlas, de agitar en vez de conmover. Como explicaba Renoir en una entrevista, «La regla del juego» es la que es preciso observar en la vida en sociedad si no se quiere acabar aplastado. El problema es el de la sinceridad en el amor. «La mentira es una vestimenta demasiado pesada para soportarla…». «La sinceridad es aburrida…». «Querría desaparecer, amigo mío, no ver nada más (…) Esto me obligará a no tratar de saber lo que está bien ni lo que está mal, porque ocurre algo terrible en este mundo: todo el mundo tiene sus razones…». «Sufro y tengo horror al sufrimiento». Estos fragmentos de diálogo dan el tono y muestran también que se trata de cuestiones morales.

Los nueve principales personajes de *La regla del juego* tienen un problema sentimental que resolver y, como el filme los presenta en vísperas de una «crisis», vemos a cada uno comportarse de la manera más inadecuada. El único personaje sincero —André Jurieu, el aviador—, después de haber puesto los pies en tierra, desencadenará un «drama alegre» del que será la única víctima por no haber observado «la regla del juego».

Esqueletos irrisorios, los personajes de *La regla del juego*, sorprendidos en un momento crucial de su decadencia, descuidan el baile de la farándula —«Es bonito pero es un juego un poco viejo»—, en beneficio de la danza macabra que excita los cinco sentidos. Gracias a una *fiesta*, se verán empujados a disfrazarse, esto es, a quitarse sus máscaras. Aquí los conflictos de clase ya no existen, señores y criados confunden sus sombras sobre los muros de la vida del castillo, que ya no podrá prolongarse; el hombre es imperfecto, nace mentiroso y continúa siéndolo: «Si el amor tiene alas, ¿no será para mariposear?».

La regla del juego es un filme profundamente pesimista, una amarga y profética orgía de destrucción en la que incluso la amistad queda falseada: «Yo no creo ya en casi nada pero voy a empezar a creer en la amistad», dice La Chesnaye a Jurieu hablando de Octave, su amigo común, que precisamente se dispone a llevarse a la mujer que ambos aman.

Gracias a una «lente de aproximación», Christine de La Chesnaye, después de la célebre cacería, puede seguir las evoluciones de una pequeña ardilla que se encuentra posada en la rama de un árbol; se produce aquí un elogio de la lente que nos hace pensar que constituye también una definición de la cámara y un homenaje al cinema: «Su óptica es tan perfecta y su disposición tal que, utilizándola como una lupa, a poca distancia, se puede observar al animal en toda su integridad y sorprender toda su vida íntima».

Personalmente, soy incapaz de citar a ningún otro cineasta que haya puesto tanto de sí mismo —y lo mejor de sí mismo— en un filme como Jean Renoir en *La regla del juego. (François Truffaut)*

Como todo el mundo sabe, La regla del juego *fue un fracaso comercial absoluto. Después de algunos días en salas de estreno Renoir aceptó llevar a cabo una docena de cortes importantes que afectaban principalmente al papel de Octave, que interpretaba él mismo. Después el filme fue retirado de la exhibición porque era anticomercial y «desmoralizador» para los espectadores franceses. Renoir fue a Italia para rodar* La Tosca, *pero la entrada en guerra de Italia le impidió rodar más que los cinco primeros planos.*

1940: TOSCA (Tosca)

Guión: Luchino Visconti, Jean Renoir, Carl Koch. *Argumento*: según la obra de Victorien Sardou. *Director*: Carl Koch (Jean Renoir: cinco planos). *Operador jefe*: Ubaldo Arata. *Montaje*: Gino Bretone. *Música*: Giacomo Puccini. *Orquesta bajo la dirección de*: Fernando Previtali. *Arreglos musicales*: Umberto Mancini. *Canto*: Mafalda Favero y Ferruccio Tagliavini. *Rodaje*: empezó a finales de 1939-1940. *Estudio*: Scalera, Roma. *Exteriores*: Roma, Palacio Famese, Castillo de Sant Angelo. *Producción*: Scalera Filmes. *Longitud original*: 2.500 metros. *1.ª proyección pública*: 30 de septiembre de 1942 en Francia, Lord Byron (versión doblada). *Distribución*: (en Francia) Scalera Films.

Intérpretes: Imperio Argentina (Tosca); Michel Simon (Scarpia); Rossano Brazzi (Mario Cavaradossi); Massimo Girotti (Angeloti) y Clara Candiani, Adriano Rimoldi, Juan Calvo y Nicolás Perchicot.

Una obra maestra fallida. No, no se trata, ni mucho menos, de subestimar a Carl Koch, cuya puesta en escena, siga o no la planificación de Renoir, siempre elegante, tiene incluso momentos de gran altura: de Koch son, en efecto, esos amplios movimientos de cámara en la capilla, o la escena final de la ejecución o un breve *travelling* hacia adelante siguiendo a Tosca, que va a arrojarse al vacío y nos hace enfrentamos de golpe con Roma. Nada hay en ese trabajo de buen artesano que sea indigno de la apertura, pero nada hay tampoco que alcance el encanto de esos cinco o seis planos de galopadas nocturnas, en los que cobra vida, de repente, la gran magia barroca: con la panorámica de la cámara, la piedra palpita y se mezcla en el movimiento del drama. *Tosca* deja de ser una ópera realista. La realidad se hace ópera. (*Jacques Rivette*)

Jean Renoir volvió a París, y después de algunos trabajos para el servicio cinematográfico del ejército, marchó para el Midi. Una larga carta de Robert Flaherty le incitaba a ir a América. En otoño de 1940, se embarcó para los

Estados Unidos, llevando consigo a Dido Freire, sobrina de Cavalcanti, secretaria de rodaje de La regla del juego *con la que contraería matrimonio pronto sin saber que su divorcio de Catherine Hessling, reconocido en América, no lo estaba en otros sitios, convirtiéndose así, involuntariamente, en bigamo (frecuentemente se le ha imputado a Renoir una tercera esposa: Marguerite Mathieu, una de las mejores montadoras francesas, conocida bajo el nombre de Marguerite Renoir, que vivió con él de 1935 a 1940). El propio Jean Renoir divide su período americano en dos partes*, «algunos intentos en los grandes estudios y otros llevados a cabo con independientes». *Contratado por la Fox, escogió un argumento de Dudley Nichols y rodó* Aguas pantanosas.

1941: AGUAS PANTANOSAS (Swamp Water)

Guión: Dudley Nichols. *Argumento*: según una novela de Vereen Bell. *Director*: Jean Renoir. *Decorados*: Thomas Little. *Vestuario*: Gwen Wakeling. *Operador jefe*: Peverell Marley y Lucien Ballard. *Maquillaje*: Guy Pearce. *Dirección artística*: Richard Doy. *Montaje*: Walter Thompson. *Música*: David Rudolph. *Estudio*: (?). *Exteriores*: Georgia. *Producción*: 20th Century Fox. *Productor*: Irving Pichel. *Productor asociado*: Len Hammond. *Distribución*: 20th Century Fox. *Duración actual*: 86 minutos, 2.535 metros. *Primeras proyecciones*: en los Estados Unidos, corporativa: 29 de octubre de 1941. Pública: 5 de diciembre de 1941, y en Francia, París, 23 de abril de 1948.

Intérpretes: Dana Andrews (Ben Ragan); Walter Huston (Thursday Ragan); John Carradine (Jesse Wick); Eugene Pallette (*sheriff* Jeb MacKane); Ward Bond (Tim Dorson); Guinn Williams (Bud Dorson); Virginia Gilmore (Mabel Mac Kenzie); Walter Brennan (Thom Keefer); Anne Baxter (Julie); Mary Howard (Hannah), y Russell Simpson, Joseph Sawyer, Paul Bums, Dave Morris, Frank Austin, Matt Williams.

SINOPSIS

Las vastas extensiones pantanosas de Georgia atraen a gran número de aventureros y cazadores, muchos de los cuales no regresan jamás. Un grupo de hombres compuesto por Ben Ragan (Dana Andrews), su padre Thursday (Walter Huston), Jesse Wick (John Carradine), el sheriff *Jeb MacKane (Eugene Pallette), así como por Tim y Bud Dorson (Ward Bond y Guinn Williams), salen en busca de dos cazadores perdidos en los pantanos y después de muchas horas de esfuerzo se convencen de la muerte de sus camaradas. El perro de Ben, Trouble, se escapa en persecución de un gamo y, sin hacer caso de los consejos de su padre y de las súplicas de su novia, Mabel (Virginia Gilmore), Ben salta a su barco y pone rumbo en dirección a los pantanos.*

Esquivando a los cocodrilos, Ben se introduce cada vez más profundamente en la selva pantanosa. Abandonando su barca, Ben se dispone a caminar. Cuando cae la noche, enciende un fuego e instala un campamento provisional. Mientras duerme le asestan un golpe en la cabeza.

Vuelto en sí, se encuentra junto con su perro, Trouble, prisionero de un criminal evadido, Tom Keefer (Walter Brennan). Tom se niega a dejarle marchar para que no

revele su rastro, pero Ben le ha cuidado y curado de una mordedura de serpiente, y Tom consiente en dejarle marchar con la condición de que le prometa ocuparse de su hija, Julie (Anne Baxter), que vive en el mismo pueblo.

Al volver, Ben encuentra a Jesse Wick haciendo la corte a su madrastra, en ausencia de su padre. Ben, a continuación, se pelea con su padre y abandona la casa paterna para vivir solo.

Mabel está furiosa a causa de su prolongada ausencia, y, dado que Ben, en el curso de una conversación, dejó escapar que no estuvo solo en los pantanos, sospecha algo.

Jesse continúa haciendo la corte a Hannah (Mary Howard) cuando Thursday Ragan sale de caza. Aunque ella se resiste, Jesse no se desanima y un día se ve obligado a huir precipitadamente porque Thursday ha vuelto de improviso. Hannah se niega a darle el nombre del visitante, temiendo que su marido pueda matarle, y nace la desconfianza entre ellos.

Ben quiere llevar a Julie al baile y Mabel se enfada. Ben no quiere verla y adivina que alguien se esconde en los pantanos y que se trata de Tom Keefer.

Ben, dándose cuenta de que Tom es realmente inocente de su historia criminal, amenaza a Jesse con contarle a su padre, Thursday, toda la verdad y este último le confiesa que han sido los Dorson los verdaderos asesinos.

Ben marcha a los pantanos en busca de Tom, pero los Dorson le preparan una emboscada en su camino de vuelta. Su intento falla y persiguen a Ben y a Tom. Tom los lleva hasta un pantano especialmente peligroso: Dorson desaparece entre las arenas movedizas y su hermano Tim recobra su libertad con la condición de que marche a su vez hacia esa región mortalmente peligrosa.

Thursday y Hannah se reconcilian. Tom es rehabilitado ante los ojos de todos. Ben y Julie podrán, al fin, ser felices. (Jean Kress)

ANÁLISIS

Segundo filme americano de Renoir exhibido después de la Liberación. Será aquí donde empiecen los malentendidos. Malentendidos que convertirán al más admirable de los cineastas franceses en el más maldito. Paradoja suprema que hayan sido los más ardientes partidarios de Renoir los que lanzaron sin vacilaciones la primera piedra. La misma piedra lanzada antes contra La *regla del juego*, respecto a la cual cinco años de conflicto mundial apenas habían bastado para que fuera comprendida, para que fuera aceptada, *Aguas pantanosas* puede vanagloriarse igualmente de haber revolucionado en gran medida Hollywood. Por primera vez, un gran estudio acepta la idea, después de todo muy razonable, de no rodar los exteriores en interiores. *Aguas pantanosas* sigue las normas de *Toni*, con veinte años de experiencia detrás. No se trata de afición al riesgo, sino de certidumbre dentro de la audacia.

Silbada en el Biarritz, en su estreno parisino, *Aguas pantanosas* es uno de los seis o siete momentos decisivos de la obra de Renoir. El desconcierto se produce porque

no se trata del comienzo de un cambio, sino de su fin.

Y alguien dirá que a la salida de una curva el campeón pisa a fondo el acelerador para volver a correr a tumba abierta. Esto es lo que hace Renoir en el plano estético.

El genio, escribió en alguna parte Malraux, nace como el incendio: *de aquello que arde*. Si *La regla del juego* fue incomprendida en su tiempo, es que quemaba, destruía, *Le Crime de Monsieur Lange*. Y *Aguas pantanosas*, a su vez quemaba *La del juego*. Igualmente, *Elena y los hombres* será despreciada *in petto* por los hombres que aplaudieron *French Cancan*. Injustamente, porque Renoir nos demuestra continuamente que la única forma de no quedarse atrás es ir siempre adelante. Cuando todavía se está admirando la temeridad del andamiaje, él ya lo está destruyendo. (*Jean-Luc Godard*)

Después de Aguas pantanosas, *que alcanzó cierto éxito en los Estados Unidos, se separó amigablemente de Darryl Zanuck. Universal le propuso un filme con Diana Durbin que comenzó y no terminó.*[103] *Consideró la posibilidad de rodar* Terre des hommes *de Saint-Exupéry pero el proyecto no resultó. A continuación hizo dos filmes de propaganda,* This Land is Mine *y* Salute to France. *Después Robert Hakim le permitió rodar The Southerner, producción independiente distribuida por United Artists.*

1943: THIS LAND IS MINE

Guión: Dudley Nichols y Jean Renoir. *Diálogos*: Dudley Nichols. *Director de diálogos*: Leo Bulgakov. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Edward Donohue. *Efectos especiales*: Vernon L. Walker. *Decoradores jefes*: Eugène Lourié, Albert d'Agostino y Walker F. Keeler. *Construcción de decorados* («Set Decorations»): Darrel Silvera, Al Fields. *Operador jefe*: Frank Redman. *Montaje*: Frederic Knudtsen. *Sonido*: Terry Kellum, James Stewart. *Música*: Lothar Perl. *Orquesta*: bajo la dirección de Constantin Bakaleinikoff. *Producción*: R.K.O. *Productores*: Jean Renoir y Dudley Nichols. *Distribución*: R.K.O. *Longitud original*: 2.847 metros. *Primera proyección corporativa*: 17 de marzo de 1943, en Estados Unidos. *1.ª proyección pública*: 19 de julio de 1946, en Francia.

Intérpretes: Charles Laughton (Albert Lory); Kent Smith (Paul Martin); Maureen O'Hara (Louise Martin, su hermana); Georges Sanders (Georges Lambert); Walter Slezack (mayor von Keller); Una O'Connor (Mme. Lory, la madre); Philipp Merivale (profesor Sorel); Thurston Hall (el alcalde); Nancy Gates (Julie Grant); Ivan Simpson (el juez); Wheaton Chambers (Mr. Lorraine); John Donnat (Edmund Lorraine); Franck Alten (teniente Schwartz); Leo Bulgakov (hombrecito); Cecile Weston (Mme. Lorraine).

SINOPSIS

Albert Lory, un maestro de escuela de mediana edad (Charles Laughton), hombre tímido y acobardado, está enamorado en secreto de su colega Louise Martin (Maureen O'Hara). Esta última está prometida a Georges Lambert (Georges Sanders), ingeniero que trabaja en los ferrocarriles y partidario convencido del

régimen nazi. Después de un atentado, las autoridades alemanas toman rehenes, entre los que se encuentra Lory, que serán fusilados si los verdaderos culpables no son denunciados. Mme. Lory, que ama a su hijo con un amor ferozmente egoísta, y que por otra parte alberga contra Louise un resentimiento celoso, ha visto al hermano de la joven, Paul, en circunstancias sospechosas, inmediatamente después del atentado. Denuncia a Paul Martin a Lambert, que a su vez advierte al comandante de la plaza, Von Keller. Pero en el último minuto Lambert se da cuenta de la monstruosidad que ha cometido. Trata de advertir a Paul del peligro que le amenaza; el joven, mientras tanto, es abatido por los alemanes.

Lory es liberado, pero cuando conoce la verdad, se precipita loco de rabia y de desesperación a pedir explicaciones a Lambert. Llega demasiado tarde: como consecuencia de sus remordimientos, Lambert acaba de suicidarse. Lory, que llega un instante después a la oficina del ingeniero, es acusado de asesinato.

Durante el proceso, Von Keller viene a ver a Lory a la cárcel. Si defiende el régimen nazi le promete la libertad. Una carta de despedida, que se supone escrita por Lambert, será presentada en la audiencia provincial y Lory declarado inocente. El tímido maestro de escuela está casi convencido, pero cuando ve desde su ventana la ejecución de los otros rehenes, comprende lo que se oculta tras las hermosas palabras de Von Keller. El cobarde encuentra ahora el valor moral para denunciar públicamente durante su proceso al opresor y a sus colaboradores, para proclamar su amor por Louise y afrontar con valor la muerte, no por el crimen que no ha cometido, sino por haber defendido la causa de la libertad. (Jean Kress)

ANÁLISIS

El más despreciado de los filmes americanos de Jean Renoir. La acción se desarrolla (como la de *Memorias de una doncella)* en una pequeña aldea de Francia reconstruida en estudio en Hollywood. Este rincón de Francia hecho de cartón piedra y de estuco es, en realidad, un país imaginario, igual que el de Verdoux o el paisaje de algunos filmes de Fritz Lang, como *Hangmen also die!* (1943).

