

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Talento y contradicción de Jean Renoir

Autor/es:
Torres, Sara

Citar como:
Torres, S. (1995). Talento y contradicción de Jean Renoir. Nosferatu. Revista de cine. (17):4-13.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40918