«Con *This Land is Mine* quise 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, me vi abrumado con innumerables cartas injuriosas procedentes de Francia y avergonzado por la prensa parisina. Por una vez, me apenó sinceramente no haber sido comprendido». (Jean Renoir: «Mi experiencia americana», *Cinémonde*, 1946).

This Land is Mine, a pesar de su puesta en escena clásica, de una prudencia poco habitual en Renoir (se trataba de convencer a toda costa al público americano), es un filme muy bello en el que se reconoce inmediatamente a nuestro autor aunque no sea más que en el personaje y en la interpretación de Charles Laughton, tan característica del realizador, como la de Pierre Renoir en *La Marsellesa*.

Se quiera o no, se trata de un filme *típicamente francés* y no es casual que nos

haga recordar constantemente al Daudet de *La Dernière Classe*. Bardèche, que ha llevado al máximo la falta de seriedad crítica al considerar en una de las ediciones de su *Histoire du Cinéma* como filme americano de Renoir uno que jamás fue rodado (*Terre des hommes*, según ¡Saint-Exúpery!) se redime de este error con un análisis muy honesto de *This Land is Mine*: «Aunque esté relacionado con el mismo tipo de error, el filme de Jean Renoir *This Land is Mine* es menos chocante para los cobayas invitados a contemplar sus éxitos. Laughton interpreta a un admirable maestro de escuela, que tiene miedo de los bombardeos, que ama sus comodidades, su tazón de leche, a su vieja madre, y que siente un gran respeto por el inspector de distrito universitario y por las autoridades de ocupación, y que al final se convertirá en un perro rabioso: las sesiones del tribunal militar se presentan al público como las audiencias de un correccional. El patriotismo es de un estilo ampuloso; los inspectores arrancan con lágrimas en los ojos las páginas de los manuales de historia dedicadas a Juana de Arco y a Jules Ferry en la escuela laica; el filme acaba con unos coros de alumnos que cantan como si fueran salmos los artículos de la Declaración de los Derechos del Hombre. Estas evocaciones eminentemente republicanas quizá hagan sonreír un poco, y el filme fue criticado severamente en Francia. Fue acogido muy injustamente, porque con todos sus defectos inevitables, que son defectos típicos de "ausente", Renoir había tratado de comprender la situación de un país ocupado; su filme es el de un hombre inteligente que falla en aquellas cosas que no se pueden comprender a distancia, pero que, sin embargo, muestra ciertamente en su película muchas menos tonterías y bajezas que aquellas que fueron realizadas por esa época en Francia sobre temas análogos». Estamos completamente de acuerdo con este juicio de Maurice Bardèche. (*François Truffaut*)

1944: SALUTE TO FRANCE

Guión: Philip Dunne, Jean Renoir, Burgess Meredith. *Director*: Jean Renoir, en colaboración. *Operador jefe*: Army Pictorial Service. *Montaje*: bajo la supervisión de Helen Van Dongen. *Música*: Kurt Weill. *Producción*: Office Of War Information (O.W.I.). *Distribución*: Artistes Associés. *Longitud original*: 540 metros (¿35 minutos?). *1.ª proyección pública*: diciembre de 1944 o enero de 1945, en París (sin títulos).

Intérpretes: Burgess Meredith (Tommy); Garson Kanin (Joe); Claude Dauphin (Jacques, el narrador y diversos papeles: el soldado, el campesino, el intelectual, el guerrillero, etc.), y actores anónimos.

Exhibida en Francia en el más absoluto anonimato, un año después del final de la guerra, *Salute to France* no mereció el honor, que yo sepa, del menor comentario de la prensa parisina. Sin embargo, *Salute to France* había tenido en los Estados Unidos cierto éxito, que sin igualarse al de su gran filme anterior, *This Land is Mine*, demostraba cómo Renoir, cuando quiere expresar algunas verdades elementales, sabe dirigirse directamente al gran público. En el caso que nos ocupa, se trataba, según las propias palabras de Renoir, «de explicar un poco lo que son los franceses a los

americanos que iban a desembarcar».

Sobre el puente de un transporte de tropas con destino al continente, un pequeño grupo, en el que se encuentran un soldado francés, un soldado inglés y un soldado americano, discuten sobre el país que van a descubrir o a redescubrir pronto. Claude Dauphin, por supuesto, es el portavoz de la alegría vital francesa. Pero se pregunta, junto con sus interlocutores, qué país van a encontrar después de los terribles años de la ocupación. Renoir, cuya participación es necesario no sobrestimar y mucho menos subestimar en esta obra colectiva, no firmada, manifiesta una vez más, sin alardes, con el buen sentido de un francés convencido hasta la médula, su confianza en la patria del «vino tinto» francés convencido hasta la médula, su confianza en la patria del «vino tinto» y del «queso de brie». El estilo del filme, sencillo, desordenado, muy próximo a la magnífica franqueza de los filmes que Renoir rodaba en Francia antes de la guerra, es lo más opuesto que puede imaginarse a lo que normalmente constituye el género de propaganda (sobre todo anglosajón). Incluso en esta obra de circunstancias, Renoir muestra su afición a los repartos en apariencia contradictorios. Ahí está Burgess Meredith, con su sonrisa, excesivamente sutil, de intelectual de Broadway. ¿Y cómo olvidar el plano en el que le vemos sobre el puente, incómodo con su vestimenta militar? (*Louis Marcorelles*)

1945: THE SOUTHERNER

Guión: Jean Renoir. *Argumento*: según la novela de George Sessions Perry, *Hold Autumn in your Hand*. *Adaptación*: Hugo Butler. *Diálogos*: Jean Renoir, con la colaboración de W. Faulkner. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Robert Aldrich. *Decorados*: Eugène Lourié. *Operador jefe*: Lucien Andriot. *Ingeniero de sonido*: Frank Webster. *Montaje*: Gregg Tallas. *Música*: Werner Janssen. *Orquesta*: Janssen Symphony Orchestra. *Productores*: David L. Loew y Robert Hakim. *Productor asociado*: Samuel Rheiner. *Distribución*: United Artists. *Duración actual*: 92 minutos, 2.586 metros. *1.ª proyección pública*: 30 de abril de 1945, Four States Theatre en Beverly Hills (EE.UU.), y 30 de mayo de 1950, Reflets (cine de arte y ensayo), en París. Premio al mejor filme, Bienal de Venecia de 1945; National Board, premio al mejor director.

Intérpretes: Zachary Scott (Sam Tucker); Betty Field (Nana Tucker); J. Carroll Naish (Devers); Beulah Bondi (abuela); Percy Kilbride (Harmie); Blanche Yurka (madre); Charles Kemper (Tim); Norman Lloyd (Finley); Estelle Taylor (Lizzie); Noreen Nash (Bechy); Jack Norworth (doctor); Paul Harvey (Ruston); Nestor Paira (el barman); Jay Gilpin (Jot); Jean Vanderbilt (Daisy, hija de Sam); Paul Bums (el tío Pete); Dorothy Granger (joven en la fiesta); Earl Odgkins (invitado en la boda); Almira Sessions (cliente en el almacén); Rex (Zoonie).

Este filme —lo dice Renoir— fue rodado con la más absoluta libertad. Nada en este filme, casi documental, conserva las huellas habituales de Hollywood. El autor reivindica la plena responsabilidad de sus actos sin circunstancias atenuantes. Si descuida mantenerse fiel a cierta idea que se tiene de él es porque así lo quiere: Renoir es siempre Renoir, y por eso no necesita imitar a Renoir.

A un tema nuevo corresponde un estilo nuevo. Estos plantadores de algodón, tienen por su origen anglosajón y por su educación protestante, una austeridad que debe pasar del modelo a la pintura. La solemnidad de sus gestos exige razonamientos

que no son exactamente aquellos que mueven a un vagabundo parisino o a un obrero provenzal. Existe un hieratismo en sus menores gestos, una teatralidad, que Renoir admira, como admiró siempre aquello que le fue dado contemplar.

Dicho esto, reconozcamos que la mirada del director no es la misma de antes. No se contenta ya con maravillarse, sino que juzga. En este paisaje agreste, en este mundo de pioneros, la grandeza del hombre no reside en abandonarse a la naturaleza (o a lo natural), sino que es necesario oponerse a ella, dominarla. Detrás de las apariencias —que puede pensarse que son más grises que de costumbre— se perfila la sombra de una gran idea moral o metafísica, de un dios explícitamente nombrado y del que la obra de Renoir apenas se había preocupado hasta entonces.

Esta profesión de fe espiritualista puede sorprender: contentémonos con registrarla, como registramos la de *El río* u *Orvet*, sin pretender resolver una contradicción que a Renoir le agrada que se mantenga bien viva. Digamos simplemente que ella nos impide interpretar según una línea demasiado estricta y demasiado cómoda el materialismo achacado no menos ingenuamente a *Boudu* o a *Elena y los hombres. (Eric Rohmer)*

1946: MEMORIAS DE UNA DONCELLA (The Diary of a Chambermaid)

Guión: Jean Renoir y Burgess Meredith. *Argumento*: según la novela de Octave Mirbeau y la obra de André Heuse, André de Lorde y Thielly Nores. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Lamdew. *Efectos especiales*: Lee Zavitz. *Decorados*: Eugène Lourié (realizados por J. Héron). *Vestuario*: Barbara Karinska. *Operador jefe*: Lucien Andriot. *Montaje*: James Smith. *Música*: Michel Michelet. *Producción*: Benedict Bogeaus y Burgess Meredith. *Distribución*: United Artists. *Duración actual*: 82 minutos (2.350 metros). *1.ª proyección pública*: 1948 en EE.UU., y el 9 de junio de 1948 en París, Les Reflets (V.O.), Impérial-Cinécram (V.F.).

Intérpretes: Paulette Godard (Célestine); Burgess Meredith (capitán Mauger); Hurt Hatfield (George); Reginald Owen (M. Lanlaire); Florence Bates (Rose); Francis Lederer (Joseph); Judith Anderson (Mme. Lanlaire); Irene Ryan (Louise); Almira Sessions (Marianne).

La distancia permite apreciar cada año mejor la calidad y la importancia del penúltimo filme americano de Jean Renoir. Durante mucho tiempo únicamente *The Southerner* se benefició de una opinión favorable a causa de su realismo. *The Southerner* es admirable, pero *Memorias* aún es, creo yo, más bello y más puro. Renoir lleva a cabo sin trabas, y con una maravillosa unidad de estilo, una de las ideas fundamentales de su inspiración: la síntesis de lo cómico y de lo dramático. Pero si *La regla del juego* no era más que un «drama alegre», *Memorias* es una tragedia burlesca, en los límites de la atrocidad y de la farsa.

Sin ninguna duda, con *Memorias* Renoir se libera totalmente del «realismo» de su obra francesa. Hay que destacar que el filme fue rodado en estudio, con esa extraña luz de pesadilla tan lejana de la de Sologne o incluso de la de Georgia en *Aguas pantanosas*. Todo, hasta la extraordinaria veracidad de los detalles del vestuario, está

integrado en una especie de crueldad extravagante tan irreal como la de un mundo teatral. También se puede decir que aquí cobra fuerza la obsesión del teatro que marcará cada vez más la evolución de Renoir. El repertorio dramático no había sido hasta entonces para el realizador de *Boudu* más que un pretexto para el guión. Pero quizá por vez primera nos encontramos con que en la obra de Renoir el teatro ya no es el teatro sino la teatralidad en estado puro. (*André Bazin*)

1946: THE WOMAN ON THE BEACH

Guión: Jean Renoir, Franck Davis y J. R. Michaél Hogan. *Argumento*: según la novela de Mitchell Wilson, *None too blind* [o *Not so blind*]. *Director*: Jean Renoir. *Director de diálogos*: Paula Walling. *Ayudante*: James Casey. *Efectos especiales*: Russell A. Cully. *Decorados*: Darrell Silvera, John Sturtevant. *Operador jefe*: Harry Wild. *Segundo operador*: Leo Tover. *Ingenieros de sonido*: Jean L. Speak, Clem Portman. *Directores artísticos*: Albert S. d'Agostino y Walter E. Keller. *Consejero técnico*: Charles H. Gardiner, Lt. Comdr. USGGR. *Montaje*: Roland Gross (¿o Cross?), Lyle Boyer o (según otras fuentes) Harold Palmer. *Música*: Hanns Eisler. *Orquesta bajo la dirección de* C. Bakaleinikoff. *Arreglos musicales*: Gil Grau. *Producción*: R.K.O. *Productor*: Jack J. Gross. *Productor asociado*: Will Price. *Longitud original*: 1.928 metros (71 minutos). *1.ª proyección corporativa*: Estados Unidos, 14 de mayo de 1947. *1.ª proyección pública*: Francia, 23 de junio de 1948, Cinépresse Champs-Elysées, Radio-Cité Opéra.

Intérpretes: Joan Bennett (Peggy Butler); Robert Ryan (teniente Scott); Charles Bickford (Butler); Nan Leslie (Eve); Walter Sande (Vermecke); Irene Ryan (Mme. Vermecke); Glenn Vemon (Kircke); Franck Dorien (Lars); Jay Noris (Jimmy).

La primera de la trilogía de grandes obras maestras. Por mutilada que esté, en relación con el filme inicial (véase *Cahiers*, n.º 34),[104] se la puede juzgar al igual que *Avaricia* (Greed, 1923) de Stroheim, por ejemplo. Y si existe un director de cine en el que, con independencia de la importancia que pueda otorgar a la composición, la parte se convierta en la imagen del todo, éste es Renoir.

Este filme, el más próximo en apariencia a Fritz Lang (el cual actuaría más adelante en reciprocidad), no lo es realmente más que en apariencia: la tragedia no nace del desarrollo implacable de alguna fatalidad, sino al contrario, de la fijación y de la inmovilidad; los tres personajes dan siempre una imagen falsa de sí mismos y de su deseo. Rodeados de un decorado cerrado frente al movimiento irregular de las olas, el pintor ciego está alienado por sus cuadros al igual que Ryan y Joan Bennett lo están por una pura fascinación sexual. El fuego romperá su encantamiento y los devolverá al devenir del tiempo. Ésta es también la consecuencia de lo que no nos atrevemos a llamar el segundo aprendizaje de Renoir: todo virtuosismo técnico parece quedar abolido, los movimientos de cámara, poco frecuentes y breves, ceden su puesto definitivamente al habitual *raccord* o al clásico campo-contracampo. En lo sucesivo, Renoir sitúa los hechos unos después de otros, y la belleza nace de esta intransigencia; no existe más que una áspera sucesión de hechos; cada plano es un acontecimiento. Por muy ricos en detalles que puedan parecer en relación con esta depuración, los filmes siguientes adoptarán ésta como armadura y su coquetería

consistirá, por otra parte, en mostrarla claramente en sus momentos culminantes. ¿Son preferibles las monumentales *Pasiones* al *Clave bien temperado*? Tal vez; pero si existe un cine puro, éste se encuentra en *The Woman on the Beach. (Jacques Rivette).*

1950: EL RÍO (The River)

Guión: Miss Rumer Godden y Jean Renoir. *Argumento*: según la novela de Rumer Godden. *Adaptación*: Jean Renoir y Rumer Godden. *Comentario*: dicho por June Hillman. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Forrest Judd. *Decorador*: Eugène Lourié. *Construcción de decorados*: Bansi Chandra Gupta. *Operador jefe*: Claude Renoir. *Segundo operador*: Romananda Sen Gupta. *Ingenieros de sonido*: Charles Paulton, Charles Knott. *Ayudantes de sonido*: Harishadnan J. das Gupta, Sukhano y Sen, Bansi Ashe. *Color*: Technicolor. *Montaje*: George Gale. *Música registrada en la India. Dirección musical*: M.A. Parata Sarathy. *Rodaje*: 1949-1950. *Exteriores*: alrededores de Calcuta (orillas del Ganges). *Producción*: Oriental International Filme Inc. (con la participación de Theater Guild). *Productores*: Kenneth MacEldowney, Kalyan Gupta, Producciones Renoir. *Distribución*: Artistes Associés. *Duración actual*: 99 minutos, 2.730 metros. *1.ª proyección pública*: 19 de diciembre de 1951, Madeleine, Biarritz, en París; Primer Premio Internacional de la Bienal de Venecia (septiembre de 1951).

Intérpretes: Nora Swinburne (la madre); Esmond Knight (el padre); Arthur Shields (Mr. John); Thomas E. Breen (capitán John); Suprova Mukerjee (Nan); Patricia Walters (Harriet); Radha (Mélanie); Adrienne Corri (Valérie); Richard Foster (Bogay); Penelope Wilkinson (Elisabeth); Jane Harris (Muffie); (Jennifer Harris (Mouse); Cecilia Wood (Victoria); Ram Singh (Sahjm Singh); Nimai Barik (Kanu); Trilak Jetley (Anil).

Todo gran filme es la narración de una experiencia, lo que equivale a decir que va de lo particular a lo general; lejos de reducir las contradicciones a un conflicto específico en el que se enreden poco a poco, no descuida los destinos personales hasta llevarlos a los momentos culminantes de crisis: el rostro nuevo, desde su aparición, abre también los ojos ante un mundo nuevo.

El viaje a la India ha reemplazado ahora el tradicional viaje a Grecia. 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.

Junto con *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1954, Roberto Rossellini), y con lo que pudo ser quizá *¡Que viva México!* (1931), de Eisenstein, *El río* es el único ejemplo de un filme rigurosamente autorreflexivo en el que la idea narrativa, la descripción sociológica y los temas metafísicos no se conforman con corresponderse, sino que son en todo momento intercambiables. «Somos una parte del mundo»; tres barcas, tres jóvenes, encuentran simultáneamente el núcleo en el que todas las contradicciones se acaban, en el que la muerte y el nacimiento, la entrega y el rechazo, la propiedad y la miseria tienen el mismo valor y el mismo sentido; en el que quien olvida encuentra, quien cede triunfa. La aventura de Harriet es también la narración de una muerte que es al mismo tiempo un nacimiento, esto es, de la

metamorfosis de un avatar; así el leñador se convierte en dios, Krishna se conviene en leñador. Este filme, el más rico en metáforas, no tiene más argumento que la metáfora misma, o el conocimiento absoluto. (*Jacques Rivette*)

1952: LE CARROSSE D'OR

Guión: Jean Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Jack Kirkland y Ginette Doynel. *Argumento*: inspirado libremente en *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, obra de Prosper Mérimée. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Mare Maurette y Giulio Macchi. *Secretaria de rodaje*: Ginette Doynel. *Decorados*: Mario Chiari, con la colaboración de Gianni Polidori. *Vestuario*: Mario de Matteis. *Operadores jefe*: Claude Renoir y H. Ronald. *Segundo operador*: Rodolfo Lombardi. *Ayudantes: (Technicolor)*: Ronald Hill, Ernest Tiley y Hubert Salisbury. *Foto-fija*: Estudio Dial. *Ingenieros de sonido*: Joseph de Bretagne y Ovidio del Grande. *Microfonista*: Mario Ronchetti. *Registro sonoro*: Western Electric. *Color*: Technicolor. *Maquilladores*: Romolo de Martino y Alberto de Rossi. *Publicidad*: De Boissière. *Ambientador*: Gino Brosio. *Regidor*: Franco Palagi. *Montaje*: Mario Serandrei y David Hawkins. *Música*: Antonio Vivaldi, adaptada por Gino Marinuzi. *Rodaje* (principio): 4 de febrero de 1952. *Estudio*: Cinecittà. *Producción*: Panaria Filmes, Hoche Productions. *Productor*: Francesco Alliata. *Director de producción*: Valentino Brosio y Giuseppe Bardogni. *Secretarlo de producción*: Fulvio Vergari. *Administrador*: Giovanni A. Giurgola. *Distribución*: Corona. *Duración actual*: 1 hora 40 minutos. *1.ª proyección pública*: 27 de febrero de 1953, en el Olimpia y Le Paris (V.F.). *1.ª proyección corporativa*: 12 de febrero de 1953.

Intérpretes: Anna Magnani (Camilla); Duncan Lamont (el virrey); Odoardo Spadaro (don Antonio); Ricardo Rioli (Ramón); Paul Campbell (Felipe); Nada Fiorelli (Isabel); Georges Higgins (Martínez); Dante (Arlequín); Rino (el doctor); Gisella Mathews (la marquesa de Altamirano); Lina Marengo (la vieja comediante); Ralph Truman (el duque de Castro); Elena Altiere (la duquesa de Castro); Renato Chiantoni (capitán Fracasse); Giulio Tedeschi (Baldassare); Alfredo Kolner (Florindo); Alfredo Medini (Polichinela); las hermanas Medi (cuatro niñas); John Pasetti (capitán de guardia); William Tubbs (el posadero); Cecil Mathews (el barón); Fedo Keeling (el vizconde); Jean Debocourt (el obispo).

Un crítico americano compara Le Carrosse d'or *con esas cajas que se abren y en su interior se encuentra otra caja que a su vez se abre, y así sucesivamente. Y Renoir nos dice: «Hay que destacar que este crítico me ha agradado al decir esto; él considera que esto es un defecto y que un filme no se debe hacer así: a mí, personalmente, me parece muy interesante el juego de las cajas».*

El comienzo de Le Carrosse d'or *nos muestra, en efecto, un telón que se levanta sobre un segundo telón que también se alza sobre una escalera con tres descansillos; el entresuelo no es otra cosa que el escenario de un teatro. Somos en este momento espectadores de teatro. Un* travelling *nos arrastra desde nuestra butaca hasta la escena; luego, desde el primer piso hasta los aposentos reales. Sólo entonces nos encontramos en el cine. Pensamos en esta ocurrencia de Dalí: «Suenan los tres golpes. El telón se levanta sobre un segundo telón pintado por Salvador Dalí».*

Le Carrosse du Saint-Sacrement *de Prosper Mérimée era un sainete. La Périchole, personaje principal de esta obra, es una comedianta, y era normal que un filme inspirado en este texto se desarrollara en un clima dramático que participara a la vez del teatro y de la vida; en esto, de nuevo, las indicaciones de Jean Renoir nos son preciosas: «Desde el punto de vista de la interpretación de los actores, he pedido*

a los que representaban papeles en la vida que actúen con un poco de exageración, a fin de dar a la vida el aspecto teatral que me permitiera establecer esa confusión». Por eso Le Carrosse d'or *está construida como una obra en tres actos. El primer acto se termina con la reverencia de Camilla al virrey. Al final del segundo acto volvemos de nuevo a la escalera-corredor que conduce, gracias al objetivo, a la corte, a la ciudad o a la escena y consiguientemente delante de la pantalla. Camilla, después de haber humillado a su regio amante, marcha a la corrida y se dirige a la corte —derecha e izquierda del espectador—, diciendo: «Cuando termina el segundo acto, Colombine queda sola y sus amos la echan, existe una tradición que parece que ustedes ignoran (…) los comediantes se alinean y saludan».*

En este momento las damas y los caballeros de la corte saludan a Camilla-Colombine, la actriz, pero los cortesanos no son más que los comediantes del filme y no los de la Commedia dell'Arte; así, pues, esta vez, Jean Renoir se dirige a los cortesanos por mediación de Anna Magnani. Al igual que a través de los cortesanos el autor se dirige quizá a nosotros, público del filme, pidiéndonos que aplaudamos a los comediantes —a los verdaderos y a los falsos— que tanto le han entretenido.

La acción de Le Carrosse d'or *tiene su desenlace sobre la famosa escalera. Después del pequeño discurso del obispo, el filme, en su totalidad, se da la vuelta como un guante, pero el guante se había ya dado la vuelta en los primeros minutos; he aquí «el lugar» y todo vuelve a estar en orden. Un primer telón cae ante los comediantes y la corte. Un segundo telón cae delante del lugar que ha ocupado don Antonio, jefe de la compañía de la Commedia dell'Arte: «regalo de las testas coronadas de la vieja Europa». Don Antonio nos saluda: «Damas y caballeros: para celebrar la victoria de Camilla sobre las intrigas de la corte, quiero presentaros un melodrama de estilo italiano, pero Camilla se retrasa… ¡Camilla a escena!». Camilla llega: don Antonio se dirige a ella: «Tú no estás hecha para eso que llaman la vida, tu lugar se encuentra entre nosotros, los actores, los acróbatas, los mimos, los* clowns*, los saltimbanquis. Tu felicidad sólo la encontrarás sobre un escenario, cada tarde, durante dos escasas horas, ejerciendo tu oficio de actriz: esto es, olvidándote de ti misma. A través de los personajes que encarnarás, descubrirás tal vez a la verdadera Camilla».*

Quien conozca un poco a Jean Renoir no puede sorprenderse del aspecto de «testamento artístico» que tienen estas palabras. Antes de la guerra, Jean Renoir interpretó papeles en algunos de sus filmes. Hoy ha renunciado a ello, pero podemos pensar que aquí don Antonio es él mismo. Le Carrosse d'or *es sin duda el único filme que trata, desde el interior, el peligroso tema del teatro y, según la fórmula más amplia de Jean Renoir, el oficio del espectáculo. Cuando cae el último telón, las cajas han sido colocadas unas dentro de otras, «el interesante juego de las cajas» ha terminado y el mensaje de* Le Carrosse d'or *nos lo ha dado Renoir mismo: «Este deseo de civilización fue el gran motor que me impulsó a realizar* Le Carrosse».

Como muy bien ha señalado con frecuencia André Bazin, mucho antes de que su

empleo fuera generalizado por Hollywood durante los años cuarenta, Jean Renoir tenía costumbre de utilizar en sus filmes toda la profundidad de campo posible. Si existen numerosas similitudes entre La regla del juego *y* Le Carrosse d'or, *una mujer y tres hombres, una persecución, amos y criados, etc., la puesta en escena es rigurosamente opuesta. En* Le Carrosse d'or, *no hay* travellings *o son imperceptibles, no hay la cuarta pared, no hay cambios de objetivo. La cámara está fija de cara a la escena del teatro o de cara a la escena que hay que rodar y que registra*. Le Carrosse d'or *es absolutamente plana (quiero decir que la puesta en escena es plana). Se trata de un filme en dos dimensiones. Todo se coloca y se pone en su sitio mediante la* altura *—gracias a la escalera— y por la* amplitud. *Esta puesta en escena no significa un regreso a la vieja técnica, «el cine como arte del montaje», expuesta por Malraux en su* Psichologie du cinéma. *En* Le Carrosse d'or, *por el contrario, la imagen reina, el plano tiene su autonomía. A cada gesto, a cada actitud corresponde su plano. Renoir pasa de uno a otro sin sobresaltos. El mensaje de* Le Carrosse d'or *está también en su forma. El «juego de las cajas» no es superficial en ningún momento. Ocurre en* Le Carrosse d'or *como en* Paludes *de Gide: puede adoptar todas las direcciones posibles sin equivocarse. Todo está en* Le Carrosse d'or. *Así, por ejemplo, la historia de cuatro personajes que buscan su sentido y lo encuentran, gracias al sufrimiento y al sosiego. El virrey estará dispuesto a sufrir de celos* como un hombre normal, *Felipe encontrará la paz en el exilio voluntario, Ramón volverá a los ruedos y Camilla comprenderá que su lugar está sobre las tablas puesto que ella no está hecha «para eso que llaman la vida». (François Truffaut)*

ANÁLISIS

El «ábrete sésamo» de toda la obra de Renoir. Los dos extremos usuales de ésta, el Arte y la Naturaleza, la Comedia y la Vida se personifican en dos espejos que, uno frente a otro, se devuelven indefinidamente una imagen hasta anular toda demarcación entre sus dos zonas de influencia. La cuestión principal de todos sus filmes precedentes y siguientes —la de la sinceridad— encuentra aquí su respuesta más elegante, formulada a su vez como una interrogación. Esta obra *necesaria* (tenía que ser lo que era y algunos de sus menores accidentes pueden tal vez deducirse de esta hipótesis inicial) es una obra de encargo, adaptada de una obra que no parecía destinada (a no ser por la vena esotérica de Mérimée) a un destino semejante. Esta rigurosa interpretación no conoce otra regla que la de la improvisación establecida como principio. Este precioso joyero tiene la gran cualidad de guardar las preciosas joyas que se llaman Commedia dell'Arte, Vivaldi, Magnani. Nada hay de teórico. Si un autor puede enorgullecerse de hacer pasar como forma lo que constituye normalmente el fondo de sus intenciones, es que éstas constituyen, al mismo tiempo, la intención fundamental del arte en el que ejerce.

Todo lo que se ha dicho y expuesto aquí se refiere no solamente a Renoir, sino al cine en su totalidad; ambos no tienen más que un mismo y único objetivo último: el

espectáculo, o si se prefiere, la apariencia.

Y las apariencias, entonces, no eran en absoluto favorables *a priori*. Esta clase de espectáculo, el mimo, la mascarada, ofrece en general la más extrema repugnancia a proyectarse sobre una pantalla. Renoir ha sabido plegarse a las normas cinematográficas, al mismo tiempo que las ha utilizado como base. La afectación de las actitudes no existe más que para destacar mejor lo natural y hacer más brillantes sus intervenciones; la figura humana, una vez despojada de su máscara, brilla en todo su verdadero esplendor, despojada del barro depositado por la rutina secular de la vida y del arte.

Este crucigrama de las normas y de la libertad encuentra por fin su resonancia en el plano moral; la bella indecisión de una mujer se nos presenta como la más sublime de las vocaciones. Si Renoir no se define, no se debe ello, jamás, a prudencia. Su obra es perfecta como el círculo y, como el círculo, odia la cuadratura. (*Eric Rohmer*)

Le Carrosse d'or *fue un fracaso comercial e incluso crítico. Jean Renoir estaría dos años sin rodar. Tenía el proyecto de rodar en Borgoña, con Danielle Delorme*, Les Braconniers, *según una adaptación de* Primer amor, *de Turgueniev, pero finalmente fue un filme, destinado, en un principio, a Yves Allégret*, French Cancan. *Lo preparó durante el verano de 1954 y empezó a rodar el 4 de diciembre; significaría su vuelta a los estudios parisinos, en los que no había trabajado desde 1939. En el mes de julio del mismo año, Jean Renoir había hecho su presentación como director teatral dirigiendo* Julio César *de Shakespeare en las Arenas de Arlés*.

1954: JULIO CÉSAR

Traducción y adaptación de la obra de William Shakespeare: Grisha y Mitsou Dabat. *Director de escena*: Jean Renoir. *Regidor general*: Jean Serge.

Reparto: Jean-Pierre Aumont (Marco Antonio); Lolen Belloh (Porcia); Ives Robert (Cassio); Françoise Christophe (Calpurnia); Paul Meurisse (Bruto); Henri Vidal (Julio César); Jean Parédès (Casca); Jean Topart (César-Octavio); Françoise Vibert (el adivino); Gaston Modot (Ligario); Henri-Jacques Huet (Fleurio); Jaque Catelain (Decio), y dieciséis actores en treinta papeles. Doscientos figurantes fueron contratados entre los habitantes del lugar (en especial de la Camargue). *Representación única*: 10 de julio de 1954 en las Arenas de Arlés.

1954: FRENCH CANCAN (French Cancan)

Guión: Jean Renoir. *Argumento*: basado en una idea de André-Paul Antoine. *Adaptación*: Jean Renoir.

Diálogos: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes*: Serge Vallin, Pierre Kast, Jacques Rivette (meritorio). *Secretaria de rodaje*: Ginette Doynel. *Coreografía*: G. Grandjean. *Decorados*: Max Doudy. *Ambientador*: Vigneau. *Vestuario*: Rosine Delamare, realizado por Coquatrix y Karinska. *Sastras*: Paulette Tentave, Elise Servet y Mariette Chabrol. *Maquillaje*: Ivonne Fortuna, con la colaboración de Georges Klein. *Peluquera*: Huguette Lalaurette. *Operador jefe*: Michel Kelbert. *Segundo operador*: Henri Tiquet. *Ayudantes del operador*: Vladimir Lang y Georges Barsky. *Foto fija*: Serge Beauvarlet. *Ingeniero de sonido*: Antoine Petitjean. *Ayudante*: Jean Labussières. *Perchman*: Gaston Ancessi. *Color*: Technicolor. *Registro de sonido*: Western Electric. *Atrezzistas*: Daniel Lagine y Edouard Duval. *Regidor*: Lucien Lippens. *Regidor adjunto*: René Forgeas. *Regidor en exteriores*: Robert Turlure y Charles Chieusse. *Montaje*: Boris Lewin. *Música*: Georges Van Parys (y una serie de canciones de café-conciertos de principios de siglo). *Rodaje*: del 4 de octubre de 1954 al 20 de diciembre de 1954. *Estudio*: St. Maurice Francoeur. *Producción*: Franco London Filmes, Jolly Filmes. *Director de producción*: Louis Wipf. *Secretario de producción*: Simone Clément. *Administrador*: Georges Walon. *Publicidad*: Georges Cravenne. *Distribución*: Gaumont. *Duración actual*: 97 minutos. *1.ª proyección pública*: 27 de abril de 1955, París, Berlitz, París y Gaumont Palace.

Intérpretes: Jean Gabin (Danglard); María Felix (la bella Abesse); Françoise Amoul (Nini); Jean-Roger Caussimon (barón Walter); Gianni Esposito (príncipe Alexandre); Philippe Clay (Casimir); Michel Piccoli (Valorguil); Jean Parédès (Coudrier); Lydia Johnson (Guibole); Max Dalban (el dueño de la Reine Blanche); Jacques Jouanneau (Bidon); Jean-Marc Tennberg (Savate); Hubert Deschamps (Isidoro, camarero del café); Franco Pastorino (Paulo, el panadero); Valentine Tessier (Mme. Olympe, madre de Nini); Albert Rémy (Barjolin); Annik Morice (Thérèse); Dora Doll (La Ginesse); Anna Amendola (voz de Cora Vaucaire) (Esther Georges); Léo Campion (el comandante); Mme. Pâquerette (Mami Prunelle); Sylvine Delannoy (Titine); Anne-Marie Mersem (Paquita); Michèle Nadal (Bigoudi); Gaston Gabaroche (Oscar, el pianista); Jaque Catelain (el ministro); Pierre Moncorbier (el conserje); Jean Mortier (el gerente del hotel); Numes Fils (el vecino); Robert Auboyneau (el ascensorista); Laurence Bataille (Pygmée); Pierre Olaf (Pierrot Siffleur); Jacques Giron (primer lechuguino); Claude Amay (segundo lechuguino); France Roche (Béatrix); Michèle Philippe (Eleonor); R. J. Chauffard (el inspector de policía); Gaston Modot (el criado de Danglard); Jacques Helling (el cirujano); Patachou (Yvette Guilbert); André Claveau (Paul Delmet); Jean Raymond (Paulus); Edith Piaf (Eugène Buffet); Jedlinska (la Gigolette); Jean Sylvère (el botones); Palmyre Levasseur (una planchadora); con André Philip, Bruno Balp, Jacques Marin, H. R. Herce, René Pascal, Martine Alexis, Corinne Jansen, Maya Jusanova, y la voz de Mario Juillard.

Escenas cortadas:

François Joux (secretario del empresario); Roger Saget (el gran empresario); Jean-Marie Amato (el pintor mundano); Claude Berri (el botones del Paravent chinois); Joelle Robin (la joven que acompaña al oficial de zuavos); Jean Castanier (Bordoux, gerente del Paravent chinois), y León Larive (un burgués).

De los recientes filmes de Renoir, éste es el más apreciado por los diletantes y el menos estimado por los puristas: y hay que preguntarse por qué. Se trata, por supuesto, de un filme de transición, desequilibrado por grandes cortes, en el que los actores principales venían impuestos, el rodaje precipitado…, ¿y qué? Renoir hubiera preferido otros actores, y nosotros también. Si los inconvenientes de la gran producción son distintos a los del negocio artesanal, si los decorados de un falso lujo acarrean otras servidumbres que las habitaciones demasiado pequeñas, los actores populares acarrean también otras servidumbres diferentes a las de los actores amigos, y todos estos problemas se pierden en la poderosa corriente que, bien o mal, debe conducir a la unidad.

La grandeza de este canto a todos los placeres físicos reside, en primer lugar, en su prodigiosa falta de actualidad —aunque se trata de una falta de actualidad activa y

combatiente—. Sorprende ver cómo a la música pura de *Le Carrosse d'or* suceden unos acordes más populares; han bastado dos años para comprender cómo este filme era el eslabón necesario entre *Le Carrosse* y *Elena*. Y además, de la «santa prostitución del teatro» de que hablaba Baudelaire a la apoteosis del burdel no hay más que un paso, que Renoir da alegremente. Existe impudor en toda gran película. Renoir lo toma por norma, y absuelve tanto a la bailarina como a la actriz, tanto a la que muestra su alma desnuda como a la que exhibe sus piernas. Al igual que él mismo, al igual que todos, sus héroes no quieren elegir; a través de toda la obra de Renoir se repiten estos versos del Fauno: «Mi crimen es haber separado, contento por vencer esos miedos traidores, el mechón enrevesado de los besos que los dioses guardan tan bien revuelto…». (Ese será también el crimen de Elena, que será castigada por él al no permitírsele que vuelva a cerrar los brazos de Venus más que en torno a un gitano vagabundo). En resumen, un panteísmo que nos enseña perfectamente a no separar lo sensual de lo espiritual, ni *French Cancan* de *Le Carrosse*. Esto no podrá hacerse sin amargura, pero el placer ya no es alegre, no es más que una mitad que, por su propio movimiento, da la ilusión de un Todo.

No: el dios Pan no duerme. La fiebre pánica del cancan final arrastra tras ella todo el filme, sin que importen los hiatos. En esta tempestad de muchachas y de telas, nos encontramos con el himno más triunfante que jamás ha dedicado el cine a su misma esencia, el movimiento que, olvidándose de sus propios límites, lo crea. Un arte de vivir, un arte poético, confundido íntimamente, esto es lo que se encontraba en *El río* y *Le Carrosse* y también en *French Cancan*: los mismos, por otra parte, bajo máscaras diferentes, que no es más que el teatro en esencia, la suprema comedia que Renoir interpreta para sí mismo. Todo está por fin dispuesto para la entrada en escena de *Elena*, melodrama al gusto francés, hecho para celebrar la victoria del deseo sobre las intrigas del corazón… Y estemos seguros: Elena no llega tarde. (*Jacques Rivette*)

Antes del estreno de French Cancan *(mayo de 1955), que debía obtener un gran éxito, Jean Renoir estrenó su primera obra,* Orvet, *escrita en 1953 para Leslie Caron.*

1955: ORVET

Comedia en tres actos de Jean Renoir. *Dirección de escena*: Jean Renoir. *Decorados*: Georges Wakhevitch, pintados por Laverdet. *Música*: Joseph Kosma. *Colaboración técnica*: Robert Petit. *Regidor general*: Maurice Fraigneau. *Modistos*: Karinska y Givenchy. *Jefe eléctrico*: Albert Richard. *Maquinista jefe*: Alex Desbiolles. *1.ª representación pública*: 12 de marzo de 1955, en el Théâtre de la Renaissance.

Reparto: Leslie Carón (Orvet); Paul Meurisse (George); Michel Herbault (Oliver); Catherine Le Couey (Madame Camus); Raymond Bussières (Coutant); Jacques Jouanneau (William); Marguerite Cassan (Clotilde); Yorick Royan (Berthe); Suzanne Courtal (la tía víbora); Pierre Olaf (Philipp); Georges Saillard (el médico); Georges Hubert (primer cazador); Henry Charrett (segundo cazador).

«¿Debemos elevar nuestra voz a propósito de algo sin importancia? ¿Orvet es algo más que la imagen de un fracaso?» (Guy Verdot). «He aquí, en el sentido más propio del término, un infantilismo disfrazado de pirandellismo, lo hemos visto muy claramente: sería injusto acusar a Pirandello, que no lo ha visto». (Robert Kemp). «Una mezcla compleja de buenas intenciones, de reminiscencias literarias, de temas viejos, de poesía primitiva, de filosofía barata, de gentileza, de ingenuidad, de torpeza, de astucia y de ambición». (Claude Baignéres). «Y hay algo más: una vitalidad absolutamente feroz, un gusto por la vida, una alegría ingenua y también cruel, una sencillez de razonamiento que me satisfizo, una ridiculez amable, humilde, una frescura franca, una trivialidad sin afectación… ¿No constituye esto una obra?». (De Garambé).

Precisamente, *Orvet* es una obra, la primera obra teatral de Jean Renoir, defendida sobre todo por las gentes del cine: «Esto no es teatro literario. Es una obra de director de escena que ha centrado la obra en sus actores, que se ha dejado conducir, por un lado, por la sinceridad de la inspiración, y por otro, por un sólido instinto de la eficacia escénica» (André Bazin). «La víspera del estreno para el público, vi *Orvet* y salí a la vez conquistado e impresionado». (*Roberto Rossellini*)

Dejemos terminar a Jean Renoir, con estas frases de una entrevista radiofónica: «El señor Stève Passeur tiene derecho a decir que mi obra es un fracaso, él pertenece al oficio, pero niego al señor Favallelli su derecho a criticar la persona de Leslie Carón, porque no entiende nada. Le puedo asegurar que si mi padre hubiese conocido a Leslie, no hubiera pintado de ella un retrato, ni siquiera cien: se habría pasado la vida pintándola». (*Cahiers du Cinema*)

1956: ELENA Y LOS HOMBRES (Elena et les Hommes)

Guión: Jean Renoir. *Adaptación*: Jean Renoir y Jean Serge. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Serge Vallin. *Secretaria de rodaje*: Ginette Doynel. *Decorados*: Jean André. *Vestuario*: Rosine Delamare y Monique Plotin. *Operador jefe*: Claude Renoir. *Color*: Eastmancolor. *Ingeniero de sonido*: William Sivel. *Regidor*: Lucien Lippens. *Montaje*: Boris Lewin. *Música*: Joseph Kosma; canciones: *Méfiez-vous de París* de Léo Marjane, *O Nuit* de Juliette Gréco, y Georges Van Parys para los arreglos de canciones de la época. *Rodaje*: 1 de diciembre de 1955 hasta el 17 de marzo de 1956. *Producción*: Franco-London Filmes, Les Filmes Gibé, Electra Compañía Cinematográfica. *Director de producción*: Louis Wipf. *Distribución*: Cinédis. *Duración original*: 1 hora 35 minutos. *1.ª proyección pública*: 12 de septiembre de 1956.

Intérpretes: Ingrid Bergman (Elena); Jean Marais (Rollan); Mel Ferrer (Henri de Chevincourt); Jean Richard (Héctor, el ordenanza de Rollan); Magali Noël (Lolotte, doncella de Elena); Juliette Gréco (Ifiarka); Pierre Berlin (Martin-Michaud); Jean Castanier (Isnard); Jean Claudio (Lionel); Elina Labourdette (Paulette); Fréderic Duvallès (Godin); Dora Doll (Rosa la Roja); Mirko Ellis (Marbeau); Jacques Helling (Lisbonne); Jacques Jouanneau (Eugène Godin); Renaud Mary (Fleury); Gaston Modot (el jefe de los gitanos); Jacques Morel (Duchêne); Michèle Nadal (Denise Godin); Albert Rémy (Buchez); Olga Valéry (Olga); Léo Marjane (la cantante de la calle); Léon Larive (el criado de Henri); Gregori Chmara (el criado de Elena); Paul Demange (un espectador); Jim Gérald (el dueño del café); Robert Le Béal (el doctor); Claire Gérard (una paseante) y los Zavattas, Gérard Buhr, Jean Ozenne, René Nerthier, Hubert de Lapparent, Pierre Duverger, Jaque Catelain, Simone Sylvestre, Corinne Jansen, Liliane Ernout, Louisette Rousette, Palmyre Levasseur, Lyne Carrel.

Decir que Renoir es el más inteligente de los cineastas equivale a decir que es francés hasta la médula. Y si *Elena y los hombres* es «el» filme francés por excelencia, es porque se trata del filme más inteligente del mundo. El arte al mismo tiempo que la teoría del arte. La belleza al mismo tiempo que el secreto de la belleza. El cine al mismo tiempo que la explicación del cine.

Nuestra bella Elena no es más que una musa provinciana. Sin duda. Pero en busca de lo absoluto. Porque al rodar a Venus entre los hombres, Renoir, durante una hora y media, superpone el punto de vista del Olimpo al de los mortales. Ante nuestros ojos la metamorfosis de los dioses deja de ser una frase hecha para convertirse en un espectáculo de desgarradora comicidad. Gracias a la más bella de las paradojas, en efecto, en *Elena* los inmortales aspiran a morir. Para estar seguro de que se está vivo, es necesario estar seguro de amar. Y para estar seguro de amar, hay que estar seguro de morir. He aquí lo que descubre Elena en brazos de los hombres. He aquí la extraña y áspera moral de esta fábula moderna vestida con los ropajes de la ópera bufa.

Treinta años de improvisación en los rodajes han hecho de Renoir el primer técnico del mundo. Él da en un plano lo que los demás dan en diez. Y por ello Renoir es un maestro. Jamás ha existido un filme más libre que *Elena*. Pero en su sentido más profundo, la libertad es una necesidad. Y nunca un filme ha sido más lógico.

Elena es el filme más mozartiano de su autor. No tanto por su apariencia exterior, como *La regla del juego*, como por su filosofía. El Renoir que termina *French Cancan y* prepara *Elena* es un poco, moralmente, el mismo hombre que finaliza el *Concierto para clarinete y* prepara *La flauta mágica*. En el fondo: la misma ironía y el mismo disgusto. En cuanto a la forma: la misma audacia genial dentro de la simplicidad. Por lo que se refiere a la pregunta ¿qué es el cine?, *Elena y los hombres* responde: algo más que el cine. (*Jean-Luc Godard*)

1956: L'ALBUM DE FAMILLE DE JEAN RENOIR (cortometraje)

Guión: Pierre Desgraupes. *Director*: Roland Gritti. *Operador jefe*: Jean Tournier. *Rodaje*: Studio Paris-Television (Boulogne). *Producción*: Paris T.V., luego Franco-London-Filme. *Distribución*: Cinédis. *Estreno*: como complemento de programa de *Elena y los hombres*.

Intérpretes: Jean Renoir y Pierre Desgraupes. *Longitud*: 711 metros.

Antes incluso de la presentación de su filme en París (que obtuvo un éxito moderado) Jean Renoir volvió a los Estados Unidos, donde la versión americana de Elena y los hombres *fue un fracaso. Después, Jean Renoir escribió una nueva obra de teatro,* Carola ou les Cabotins, *y llevó a cabo la adaptación de la obra de Clifford Odets* The Big Knife, *representada por primera vez en el Théâtre des Bouffes-*

Parisiens el 30 de octubre de 1957 con Daniel Gélin, Claude Génia, Paul Cambo, Paul Bernard, Teddy Billis, France Delahalle, Andréa Parisy, Vera Norman y Robert Montage. En el mismo período Renoir escribió el argumento de un ballet corto sobre la guerra, Le Feu aux Poudres, *interpretado por Ludmila Tcherina y presentado en la primera parte del espectáculo bailado de Raymond Rouleau-Ludmilla Tcherina titulado* Les Amants de Teruel. [105]

1959: EL TESTAMENTO DEL DOCTOR CORDELIER (Le Testament du Docteur Cordelier)

Guión: Jean Renoir. *Argumento*: inspirado libremente en la novela de R. L. Stevenson *Doctor Jekyll y Mr. Hyde. Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudante*: Maurice Beuchey. *Secretarias de rodaje*: Andrée Gauthey y Marinette Pasquet. *Colaboración técnica*: Ives-André Hubert. *Colaboración artística*: Jean Serge. *Decorados*: Marcel-Louis Dieulot. *Operador jefe*: Georges Leclerc. *Segundos operadores*: Bemard Giraux, Jean Graglia, Pierre Guéguen, Pierre Lebon, Gilbert Perrot-Minot, Arthur Raymond, Gilbert Sandoz. *Ingeniero de sonido*: Joseph Richard. *Vestuario*: Monique Dunand. *Montaje*: Renée Lichtig. *Música*: Joseph Kosma. *Rodaje*: enero de 1959. *Estudios*: R.T.F. (calle Carducci). *Exteriores*: París (Montmartre y avenida Paul-Dourner), Mames-la-Coquette. *Producción*: R.T.F., Sofirad, Compañía Jean Renoir. *Director de producción*: Albert Hollebecke. *Distribución*: Consortium Pathé. *Longitud original*: 1 hora 40 minutos. *Duración actual*: 1 hora 35 minutos. *1.ª proyección pública*: 16 de noviembre de 1961, en el George V, de París.

Intérpretes: Jean Louis Barrault (doctor Cordelier y Opale); Teddy Billis (abogado Joly); Michel Vitold (doctor Severin); Jean Topart (Désiré, el mayordomo); Micheline Gary (Marguerite); Jacques Dannoville (el comisario Lardout); André Certes (inspector Salbris); Jean-Pierre Granval (el dueño del hotel); Jacqueline Morane (Alberte); Ghislaine Dumont (Suzy); Madeleine Marino (Juliette); Didier d'Yd (Georges); Primerose Perret (Mary); Gaston Modot (Biaise, el jardinero); Raymond Jourdan (el enfermo); Sylvianne Margolle (la muchachita); Jaque Catelain (el embajador); Régine Blaess (su mujer); Raymone (Mme. des Essarts); Dominique Dangan (la madre); Céline Sales (una joven); Claudie Bourlon (Lise); Jacqueline Frot (Isabelle); Françoise Boyer (Françoise); Monique Theffo (Annie); Annick Allières (la vecina); Jean Bertho y Jacques Ciron (dos paseantes).

Realizado el mismo año que *Le Déjeuner sur l'herbe, El testamento del doctor Cordelier* es a la vez su contrario y su copia. Alarga y agota su sentido. Al calor, al color, al aspecto carnal y sensual del primero, opone el carácter helado de sus imágenes en blanco y negro y su estilo abstracto y decantado. Uno y otro pueden verse y apreciarse independientemente. No se comprenden realmente más que en su propia perspectiva.

Mientras que *Le Déjeuner sur l'herbe* era la puesta a punto de una forma de vida según los impulsos de un movimiento natural, *El testamento del doctor Cordelier* describe las consecuencias de la represión de ese mismo movimiento. *Le Déjeuner* exaltaba la concepción materialista griega de la naturaleza, *Cordelier* muestra la concepción idealista cristiana. Y al mismo tiempo explicita el pensamiento de Renoir

sobre la ciencia puesta al servicio de un cierto tipo de sociedad.

El tema del filme representa una versión moderna del *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Señalemos de paso que al no ser una adaptación literal de la narración de Stevenson, Renoir consigue, una vez más, una adaptación cinematográfica muy próxima, en su espíritu, al escritor.

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

El interés y la novedad de esta versión radican en la utilización magistral que hace Renoir del actor Jean-Louis Barrault, escogido por sus cualidades negativas de comediante seco, frío, congelado y de mímica ligera, aérea, gestual. La transformación no es el fruto de unas muecas más o menos hábiles, sino de un auténtico cambio físico de dos estados diferentes de la materia. Esto permite entonces a Renoir una gran amplitud para expresar la idea motriz de su filme.

Por una parte, tenemos a Cordelier, a quien una educación a base de severos principios burgueses y cristianos inculcados por una madre castradora ha confinado al rígido esquema de una existencia moral. Sacrifica todo impulso auténtico de su naturaleza a la búsqueda de algo absoluto que le permita realizarse plenamente. Pero su confesión demuestra el fracaso de su propósito. No es más que un actor hipócrita, un gran estúpido a quien su falsa modestia disimula un orgullo desmesurado por su ciencia, sus privilegios y su clase social.

Por otra parte, Opale es la proyección corporeizada del alma de Cordelier, y su mismo nombre evoca una materia traslúcida pero turbia. Esa alma no es más que la concreción de los deseos ahogados, de las tendencias reprimidas y, sobre todo, del irresistible deseo de libertad y de vida que la existencia encorsetada de Cordelier ha exacerbado. He aquí al alma reducida a su contrario: al impulso sensual, que es la primera de las fuerzas del universo dionisíaco. Impulso pervertido, desviado de su discurrir natural, convertido en algo negativo que cambia al fauno Opale en un sátiro furioso y sádico.

Y no obstante, Opale, por un movimiento dialéctico, invierte y destruye la búsqueda espiritual de Cordelier. La naturaleza misma de su empeño, ligera, etérea, queda como liberada de la pesada obstrucción de una materia que tiende a negar el pensamiento idealista. Pero eso, para demostrarse, debe pasar por la existencia concreta y obedecer al mismo tiempo a las leyes de las fuerzas físicas. Al final esta contradicción queda aniquilada por su misma demostración. Es una búsqueda de lo imposible, un sueño. La voz de Renoir nos lo resume diciendo que «en la búsqueda de lo espiritual está la parte más bella de Cordelier», lo cual no obsta para que el filme muestre mediante el absurdo y la reducción *a contrario* que la libertad verdadera no puede surgir más que del movimiento natural de la vida hacia su total

expansión.

Daríamos una reseña incompleta del filme si no señalásemos que al desdoblamiento fantástico y filosófico de Cordelier en Opale, corresponde el desdoblamiento prosaico y social de Cordelier, de una parte en su amigo el notario Joly, y de otra en su enemigo el psiquiatra Séverin. De un lado, el notario, dispuesto siempre a no escuchar nada que pueda perturbar la tranquilidad de los ricos y a enterrar los escándalos mediante el dinero, en defensa del orden cristiano de los burgueses (hay que destacar que hay un crucifijo encima de la cama de su cuarto, que parece una réplica algo menos lujosa de la de Cordelier, sobre la que no hay crucifijo). Es tanto más amigo de Cordelier en cuanto que administra sus inmensos bienes. Admira en él al más perfecto ejemplar de su clase, al aristócrata capaz de demostrar un total desinterés por los bienes materiales (véase la ironía del testamento que Cordelier hace en favor de Opale y que produce la profunda y entristecida sorpresa del abogado Joly).

De otro lado, el doctor Séverin, tan excitable como Cordelier tranquilo. Como el profesor Alexis de *Déjeuner sur l'herbe*, representa el pensamiento racionalista, ateo, anticristiano. Pensamiento falsamente científico que pretende imponer al mundo una concepción rígida y apriorística, y a la vida sus reglas y sus normas. Pensamiento doctrinal que está también al servicio de los ricos. Séverin es un burgués (se acuesta con su secretaria, pero no se casa con ella). Es también, por supuesto, amigo del notario Joly.

Si bien las investigaciones de Cordelier inquietan al uno y escandalizan intelectualmente al otro, éstos no tienen más finalidad que justificar su ideología burguesa aparentemente opuesta: apoyar, de hecho y de derecho, a la clase dirigente. Si Cordelier demuestra la materialidad del alma, demuestra que su descubrimiento es lo más importante y lo que mayores beneficios produce y, como consecuencia, que la búsqueda interesada del beneficio, la única útil para dilatar el alma, se convierte en objetivo de la existencia y en la razón misma de la vida. (El alma no es digna de atención más que a partir de un cierto grado de riqueza a menos que sea apropiada y contabilizada como tal). El individualismo se impondrá como única solución. Desgraciadamente el ángel da a luz a una bestia. Este alma no será más que la proyección del ego más odioso y destructor, lo contrario de aquello que conduce al desarrollo de la individualidad por la creación. Peor aún, esta ciencia experimental puesta al exclusivo servicio de los poderosos, siembra la desolación entre los desheredados (por ejemplo, la muchachita, las prostitutas y todas las víctimas de Opale).

Nunca como en este filme, Renoir ha atacado con tanto rigor lógico la moral burguesa del beneficio que está contenida en el espiritualista cristiano o en su enemigo y continuador: el pensamiento racionalista.

No nos sorprende que se considere *El testamento del doctor Cordelier*, junto a filmes como *La cerillerita, La Nuit du Carrefour, La regla del juego, Memorias de*

una doncella o *The Woman on the Beach*, dentro de la vena fantástica de la obra de Renoir. Estos filmes nos colocan todos, en efecto, en un universo dominado por el idealismo y por su rechazo de la realidad. Del mismo modo existen varias razones para intuir cómo ciertas muecas y gesticulaciones evocan el personaje de *Boudu*. Éste era el sueño alegremente anárquico de Monsieur Lestingois, pequeño burgués liberal alimentado con Voltaire y Anatole France. Opale es el producto, o más exactamente, el residuo patético de la concepción mortal de la vida, de la severidad de la gran burguesía. (*Jean Douchet*)

1959: LE DÉJEUNER SUR L'HERBE

Guión: Jean Renoir. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Ayudantes para las cuestiones generales*: Maurice Beuchey; *para los actores*: Francis Morane y Jean-Pierre Spiero; *para el* atrezzo: Hedy Naka; para cuestiones técnicas: Jean de Nesles. *Secretarias de rodaje*: Andrée Gauthey y Marinette Pasquet. *Colaboración artística*: Jean Serge. *Colaboración técnica*: Yves-André Hubert. *Decorados*: Marcel-Louis Dieulot, con la colaboración de André Piltant y Pierre Cadiou. *Vestuario*: Monique Dunand, con la colaboración de Josiane Landic. *Operador jefe*: Georges Leclerc. *Color*: Eastmancolor. *Segundos operadores*: Ribaud, Jean-Louis Picavet, Andreas Winding, Pierre Guéguen. *Foto fija*: Philippe Rivier. *Ingeniero de sonido*: Joseph de Bretagne. *Sastras*: Ivette Bonnay e Y. Maupas. *Maquillaje*: Yvonne Fortuna, con la colaboración de Fernande Ugi. *Jefe de maquinistas*: Marcel Jaffredo. *Jefe de eléctricos*: André Moindrat. *Eléctricos*: Georges Gandart y Henry Prat. *Montaje*: René Lichting, con la colaboración de Françoise London. *Música*: Joseph Kosma. *Rodaje*: julio-agosto de 1959. *Exteriores*: Les Collettes y alrededores de Cagnes. *Estudios*: Francoeur. *Producción*: Compañía Jean Renoir. *Director de producción*: Ginette Doynel. *Distribución*: Consortium Pathé. *Longitud original*: 1 hora 32 minutos. *1.ª proyección pública*: 11 de noviembre de 1959, Marignan y Le Francis.

Intérpretes: Paul Meurisse (Étienne); Catherine Rouvel (Nénette); Fernand Sardou (Nino, su padre); Jacqueline Morane (Titine, hermana mayor de Nénette); Jean-Pierre Granval (Ritou, marido de Titine); Robert Chandeau (Laurent); Micheline Gary (Madeleine, su mujer); Fréderic O'Brady (Rudolf); Ghislaine Dumont (Magda, su mujer); Ingrid Nordine (Marie-Charlotte); André Brunot (el viejo sacerdote); Hélène Duc (Isabelle, la secretaria); Jacques Dannoville (M. Paignant); Marguerite Cassan (Mme. Paignant, su mujer); Charles Blavette (Gaspard, el viejo pastor); Jean Claudio (Rousseau, el mayordomo); Raymond Jourdan (Eustache, el cocinero);

Francis Miege (Barthélemy, el chófer); Régine Blaess (Claire, la doncella); Pierre Leproux (Bailly); Michel Herbault (Montet); Jacqueline Fontel (Mlle. Michelet, la secretaria); Paulette Dubost (Mlle. Forestier, la telefonista); M. You (Chapuis, el capataz), y los cuatro locutores: Dupraz, Lucas, Roland Thierry, Michel Péficart.

1959. Dos temas, entre otros, acaparan los debates televisivos: la fecundación artificial y Europa, cuya partida de nacimiento acaba de ser firmada en Roma el año anterior. Dos temas lo bastante burlones como para inspirar la fantasía de una fábula «atolondrada» que nos invite a no tomar la cuestión demasiado en serio. Cosa que debemos evitar.

Así pues, el profesor Alexis, ilustre biólogo, se presenta como candidato a la presidencia de Europa. Su éxito no ofrece ninguna duda, pues su cruzada a favor de la adopción de la inseminación artificial, considerada como apta para mejorar «genialmente» la especie humana, ha encontrado un eco favorable entre las gentes sencillas y modestas que ven en ella la solución inesperada y definitiva que les permitirá salir de su condición. Es necesario precisar que el profesor Alexis, procedente de una excelente familia, está ligado a los más importantes *trusts* químicos alemanes y franceses y que éstos sostienen en gran parte su candidatura porque cuentan con un aumento considerable de sus beneficios si su protegido impone su programa. También, y para mejor sellar la unión europea sobre sólidas bases económicas —en el mismo espíritu que presidió el nacimiento del Mercado Común—, el profesor Alexis anuncia su matrimonio (de lógica y de conveniencia, por supuesto) con su hermosa prima alemana, enamorada de la disciplina *boy scout* y de la vida al aire libre.

Pero estamos en verano. El mundo industrial ha tomado sus vacaciones. Los patronos y los asalariados descienden sobre la Provence, los unos a sus suntuosas propiedades, los otros en grupo y en camping.

Entonces, Antoinette, a la que llaman Nénette, natural de la región e hija de viñadores, que adora a los niños pero que desea «tener hijos» sin recurrir a la ayuda del hombre, se alegra al enterarse de la llegada del profesor. Y trata de encontrarle. Pero un hombre tan ocupado es inaccesible. Y Nénette acaba, en contra de sus deseos, de criada al servicio del profesor.

He aquí que se prepara la fiesta para la gran ceremonia, la comida campestre para celebrar los esponsales del profesor y de su prima ante la prensa mundial convocada con este motivo. Ceremonia pomposa en la que todo contacto con la vil naturaleza está formalmente prohibido. Pero he aquí que ésta va a tener lugar bajo las ruinas de un templo romano consagrado a Diana por las que deambula un viejo pastor acompañado de su macho cabrío. Al igual que un fauno o más aún que el dios Pan, el pastor interpreta una melodía con su flauta. Se levanta una súbita tempestad de viento, sembrando el desorden y la confusión en el bello orden de la ceremonia y el pánico entre los asistentes. El pastor deja de tocar. La tempestad se calma. A continuación se produce un calor enervante que despierta los sentidos y aguijonea los

apetitos. Se presiente una bacanal. El profesor Alexis, buscando a su prima, que intenta calmar su nerviosismo con un higiénico paseo, se pierde y se encuentra ante el espectáculo de Nénette que, en todo el esplendor de su desnudez, como si fuera una «bañista» de Auguste Renoir o de Maillol, nada en las aguas frescas del río. Feliz por poderle complacer, Nénette se entrega a él. El profesor se abandona a la embriaguez de la sensualidad.

Esto trae consigo una revolución. Huyendo de su mundo, se refugia con su joven amiga y descubre entonces las alegrías de un universo patriarcal en el que el hombre, rey holgazán, deja en manos de la mujer, maravillada de semejante privilegio, la preocupación de trabajar y de asegurar su felicidad. A una existencia aburrida, constreñida por el tiempo organizado y planificado, sucede una existencia embriagadora que saborea perezosamente los encantos del transcurrir natural de las horas. «La felicidad no puede consistir más que en la sumisión a las leyes de la naturaleza», piensa el profesor Alexis.

Pero el *trust* químico y familiar no abandona tan fácilmente sus esperanzas mercantiles. Como consecuencia de un acuerdo más trivial que frecuente y de un innoble chantaje, Nénette huye. Recuperado, el profesor Alexis se dispone a casarse con su prima. En el hotel en el que se debe celebrar el matrimonio vuelve a encontrarse en la cocina con Nénette que le comunica que espera un hijo suyo. El profesor, poniendo en duda todas sus ideas y prejuicios, la arrastra consigo y la presenta ante los ojos del mundo como la futura presidenta de Europa.

Dado que su título la recuerda, se ha querido hacer de *Le Déjeuner sur l'herbe* la continuación de *Una partida de campo*. Sin que ello sea falso hay que decir que no es exacto. Los dos filmes interpretan una misma nota en tonos diferentes. No tienen la misma resonancia. *Una partida de campo* trata del despertar de la sensibilidad ante la naturaleza y del sobresalto que esto produce. Es un filme impresionista. *Le Déjeuner sur l'herbe* nos arroja en medio de las sensaciones que provoca contacto con la naturaleza. Es un filme sensual y también carnal, mientras que el otro es epidérmico y delicado. Aquél es sentimental y trastornador, éste lo sacrifica todo a la moral del placer y a la alegría.

Sucede como si Renoir, molesto o espantado por el aspecto siniestro de una civilización tecnocrática y por su concepción uniforme de la felicidad, hubiese querido, mediante la reacción sana y vigorosa de una fantasía próxima a la farsa, mostrar de nuevo el gusto por la vida y por los encantos de la existencia. Así pues, no debemos sorprendemos de que bajo el aspecto de una diversión se esconda una reflexión de las más profundas.

Jamás, como en este filme, Renoir ha hecho una alusión más clara (la escena del pastor en el templo de Diana) a la idea motriz de toda su obra: el conflicto entre el mundo apolíneo y el mundo dionisíaco, el marco estático de la existencia y el movimiento irresistible de la vida, la escena teatral ya realizada y la representación siempre móvil y cambiante que la anima, entre el espectáculo y la acción, en

resumen, entre el orden y el desorden.

Es evidentemente el universo dionisíaco el que Renoir privilegia en su obra. La vida está siempre capturada en su forma de surgir y en el impulso que perturba el marco previamente fijado de la existencia. Nunca deja de romper este marco para crear uno nuevo que permita lograr su total desarrollo. Pero este marco, tan pronto como se ha formado, tiende a su vez a inmovilizarse. El autor de *La Marsellesa* y de *La Vie est à Nous*, es el cineasta de la revolución permanente (no olvidemos que un primer acto del *Petit Théâtre* se titulaba: *C'est la Révolution*). Así, vemos que este concepto fundamental constituye la trama de todos sus filmes, la representación teatral abandona el escenario para invadir la sala. El torbellino del desorden hace estallar el orden para mejor regenerarlo. La vida está pensada por Renoir como el movimiento mismo de la libertad que no se puede constreñir y que para realizarse necesita saltar sobre cualquier obstáculo, si tropieza con él.

Pero cuando un hombre, como en el caso del profesor Alexis en *Le Déjeuner*, quiere imponer una concepción del mundo que canalice la vida dentro de un marco inmutable de la existencia y la propone como ideal de felicidad, conviene que la naturaleza se rebele y lo derrote (escena de la tempestad). El hombre, entonces, es invitado a transponer su secreto. Y gracias a ello la vida se le entregará, a la vez como espectáculo admirable y como fuente de placer (la inactividad del profesor Alexis refuerza la impresión de la acción que la vida ejerce sobre los humanos). Así se puede descubrir que el conflicto fundamental que reina en su seno y que expresan elocuentemente los olivos atormentados o los insectos susurrantes, son la razón misma de su unidad armoniosa. La revolución permanente produce el equilibrio. El hombre puede entonces dedicarse a soñar «que la felicidad no consiste en otra cosa que en la sumisión a las leyes de la naturaleza».

Diez años antes de que el tema se convirtiera en el problema más importante de nuestra época, Renoir trató las relaciones del hombre moderno con su entorno. Y de la única manera posible: políticamente. No solamente porque oponía una Europa del norte, fría, industrializada, eficaz y técnica a una Europa mediterránea, campesina y subdesarrollada, en vías de colonización, sino porque a través de ellas, oponía las dos grandes corrientes de pensamiento que han formado la civilización occidental: el pensamiento materialista cuyo origen se encuentra en Grecia y el pensamiento espiritual cristiano, al que sucedió al invertirlo el pensamiento idealista de los racionalistas. Es esto lo que explica el diálogo, tan frecuentemente incomprendido por los espectadores, entre el profesor Alexis y el sacerdote de la aldea. El humo de las fábricas ha reemplazado perfectamente al incienso de las iglesias, y estos sacerdotes enemigos se compenetran muy bien. Han servido y sirven a los mismos intereses: al dinero y a los ricos. La religión idealista del progreso es lo que Renoir ridiculiza. Denuncia la ciencia tecnocrática a sueldo de los explotadores que, uniéndola a su exclusivo beneficio, la emplean *contra natura* y de manera alienante (véase la utilización en el filme de los «asalariados», a cuyo papel nosotros hemos

eludido referimos en nuestro resumen). Lejos de ayudar a conseguir una vida mejor, se trata de imponer una forma de vida que no sirve más que a los intereses de la clase dirigente. En el único filme hasta el momento que se ha ocupado de la Europa del Mercado Común, Renoir denuncia, en sus mismos orígenes, el carácter falaz de las promesas maravillosas de esta «nueva sociedad».

Para que Europa encuentre su equilibrio armónico hace falta que la ciencia abandone el pensamiento idealista y se someta al pensamiento materialista, que el profesor Alexis se case con Nénette porque ella lleva en su seno un hijo natural. (*Jean Douchet*)

Paul Meurisse y Catherine Rouvel en *Le Déjeuner sur l'herbe*

1962: LE CAPORAL ÉPINGLÉ

Guión: Jean Renoir y Guy Lefranc. *Argumento*: según la novela de Jacques Perret. *Adaptación*:[106] Jean Renoir y Guy Lefranc. *Diálogos*: Jean Renoir. *Director*: Jean Renoir. *Director adjunto*: Guy Lefranc. *Ayudante*: Marc Maurette. *Secretaria de rodaje*: Charlotte Lefèbvre-Vuattoux. *Operador jefe*: Georges Leclerc. *Segundos operadores*: Jean-Louis Picavet y Gilbert Chain. *Ingeniero de sonido*: Antoine Petitjean. *Jefe de maquinistas*: Eugène Herrly. *Jefe de eléctricos*: André Moindrot. *Montaje*: Renée Lichtig. *Música*: Joseph Kosma. *Rodaje*: invierno de 1961-1962. *Estudio*: Viena. *Exteriores*: Viena y alrededores, Pont de Tolbiac (París). *Producción*: Filmes du Cyclope. *Director de producción*: René G. Vuattoux. *Secretaria de producción*: Janine Solomons. *Administradora*: Ivonne Tourmayeff. *Encargado de prensa*: Marianne Frey. *Distribución*: Pathé. *Longitud original*: 1 hora 45 minutos. *1.ª proyección pública*: 23 de mayo de 1962, Ermitage, Français, Miramar, Wepler Pathé; seleccionada para el Festival de Berlín de 1962 y presentada en la sección inaugural del Festival Cinematográfico de Londres el 16 de octubre del mismo año.

Intérpretes: Jean-Pierre Cassel (Cabo); Claude Brasseur (Pater); Claude Rich (Ballochet); O. E. Hasse (el viajero borracho); Jean Carmet (Émile); Jacques Jouanneau (Penchagauche); Conny Froboess (Erika); Mario David (Caruso); Philippe Costelli (el electricista); Raymond Jourdan (Dupieu); Guy Bedos (el tartamudo); Gérard Darrieu (el bizco); Sacha Briquet (el evadido travestido); Lucien Raimbourg (el empleado de la estación); François Darbon (el campesino).

Toda obra de Renoir se ocupa en primer lugar del mundo sensible. Tanto los filmes como los personajes se definen inmediatamente en función de impresiones de las que las más importantes son las del calor o del frío. Digamos de *Le Caporal épinglé* que se trata de un filme frío, decantado, abstracto, que se ocupa de personajes que buscan el calor de la fraternidad humana. La fotografía en blanco y negro (el único filme, junto a *Cordelier*, que no ha sido rodado en color después de *El río*) da un clima gris y hosco, lo que acentúa el propósito del filme: la necesidad del sol y de su resplandor.

Le Caporal épinglé recuerda más *Los bajos fondos* que *La gran ilusión*, aunque cuente también una historia de prisioneros de guerra. El Cabo, joven soldado del ejército francés hecho prisionero después de la derrota de 1940, intenta evadirse cinco veces y lo consigue al sexto intento.

He aquí, más aún que en el filme de ese título, que los personajes están inmersos en los bajos fondos, relegados al grado cero de la existencia. El filme quiere ser la reflexión de un hombre de 1961 sobre el fin de un mundo, el nuestro, y el principio de una era de transición y de combate. Presenta la constante del hundimiento de la civilización occidental y se refiere a la necesidad, dentro del caos que tiene como consecuencia, de replanteamos la existencia y la vida. La libertad es su único tema. Nunca como en esta obra Renoir se ha encontrado más sumergido en el fondo de sus preocupaciones.

El contexto de la existencia, en lo que tiene de más opresiva e intolerable, ocupa un lugar preponderante. El triunfo del nuevo orden nazi, con el que comienza el filme, rompe en pedazos los antiguos esquemas: la sociedad, la patria, la civilización occidental y su sistema de valores. Sólo queda el capitalismo desembarazado de su pretexto, la democracia, y reducido a su relación de fuerza más brutal: la explotación total del hombre (véase los ladridos de los capataces alemanes en los campos de trabajo). Impone un nuevo contexto existencial en el que está prohibida cualquier veleidad de vida personal. De un lado el orden de los amos, del otro el de los esclavos. Europa se convierte en un inmenso *stalag*; el mundo (la acción del filme se desarrolla casi totalmente en exteriores) es una prisión.

Contra semejante situación, se rebela la vida. Necesita la libertad en el sentido de una necesidad fisiológica y natural del mismo tipo que el comer o el orinar, etc. Y se trata de una necesidad acuciante. Caporal la siente tanto como para que, sin más que este impulso animal, intente su primera evasión con sus camaradas Ballochet y Pater. Fracasa, evidentemente. Porque en el contexto de la existencia impuesta a Europa no existe más libertad en el exterior que en el interior de las alambradas. Y quizás aún menos. Esto es lo que tiende a demostrar el personaje de Ballochet. Es el único que conserva la creencia en los valores idealistas de la difunta civilización occidental.

Y esto será, por tanto, lo que más decisivamente le ha alienado en su existencia. En efecto, mientras que todos los prisioneros, con excepción del Cabo y de Pater, que no tenían ninguna profesión en la vida civil, se refugian únicamente en el valor físico

y carnal que les queda de su vida anterior, esto es, en su oficio, Ballochet se avergüenza de su antigua función social. Este empleado del Gas de Francia rebosa de cultura idealista y está adormecido por la ilusión del heroísmo caballeresco y cristiano. Esa gran ilusión que Renoir denuncia a través de Nana, Emma Bovary, Boïeldieu, Christine, Elena, Cordelier y tantos otros. Pero jamás con tanta claridad como aquí. En su obra no hay héroes de novela ni de filmes. Todos los individuos, al igual que todos los personajes, tienen la misma importancia. La personalidad, para desarrollarse, debe confundirse en la colectividad y no intentar singularizarse. Debe aprender, como Camilla o el Cabo, a darse a los otros y no atrincherarse en ella misma. Es necesario encarnar el personaje que es uno mismo y no aquel que se cree ser. Ésta es la base del cine de Jean Renoir y de su dirección de actores.

Descontento de sus antiguas condiciones de existencia, Ballochet se adapta muy bien a las nuevas. En la medida en que el rigor del nuevo orden se pulveriza con el desgaste de lo cotidiano, éste se relaja. La cautividad, al asegurarse una vida sin luchas ni problemas, permite a Ballochet huir de la realidad, «encerrarse en su torreón», constituir un universo *ideal* del que es el dueño. Se ha construido su pequeño escondite, ha hecho su agujero y engorda. Su deseo de evasión se satisface con la imaginación. Ha encontrado su libertad. El Cabo, al que su tercera tentativa de evasión ha conducido a un campo disciplinario del que sale destrozado físicamente y vacío moralmente, se deja seducir por un momento por esa solución egoísta, fácil y cobarde. Pero un oportuno dolor de muelas le hace enamorarse de la hija del dentista. Después de haberle leído el poema epicúreo de Ronsard sobre la rosa, la joven alemana le declara que le ama a causa de sus tentativas de evasión, porque rechaza ser un esclavo. Esto constituye la revelación. Su necesidad psicológica de libertad encuentra un sentido. Vivir plena y amorosamente cada momento de la vida para disfrutarla.

Así, a través de la prueba de sus seis evasiones, el Cabo comprende la razón de la libertad: la forma de adquirirla, que consiste en desembarazarse de las trabas de cualquier clase que sean, a fin de estar sin ningún plan preconcebido, dispuesto a vivir improvisando ante los azares de la existencia; pero sobre todo descubre su objetivo: luchar sin descanso contra las condiciones de existencia que entorpecen la vida y construir así un nuevo contexto en el que ningún hombre sea explotado, en el que todos puedan desarrollarse libremente. No debe sorprendernos que el filme termine en París con una idea que un eslógan haría célebre algunos años más tarde: no es más que un principio…

Sin embargo, la lección del filme, aunque se nos presenta como un aprendizaje y una iniciación, va más allá de lo moral, de lo social y de lo político. Consigue lo que se puede llamar una dimensión cósmica. Porque en el centro del pensamiento de Renoir se encuentra una concepción materialista. Y es que de lo que nuestro cineasta trata, en primer lugar, aquí, es de la relación del hombre y del universo en función de la materia. Ésta tiene un papel capital y omnipresente. Tanto por la poderosa presión

de su inercia, que es la base de la existencia, como por la fuerza liberadora de la energía que suscita la vida. De un lado la necesidad y de otro el azar, ese azar que encontramos a lo largo de todas las evasiones del Cabo y que no le servirá más que para almacenar la suficiente energía interior como para vencer la pesadez de su cuerpo, para acceder a la ligereza y a la gracia. La libertad se considera dentro de esta óptica nada más que como una necesidad fisiológica natural, más que como un elemento físico del movimiento energético de la materia.

Esta concepción materialista de Renoir se remite a su puesta en escena. Sabemos, sobre todo después de *La regla del juego*, que ésta obedece a las leyes de la gravitación. Filma el extraño ballet de la atracción-repulsión de los corpúsculos en el átomo o de los cuerpos celestes de una galaxia. Al igual que *La regla del juego* puede considerarse como la luz aparente de un astro muerto que reflejara la danza de la muerte de un fantasma que buscara mediante la aceleración cada vez más rápida de su gravitación una última ilusión de vida, nada hay tampoco que nos impida considerar *Le Caporal épinglé* como la representación simbólica de un esquema: el de la formación astronómica, según las hipótesis de los años sesenta, de un sistema galáxico. Esto explicaría quizá la especie de fascinación que ejerce el movimiento mismo del filme, que parece obedecer a una ley independiente de la narración, así como los súbitos y violentos retrocesos de la cámara en relación con los personajes que parecen tener por objeto el insertarlos en el movimiento general del que son, a un tiempo, agentes y actantes. De todas formas, nada hay imposible en este sentido. Muchos artistas han tratado de encerrar la forma misma de su obra dentro de los esquemas del conocimiento científico de su tiempo.

Sea lo que fuere y sin querer defender a toda costa esta hipótesis, contentémonos con señalar, hacia el final del filme, la aparición del borracho en el tren, especie de encarnación de Dioniso, que siembra el desorden en el compartimento, y después el pánico que cunde por el tren (el bombardeo), antes de llegar al caos, última rebelión de la vida en una total borrachera de sí misma contra lo absurdo de la existencia. Y la cámara, muy lejana, contempla efectivamente el caos antes de que nazca un nuevo amanecer y aparezca, por fin, la luz dulce y caliente del sol. Un mundo nuevo nace. (*Jean Douchet*)

1968: LA DIRECTION D'ACTEUR PAR JEAN RENOIR

Dirección: Gisèle Braunberger. *Operador jefe*: Edmond Richard. *Sonido*: René Forget. *Montaje*: Mireille Mauberna. *Director de producción*: Roger Fleytoux. *Producción-distribución*: Les Filmes de la Pléiade. *Duración del rodaje*: 4 horas, 30 minutos. *Duración del filme*: 27 minutos.

Intérpretes: Gisèle Braunberger, Jean Renoir.

En este filme improvisado, rodado en media jomada de trabajo, Jean Renoir hace trabajar a una actriz (Gisèle Braunberger) sobre un texto traducido y seleccionado por

él, un extracto de *Breakfast with Nicolaïdes*, novela de Rumer Godden (autora de *El río*). (*Jean Kress*)

1969: LICORICE STORE

Dirección: James Frawley.

Renoir se interpreta a sí mismo en este filme rodado por un joven cineasta americano.

1969: LE PETIT THÉÂTRE PAR JEAN RENOIR

Guión: Jean Renoir. *Adaptación*: Jean Renoir. *Diálogos*: Jean Renoir. *Dirección*: Jean Renoir. *Música*: Joseph Kosma («La cireuse…») y Jean Wiener. *Rodaje*: junio, agosto y septiembre de 1969. *Estudio*: Saint-Maurice. *Exteriores*: Versalles (HLM Grand Siècle) y Midi (alrededores de Aix en Provence y de Saint-Rémy). *Producción*: R.A.I. Son et Lumière, O.R.T.F. *Productor*: Pierre Long.

Intérpretes:

1.er sketch. Le Dernier Réveillon

Nicolás [o Nino] Fornicola (el vagabundo); Minny Monti (la vagabunda); Roger Trapp (Max Vialle); Roland Martin, Frédéric Santaya, Pierre Guida.

2.o sketch. La cireuse électrique

Pierre Olaf (el marido); Marguerite Cassan (Isabelle); Jacques Dynam (el segundo marido); Jean-Louis Tristan (el representante); Claude Guillaume y Denis de Gunsburg (la pareja joven).

3.er sketch. Quand l'amour meurt

Jeanne Moreau (la cantante).

4.o sketch. Le roi d'Yvetot

Fernand Sardou (M. Duvallier); Françoise Arnoul (su mujer, Isabelle); Jean Carmet (Féraud); Andrex (Blanc); Dominique Labourie (Colette, la criada) (¿o Paulette?); Roger Frégois (Jolly); Edmond Ardisson (el vagabundo, César).

Este filme, como indica con precisión un título en el que cada palabra tiene su significado, es una puesta en escena y sobre la escena, una representación de Jean Renoir, narrador del teatro y de la vida en cuanto se refleja el uno en la otra. Presentando sus fábulas, un Jean Renoir en plena forma nos presenta su obra para que reflexionemos mejor sobre ella, nos habla por medio de un teatro en miniatura y esto le da ocasión, en cada historia que presenta, de rendir cuentas y llevar a cabo un resumen de todo lo que nos había expuesto ya.

Le Dernier Réveillon sucede entre decorados y en una época natural y artificialmente teatral, puesto que se trata de la Navidad reconstruida en su mito, la época del año en la que la sociedad se dedica a representar su felicidad. Vemos cómo los pobres (una pareja vieja) se convierten de simples espectadores en actores.

Después de haber visto representar a los ricos que viven al otro lado de los ventanales el espectáculo de su cena de Nochebuena, los pobres cogen los restos para celebrar un último festín bajo los puentes. Para acabar, desaparecen en la nieve y en la muerte, abandonan definitivamente nuestra escena. El homenaje que Renoir rinde aquí a Andersen se duplica para nosotros con el que rendimos al Renoir debutante de *La cerillerita*.

La Cireuse électrique procede de un proyecto anterior de Jean Renoir, titulado *C'est la Révolution*. Se trata, se trata siempre, de mostramos, en su estado primigenio, el nacimiento del espíritu de rebeldía a través de situaciones lo más concretas posibles, así como de las más sencillas, y también a través de las más oscuras, irrisorias y triviales. El teatro, aquí, es el de la escena conyugal ampliada a la vida entera de una mujer que, obsesionada por la conservación del suelo de su piso, esclaviza a sus sucesivos maridos a la tiranía de la máquina de encerar. El último marido se rebela, arroja la enceradora eléctrica por la ventana y su mujer se arroja al vacío para recuperarla. Este cuento está tratado como un drama y cantado como una ópera, esto es, hiperteatralizado. Renoir, así, salva la deliberada modestia de su argumento. Señalaremos que juega aquí a la exageración (para hacer entrar en la historia de la revolución a aquellos que no saben que están dentro de ella), de la misma manera que jugaba al «empequeñecimiento», en *La Marsellesa,* para hacer que entraran en la ingenua grandeza de lo cotidiano aquellos que siempre nos imaginamos tontamente que son conscientes de vivir y de hacer vivir la revolución.

La Chanteuse, que está situado tras los dos cuentos, está presentado con más detalles que los otros por Jean Renoir. Nos habla de una época pasada que ama: principios de siglo. El episodio se abre y se cierra brutalmente con la simple aparición sobre un escenario de la actriz y cantante Jeanne Moreau que interpreta (como la Marlene Dietrich de *Marruecos* [Morocco, Joseph von Stemberg, 1930] la canción de Oscar Crémieux, *Quand l'Amour se meurt*. Jean Renoir encuentra aquí el medio, por encima y más allá de toda posibilidad narrativa, de dar a su problema la solución a la vez más modesta y más grandiosa.

Le Roi d'Yvetot finaliza el espectáculo. La pequeña bolita de acero que Jean Renoir lanza sobre el escenario de su pequeño teatro, se convierte en una bola que encadena con ese juego de sociedad que es la petanca, y nosotros nos encontramos entonces ante el más grande escenario del juego social, con sus reglas y sus normas de vida. Esta última narración, la más moral de todas, podría llamarse «El cuento de los buenos modales»; Renoir nos muestra cómo las costumbres de una sociedad pueden ser, debido a compromisos, deformadas (más que negadas o respetadas ciegamente), suavizadas o cambiadas, si queremos que las reglas de la vida se conviertan en un arte de vivir. De ahí esas variaciones que Renoir organiza sobre el tema del triángulo. De ahí que la pareja dispar de un hombre viejo y de una mujer joven se deshaga y se reconstruya sin problemas gracias a la presencia de un amante más joven. Como el bien vivir y el bien amar, y lo mismo puede decirse también del

buen envejecer, están íntimamente relacionados con el dejar vivir y el dejar amar. Hasta en el momento en que los actores salen a saludar al público, estamos inmersos en la realidad del espectáculo y en la irrealidad de la vida que imaginamos. A menos que, precisamente, el espectáculo no tenga razón: el arte sería arte para vivir. Pero ésta fue siempre precisamente la cuestión.

Jean Renoir se muestra siempre en su filme muy poco actual, porque siempre ha ido por delante de sus contemporáneos. Su modernidad es, por tanto, más insolente, ya que no debe nunca nada a las modas del momento, sino que son éstas quienes le dan alcance y la verifican. Renoir comienza su filme con un *sketch* muy cuidadosamente «ambientado», en el que devuelve a los pobres ese nombre de pobres que han perdido y los coloca de nuevo en la auténtica marginación que otro tipo de pobres escogen y reivindican hoy. Para terminar (y después de un *sketch* sobre lo que se ha convertido después en un tema trivial bajo el nombre mal empleado de «alienación») se ocupa de otro tipo de marginación, no sin resonancias muy precisas hoy día. Además, prolongando sus reflexiones sobre el espectáculo (*Le Carrosse d'or*) y el Arte de Vivir (*Le Déjeuner sur l'herbe*) y multiplicándolas una por otra, Jean Renoir plantea de nuevo, siempre en la vanguardia, como si fuera un juego, las preocupaciones de todos aquellos que trabajan hoy día en la teoría del encaje (o de la colocación de unas cajas dentro de otras) de las diferentes dimensiones del espectáculo y de la vida.

Lo más curioso es que este último filme 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 importante. (*Michel Delahaye*)

Jean Renoir durante el rodaje de *El testamento del doctor Cordelier*

ANDRÉ BAZIN. Fue un influyente crítico de cine y teórico cinematográfico francés.Bazin nació en Angers (Francia) en 1918. Comenzó a escribir acerca del cine en 1943 y fue uno de los fundadores de la revista cinematográfica *Cahiers du Cinéma* en 1951 junto con Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca.

Bazin fue parte importante de la crítica y el estudio del cine tras la Segunda Guerra Mundial. Además de haber editado *Cahiers du Cinéma* hasta sus últimos días, una colección de cuatro volúmenes (titulada *Qu'est-ce que le cinéma?*) de sus obras fue publicada entre 1958 y 1962. Dos de estos volúmenes fueron traducidos al inglés a finales de los años 1960 y se convirtieron en soportes importantes para la cinematografía estadounidense y británica. Bazin apoyaba los filmes que mostraban lo que él veía como "realidad objetiva" (como documentales y filmes de la escuela del neorealismo italiano) y a los directores que se hacían "invisibles" (como Howard Hawks). También defendía el uso de foco en profundidad (Orson Welles), planos abiertos (Jean Renoir) y tomas en profundidad y prefería lo que él llamaba "continuidad verdadera" a través de la puesta en escena sobre los experimentos en edición y efectos visuales. Su opinión era opuesta a la teórica cinematográfica en los años 1920 y los años 1930, la cual se enfocaba en como el cine puede manipular la realidad.

Bazin creía que una película debería representar la visión personal de director. Esta idea sería de gran importancia para el desarrollo de la teoría de auteur, la cual se originó en un artículo de François Truffaut en *Cahiers du Cinéma*. Bazin también era un seguidor de la "crítica apreciativa", en la cual los críticos solo pueden escribir

críticas de las películas que les gustaron y así promover la crítica constructiva.

Lectulandia

Visit Grundarfjörður · IS

[1] Dudley Andrew, *André Bazin*, París, Cahiers du cinéma / Cinémathèque Française, 1983, págs. 208-209.

<<

[2] André Bazin reflexionó sobre la función de la crítica en un interesante artículo teórico, publicado a título póstumo en la revista *Cinéma 58*, en la Navidad de 1958. En este artículo define la actividad crítica como inútil pero altamente necesaria para la educación estética del espectador. Véase André Bazin, «Reflexions sur la critique», en *Le cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Éd. Cahiers du cinéma / Éditions de l'Etoile, 1983, pág. 213.

<<

[3] La revista *Cahiers du cinéma* no cesó de reivindicar continuamente la figura de Renoir, principalmente en un momento en el que la crítica cuestionaba los trabajos que había rodado en Estados Unidos y sus primeras películas francesas. Poco tiempo después del estreno de *Elena y los hombres* (1956), publicaron un número especial sobre el cineasta coordinado por André Bazin. Véase «Spécial Jean Renoir», *Cahiers du cinéma*, n. 78, diciembre de 1957.

<<

[4] François Truffaut, «Préface», en Dudley Andrew, *André Bazin*, pág. 17.

<<

[5] Jean Mitry, *Estética y psicología del cine* (2 vols.), Madrid, Siglo XXI, 1984. Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.

<<

[6] Los cuatro volúmenes originales fueron integrados en uno único, estableciéndose una edición definitiva. Véase André Bazin, *Qu'est que-ce le cinéma. Edition définitive*, Paris, Éditions du Cerf, 1981. Existe traducción española: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1992. (En todas nuestras citas del libro hemos utilizado la versión francesa).

<<

[7] André Bazin, *Le cinéma français de la libération á la Nouvelle Vague*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1983.

<<

[8] Dudley Andrew establece una distinción entre la teoría formativa de los primeros años del cine y la teoría realista que surgirá en la inmediata posguerra con la obra de André Bazin y tendrá su continuación en los textos de Siegfried Kracauer. Véase Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

<<

[9] Dominique Chateau, «Bazin: le procès du film», en Daniel Serceau (comp.), *Le cinéma. L'après-guerre et le réalisme*, Paris, Editions Jean Michel Place, pág. 42.

<<

[10] André Bazin, *Qu'est-ce-que le cinéma?*, pág. 64.

<<

[11] Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 47.

<<

[12] André Bazin, «William Wyler ou le janseniste de la mise en scène», *La Revue du cinéma*, n. 10 y 11, febrero y marzo de 1948. El texto «Montage interdit», en *Qu'est-ce que le cinéma?*, págs. 49-61.

<<

[13] Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 45.

<<

[14] Noël Carroll, *Philosophical problems of classical film theory*, Princeton-Nueva Jersey, Princeton University Press, 1988, pág. 102.

<<

[15] El problema de la intertextualidad del cine de Renoir, es decir, de la presencia de los elementos culturales ajenos al propio cine como elementos constituyentes de la estilística renoiriana, constituyó para el autor de este prefacio el eje básico de su monografía sobre Jean Renoir. Véase Ángel Quintana, *Jean Renoir*, Madrid, Cátedra, 1998.

<<

[16] André Bazin, *Qu'est-ce-que le cinéma?*, pág. 38.

<<

[17] En un destacado análisis de dicha secuencia, Santos Zunzunegui considera que la panorámica adquiere una dimensión política porque transforma al sujeto individual —Lange— en sujeto colectivo. Véase Santos Zunzunegui, «Técnicamente suave. Movimientos de cámara e ideología colectiva en el Renoir de los años treinta», en *Nosferatu*, especial Jean Renoir, n. 17-18, págs. 86-93. El texto aparece recopilado en el libro: Santos Zunzunegui, *La mirada cercana*, Barcelona, Paidós, 1996.

<<

[18] El artículo «Renoir français» consta de una primera parte —no compilada por Truffaut en el presente libro— en la que Bazin reivindica el fuerte apego de Renoir a la cultura francesa, en un momento en que su etapa americana no era admirada en Francia; la segunda parte, en su versión inicial, está dividida en diferentes subapartados dedicados a los actores, el guión y la puesta en escena para acabar reivindicando la peculiar concepción que Bazin poseía del realismo de Renoir. Véase André Bazin, «Renoir français», *Cahiers du cinéma*, n. 8, enero de 1952.

<<

[19] André Bazin, «Pour un cinéma impur», en *Qu'est-ce-que le cinéma?*, págs. 81-106.

<<

[20] Noël Carroll, *Philosophical problems of classical film theory*, pág. 105.

<<

[21] André Bazin apadrinó al joven François Truffaut al inicio de su carrera como crítico, ofreciéndole la oportunidad de convertirse en «l'enfant terrible» de la revista *Cahiers du Cinéma*, fundada por el propio Bazin. El 11 de noviembre de 1958, Bazin murió, sin conocer las primeras películas de sus discípulos, los cineastas de la Nouvelle Vague. François Truffaut dedicó su primera película, *Los cuatrocientos golpes*, a la memoria de Bazin. Truffaut ha sido también el responsable de las principales recopilaciones de los diferentes textos críticos de Bazin. *(N. del r.)*

<<

[22] En una carta fechada el 5 de marzo de 1971, François Truffaut pide a Jean Renoir un texto introductorio para el libro, por lo que le envía una copia del artículo que Renoir escribió con motivo de la muerte de Bazin y un texto que el propio Renoir escribió para una recopilación de textos en inglés de André Bazin. En 1971, Renoir estaba retirado del cine y residía en Beverly Hills. Véase: Lorraine Lo Bianco y Daniel Thompson, *Letters*, Londres, Faber and Faber, 1994, p. 509-510. *(N. del r.)*

<<

[23] El famoso artículo de *Le Point*, tan frecuentemente citado, se reproduce *in extenso* al final de este libro, en los apéndices. *(F. T.)*

<<

[24] A principios de los años veinte un grupo de emigrados rusos se estableció en París, alrededor del productor Ermolieu, realizando algunas significativas producciones. *Le Brasier Ardent* (1923) fue dirigida por el actor Ivan Mosjukin. *(N. del r.)*

<<

[25] Albert Dieudonné, protagonista de *Napoleón* (Napoleon, 1927) de Abel Gance, dirigió dos películas, *Son crime* (1922) y *Cathérine, une vie sans joie*, a partir de un guión escrito por Jean Renoir y Pierre Lestringuez. *(N. del r.)*

<<

[26] *La cerillerita* fue mutilada y sólo conocemos una tercera parte del original. La película tenía inicialmente una longitud de 2.200 metros (75 minutos) y fue estrenada en el teatro de Le Vieux Colombier. La versión actual es de 887 metros (29 minutos). *(N. del r.)*

<<

[27] André Mouézy-Eon escribió *Tire au flanc* en 1904 junto a A. Sylvane. La obra triunfó en los teatros de los bulevares parisinos hasta finales de los años veinte. *(N. del r.)*

<<

[28] Renoir adaptó un vodevil escrito a principios de siglo por Georges Feydeau, para mostrar su versatilidad profesional frente a los productores Pierre Braunberger y René Richebé. *(N. del r.)*

<<

[29] Interrogado recientemente, Jean Renoir ha hablado de seis días, lo que no cambia mucho la cuestión. *(F. T.)*

<<

[30] El negativo que queda no pasa, sin embargo, de cinco rollos y medio. *(F. T.)*

<<

[31] Se ve, y se oye también, un orinal que se rompe sobre el entarimado. *(F. T.)*

<<

[32] El origen de *La golfa* se encuentra en una novela folletinesca escrita por Georges de la Fouchardière en 1930, adaptada al teatro por André Mouézy-Eon, autor del texto que inspiró *Tire au Flanc. (N. del r.)*

<<

[33] *Boudu sauvé des Eaux* se inspira en un vodevil de René Fauchois, estrenado en Lyon en 1919, que había sido interpretado por el propio Michel Simon en los escenarios teatrales. *(N. del r.)*

<<

[34] *Chotard et Cie* parte de un vodevil de Roger Ferdinand, cercano al modelo de comedia meridional. *(N. del r.)*

<<

[35] Georges Pomiès ya había interpretado el papel de poeta en *Tire au Flanc*, película que tiene un marcado parentesco con *Chotard et Cie*. *(N. del r.)*

<<

[36] Los hechos reales relatados en *Toni* fueron explicados a Renoir por el comisario Jacques Mortier. La película fue producida en Marsella en los estudios de Marcel Pagnol. *(N. del r.)*

<<

[37] Jean Aurenche y Pierre Bost fueron dos reputados guionistas, especializados en las adaptaciones literarias y en los dramas psicológicos de prestigio en el cine francés de los años cincuenta. *(N. del r.)*

<<

[38] En la película participaron la mayoría de integrantes del Groupe Octobre, liderado por Jacques Prévert e inscrito en la Fédération du Théâtre Ouvrier. *(N. del r.)*

<<

[39] Joan Castanyer, pintor de origen catalán, colaboró con Renoir en los decorados de *Boudu sauvé des eaux* y fue una figura clave del Groupe Octobre. Posteriormente se trasladó a Barcelona, y durante los años de la guerra civil fue responsable de la política cinematográfica del departamento de propaganda de la Generalitat republicana. *(N. del r.)*

<<

[40] Al final de esta obra figura el primer guión de *Le Crime de Monsieur Lange*, escrito antes de la llegada de Jacques Prévert. *(F. T.)*

<<

[41] Los escritos de Roger Leenhardt en *Esprit* avanzan algunas de las reflexiones teóricas sobre el realismo que André Bazin desarrollaría diez años después. Leenhardt es el modelo crítico que más influyó en Bazin. *(N. del r.)*

<<

[42] Café del barrio parisino de Saint Germain des Prés, donde se reunían habitualmente los intelectuales del Groupe Octobre, liderados por Prévert. *(N. del r.)*

<<

[43] *La Vie est á Nous* fue producida por la Alliance du Cinéma Independent para incidir en la campaña electoral del partido comunista francés, en las elecciones de mayo de 1936, que condujeron al triunfo del Frente Popular. En el filme intervienen los principales dirigentes del Partido Comunista. *(N. del r.)*

<<

[44] El papel del tío Poulain está interpretado por Jean Renoir. *(F. T.)*

<<

[45] Debido a su corta duración —39 minutos— y a los complicados avatares de su posproducción, *Una partida de campo*, ha sido considerada siempre como una película inacabada. En 1994, coincidiendo con el centenario de Jean Renoir, la Cinémathèque Française presentó los descartes no montados de la película. Entre el material inédito rodado sólo había una toma que mostraba el encuentro de la madre con la hija después de la escena de amor con los *canotiers. (N. del r.)*

<<

[46] «Pensamos en primer lugar en que casi todos los filmes de Gabin, al menos desde La *Bête Humaine* hasta *Demasiado tarde* (Au delà des grilles, 1952), acaban mal, frecuentemente con la muerte violenta del héroe (bajo la forma más o menos clara de un suicidio directo). ¿No es extraño que la ley comercial del "final feliz" que hace que los productores cambien los finales "tristes" para colocar un final falso, como sucede en las comedias de Molière, se invalide de cara a uno de los actores más populares y más simpáticos, al que siempre deseamos que sea feliz, se case y tenga muchos niños?». (André Bazin: *Jean Gabin et son destin*). *(F. T.)*

<<

[47] *Los bajos fondos* fue para Renoir un encargo, proveniente de la empresa Albatros, creada por Alexander Kamenka y algunos rusos exiliados en Paris. Renoir hizo caso a Louis Aragon, poeta y dirigente del Partido Comunista, que le pidió que universalizara la acción de la película trasladándola a Francia. La ambientación en Rusia podía convertirla en reflejo de la existencia de bajos fondos en la Rusia posrevolucionaria. *(N. del r.)*

<<

[47] El estudio de la recepción de *La gran ilusión* demuestra que la película generó controversias tanto en la derecha como en la izquierda, siendo admirada y rechazada por las diferentes fuerzas políticas del período. *(N. del r.)*

<<

[48] Al final de esta obra, en los apéndices, se puede ver un primer tratamiento de *La gran ilusión* anterior a la contratación de Eric von Stroheim y de Dita Parlo. *(F. T.)*

<<

[49] *La Marsellesa* fue promovido por Ciné Liberté y la Confédération Générale du Travail y financiado por un sistema de suscripción popular, mediante participaciones de dos francos que fueron descontados del precio de la entrada. *(N. del r.)*

<<

[50] Esta expresión figura en varias notas manuscritas de Bazin (*Una partida de campo, La Bête Humaine*) que se refieren especialmente a la adaptación de la obra literaria inicial. Fueron redactadas después de una lectura sistemática de todas las novelas (por ejemplo, *Memorias de una doncella*) de las que Renoir había hecho películas. *(F. T.)*

<<

[51] El proyecto de adaptar *La Bête Humaine* había sido acariciado por Jean Renoir unos años antes de la producción del filme. Renoir se benefició de la voluntad de los hermanos Hakim, que querían realizar una película de ambiente ferroviario. Al fracasar un proyecto inicial de Jean Grémillon, Renoir propuso su versión de la novela de Émile Zola. *(N. del r.)*

<<

[52] Este texto fue escrito con motivo de la presentación de unas secuencias de *La regla del juego*, probablemente ante los socios de un cine-club. No hemos encontrado ni el lugar ni la fecha de esta proyección, pero lo publicamos porque tenemos la certeza de que fue releído y modificado por Bazin en 1957, después del estreno de *Elena y los hombres*. Es curioso que éste sea el único texto que existe (según nuestras noticias) sobre *La regla del juego*, que era, sin embargo, el filme de Renoir que Bazin prefería, pero pienso que esperaba la ocasión de ver, al fin, la versión íntegra de *La regla del juego* que Jean Gaborit y Jacques Maréchal empezaban a reconstruir. He aquí, en efecto, parte de una carta que Bazin me dirigió en julio de 1958: «Lo que me dices a propósito de *La regla del juego* es extraordinario, creo que estoy soñando. ¿Podré verla en agosto?». Bazin murió el 11 de noviembre de 1958 sin haber visto la versión íntegra de *La regla del juego*, que fue puesta a punto al año siguiente y presentada en el Festival de Venecia de 1959. Dicho esto, el lector se habrá dado cuenta de que Bazin habla pocas veces de un filme de Renoir sin compararlo con *La regla del juego*, que, por otra parte, está comentado indirectamente de principio a fin de este libro. *(F. T.)*

<<

[53] *Les Caprices de Marianne*, de Alfred Musset, cuenta cómo Marianne, casada con el noble Claudio, es cortejada por el joven Coelio, gracias a la intervención del mediador Octave. A pesar de que la obra de Musset se expande en otras direcciones, la resolución final guarda un cierto paralelismo. *(N. del r.)*

<<

[54] En sus memorias y en diferentes entrevistas, Renoir ha afirmado que uno de los títulos que más determinaron sus inicios fue *Esposas frívolas* (Foolish Wives, 1923) de Stroheim. *(N. del r.)*

<<

[55] Debo precisar para hacerme entender mejor cuál sería la planificación clásica de esta escena. Hay dos hipótesis: 1.º planificación continua, panorámica o *travelling* siguiendo a René Lefèvre a través del patio, del rellano a la fuente cerca de la cual se encuentra Berry; 2.º planificación discontinua (por otra parte mejor): René Lefèvre sale al patio y se dirige hacia la cámara. Contracampo de Jules Berry, René Lefèvre entra en campo. En los dos casos la planificación sería puramente descriptiva, directamente determinada por el proceso de la acción y por la posición de los actores.

<<

[56] Por lo que se refiere a los dos primeros filmes hechos en Hollywood por Renoir, *Aguas pantanosas* (1941) y *This Land is Mine* (1943), véase en la filmografía las notas de Jean-Luc Godard y François Truffaut. *(F. T.)*

<<

[57] *The Southerner* es una producción de Robert Hakim y David L. Loew para la United Artists, inspirada en la novela *Hold Autumn in Your Hand* de George Sessions Perry, concebida para advertir a los campesinos sobre el peligro de la carencia de verduras. William Faulkner participó en la revisión del guión. *(N. del r.)*

<<

[58] *Memorias de una doncella* fue producida por una compañía independiente hollywoodiana, Camden Corporation, creada por el matrimonio de actores Paulette Godard y Burgess Meredith. Renoir pudo trabajar con gran libertad y recuperar algunas figuras estilísticas que habían desaparecido en sus filmes americanos. *(N. del r.)*

<<

[59] *The Woman on the Beach* fue un encargo de la RKO, que quería realizar un *thriller* con la actriz Joan Bennet. Renoir adaptó la novela *Not so Blind* de Mitchell Wilson, pero la mala acogida de público en el momento del preestreno obligó a remontar y cortar la película hasta dejarla en el formato actual de 71 minutos. (*N del r.*)

<<

[60] Reproducimos este texto, publicado en Radio-Cinéma-Télévision el 3 de junio de 1951, porque nos parece más importante que una simple entrevista. Relata en efecto el primer encuentro, en la terminal aérea de los Inválidos y después en el Hotel Royal Monceau, entre Jean Renoir y André Bazin, y nos permite asistir al nacimiento de una amistad. *(F. T.)*

<<

[61] *El río* parte de una novela de la escritora americana educada en la India Rumer Godden. Después del conflicto con la RKO originado en torno a *The Wornan on the Beach,* Renoir contactó con el productor independiente Kenneth McEldowney, que le financió el rodaje de la película en la India. *(N. del r.)*

<<

[62] Después hemos visto un filme hindú (precisamente bengalí) *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1955), cuyos jóvenes artífices fueron por otra parte ayudantes de Renoir en *El río*. Sobre esta obra, típicamente india, realizada en la India, por indios, según una célebre novela bengalí, flota el mismo soplo espiritual que sobre *El río*. Parece así en 1956 que con el distanciamiento y la experiencia que el tiempo nos ha proporcionado, la visión de la India de Renoir no era tan ingenua ni tan superficial sino que estaba muy ligada a la esencia del país.

<<

[63] *France Dimanche*, núm. 282.

<<

[64] Bazin no ha dejado ningún texto sobre *Le Carrosse d'or*, que amaba tanto. Sobre este filme, véanse en la filmografía las notas de François Truffaut y de Eric Rohmer. *(F. T.)*

<<

[65] Además de los dos montajes teatrales reseñados por André Bazin, Jean Renoir montó *The Big Knife*, de Clifford Odets, en París, en 1957. También montó la comedia *Carola*, escrita por el propio Renoir, en 1960, en Berkeley. Esta comedia fue objeto de una adaptación televisiva en 1973, para el canal americano WNET. *(N. del r.)*

<<

[66] Jean Renoir finalizó en el verano de 1952 el montaje de *Le Carrosse d'or* en Italia y volvió a Beverly Hills, donde residía, para preparar nuevos proyectos. En 1954, recibió el encargo de montar *Julio César* en las Arenas de Arlés para celebrar el bimilenario de la fundación de la ciudad. El montaje fue el primer trabajo que Renoir realizaba en Francia desde su exilio a los Estados Unidos en 1940. *(N. del r.)*

<<

[67] *Orvet* no es un filme sino una obra de teatro en tres actos que Jean Renoir escribió y puso en escena en París. La primera representación tuvo lugar en el Teatro de la Renaissance el 12 de marzo de 1955. El texto de *Orvet* ha sido publicado por Gallimard (colección Le Manteau d'Arlequin). *(F. T.)*

<<

[68] El éxito de la representación de *Julio César* en Arlés, que representó el retorno de Renoir a Francia, motivó que el productor Deutschmeister le propusiera la dirección de una película inspirada en el fundador del Moulin-Rouge. El guión fue escrito por Renoir a partir de una idea de André-Paul Antoine y la película se rodó enteramente en estudio. *(N. del r.)*

<<

[69] Cuando Bazin publicó este texto (1955) no sabía todavía que cuatro años más tarde Renoir rodaría un filme titulado precisamente *Le Déjeuner sur l'herbe. (F. T.)*

<<

[70] *Moulin Rouge* de John Huston es una evocación romántico-pictórica de la vida de Toulouse Lautrec, en la que el cineasta americano homenajea la obra del pintor mediante *tableaux vivants. (N. del r.)*

<<

[71] El cineasta Jacques Rivette era en los años cincuenta crítico de la revista *Cahiers du Cinéma* y trabajó como meritorio de dirección en el rodaje de *French Cancan. (N. del r.)*

<<

[72] Gabrielle Renard, prima de Auguste Renoir, fue la modelo principal del pintor y la niñera de Jean Renoir. *(N. del r.)*

<<

[73] Los recuerdos personales de Jean Renoir en el París impresionista fueron recogidos en la biografía que Renoir escribió sobre su padre en 1962: *Pierre Auguste Renoir, mon père*, París, Gallimard, 1981. *(N. del r.)*

<<

[74] El *boulengisme* consiste en un determinado sentimiento de exaltación antirrepublicana y chovinista que reivindica la presencia de un líder militar capaz de restituir a Francia su *grandeur* perdida. Renoir rodó *Elena* en un momento en que, después de la pérdida de Indochina y el inicio de la guerra de Argelia, resurgió el ultranacionalismo. *(N. del r.)*

<<

[75] Este texto publicado en *Le Point*, y al que André Bazin hace referencia en su texto sobre el cine mudo de Renoir, fue considerado como su primer texto autobiográfico y utilizado como expresión de sus años de aprendizaje hasta que en 1974 apareció su autobiografía *Mi vida, mis filmes*. El texto debe ser considerado como una de las primeras reflexiones de Renoir sobre su pasado artístico, escrito en unos años de marcado compromiso —y creciente desilusión— con las fuerzas políticas del Partido Comunista francés. *(N. del r.)*

<<

[76] Los *Misterios de Nueva York* (The Clutching Hand, 1915), de Louis Gasnier, fue una de las películas episódicas más populares de la primera década del siglo. *(N. del r.)*

<<

[77] El productor ruso exiliado en París Alexander Kanenka produjo para los Films Albatros *Los bajos fondos* (1936) de Jean Renoir. *(N. del r.)*

<<

[78] Mme. Rosemonde Girard, viuda del poeta Edmond Rostand, que trabajaba en la adaptación teatral del cuento de Andersen que había inspirado la película de Renoir, pleiteó contra el productor, obligando a mutilar el metraje original de la película. *(N. del r.)*

<<

[79] El primer tratamiento de *Le Crime de Monsieur Lange* fue escrito por Jean Renoir y por el pintor catalán Joan Castanyer, acreditado como Jean Castanier. No deja de ser curioso que el personaje de Batala aparezca con el nombre de Cathala. ¿Es una crítica explícita de Castanyer al arribismo de la burguesía catalana? *(N. del r.)*

<<

[80] En la película de Renoir, los protagonistas huyen hacia la frontera francobelga; en la versión de Castanyer es la frontera francoespañola. *(N. del r.)*

<<

[81] Las declaraciones de Jean Renoir en *Pour Vous* también aparecen publicadas en el número especial de la revista *Premier Plan* consagrado al cineasta en mayo de 1960. Véase: *Premier Plan* n.º 22-23-24, págs. 274-279. *(N. del r.)*

<<

[82] *La Bête Humaine* fue producida por Robert y Raymond Hakim. *(F. T.)*

<<

[83] Femand Ledoux fue sustituido por Gaston Modot. *(F. T.)*

<<

[84] Finalmente fue una pequeña rubia la que interpretó el papel, Paulette Dubost. *(F. T.)*

<<

[85] El rodaje en Sologne tuvo que ser modificado a causa del mal tiempo y *La regla del juego* se finalizó en los estudios de Joinville. El coste de la película superó los cinco millones de francos, el doble del presupuesto inicial. La película se estrenó en julio de 1939, ante la indiferencia del público. Su metraje original de 115 minutos sería reducido a 85 minutos, abandonando las salas de exhibición tres semanas después del estreno. La película se reestrenó acabada la guerra, en 1945. En 1958 la sociedad Les Grands Filmes Classiques reconstruyó, a partir de viejas copias, su metraje original. *(N. del r.)*

<<

[86] En el filme André Cartier se convertiría en André Jurieu. *(F. T.)*

<<

[87] Entre el prólogo y la escena II, la heroína ha cambiado de nombre, pero se trata siempre de la misma mujer, que se llamará definitivamente Christine en el filme (Nora Grégor). *(F. T.)*

<<

[88] Aline se convierte en Françoise, pero se trata siempre de ¡Christine! *(F. T.)*

<<

[89] La fílmografía que se publica fue la más completa hasta los años setenta. En la actualidad algunos datos han sido revisados en las filmografías establecidas por Claude Beylie/Maurice Bessy o Roger Viry-Babel. *(N. del r.)*

<<

[90] Con motivo de la organización de la primera gran retrospectiva sobre Jean Renoir en la Cinémathique Française, *Cahiers du Cinéma* publicó un número especial de homenaje al cineasta, en el que se incluía una amplia entrevista de Jacques Rivette y François Truffaut, junto a una biofilmografía coordinada por André Bazin. Los textos que siguen son la reproducción de esta biofilmografía hasta el comentario de *Elena y los hombres* (1957). Los otros textos fueron escritos posteriormente. *(N. del r.)*

<<

[91] El sueño de *La Filie de VEau* fue proyectado como una película independiente con el título *Extraits de «La Filie de VEau»*, en el teatro de Le Vieux Colombier, provocando la admiración de los vanguardistas parisinos. *(N. del r.)*

<<

[92] El pianista de *jazz* Clément Doucet, que actuaba en el club Boeuf sur le Toit, compuso una banda sonora jazzística para la película, actualmente perdida. *(N. del r.)*

<<

[93] La Société des Artistes Réunits fue fundada (de acuerdo con el modelo de «United Artists») por Marie-Louise Iribe, cuñada de Pierre Lestringuez y en esa época esposa de Pierre Renoir.

<<

[94] (1930) Darius Milhaud realizó para Tobis una sonorización con ocasión del Festival de Baden-Baden. Él mismo cantaba. Esta versión sonorizada tuvo un gran éxito en Alemania. *(F. T.)*

<<

[95] *Le Tournoi* fue restaurada por la Cinémathèque de Toulouse. La copia actual se encuentra en perfecto estado. Las innovaciones estilísticas del filme han sido una auténtica sorpresa. *(N. del r.)*

<<

[96] Según la leyenda, el historiador y técnico cinematográfico Jean Mitry, que trabajó como meritorio en el rodaje de *La Nuit du Carrefour*, perdió tres bobinas de la película, hecho que ha dificultado la comprensión de la trama. La verdad es que, al adaptar el universo de Simenon, Renoir estaba más preocupado por las atmósferas intrigantes que por la verosimilitud de la intriga. *(N. del r.)*

<<

[97] La adaptación de *Madame Bovary* fue un encargo del productor Gaston Gallimard. La película duraba inicialmente tres horas y media, pero su metraje fue reducido a dos horas. *(N. del r.)*

<<

[98] Maurice Thorez fue el secretario general del Partido Comunista Francés en el período del Frente Popular. Marcel Cachin y Jacques Duclos eran destacados miembros del partido. *(N. del r.)*

<<

[99] El artículo no figura en el título actual. El título exacto podría por tanto ser *Partie de Campagne. (F. T.)*

<<

[100] El filme fue mutilado durante su explotación; después de la guerra, en 1958, se hizo un nuevo montaje supervisado por Renée Lichtig, de acuerdo con la copia original, bajo la dirección de Jean Renoir. En esta ocasión Jean Renoir elaboró un nuevo avance promocional con un comentario escrito y dicho por él mismo. *(F. T.)*

<<

[101] Fue prohibido antes de la guerra por la censura fascista en Italia y designado por Goebbels «enemigo cinematográfico número 1». *(F. T.)*

<<

[102] En los títulos, el nombre está escrito «La Cheyniest».

<<

[103] La película iniciada por Renoir es *Mi encantadora esposa* (The Amazing Mrs. Holiday, 1942) de Bruce Manning. *(N. del r.)*

<<

[104] En una entrevista con Jacques Rivette y François Truffaut, Renoir cuenta que rodó la película como una serie B para la RKO, en un régimen de absoluta libertad e improvisando en el rodaje. La *preview* de la película en Santa Barbara tuvo una pésima acogida y se vio obligado a volver a rodar alguna escena y reducir el metraje. *(N. del r.)*

<<

[105] La biofilmografía comentada aparecida en *Cahiers du Cinéma* finalizaba en este momento. François Truffaut encargó los textos complementarios para la edición del presente libro. *(N. del r.)*

<<

[106] Charles Spaak empezó a trabajar con Jean Renoir en una adaptación que fue finalmente abandonada. Poco después del estreno del filme Jean Renoir protestó de los cortes que se habían hecho sin su consentimiento en los noticiarios que dan el contexto político a la historia de evasión (véase *France-Soir* del 28 de mayo de 1962). *(F. T.)*

<<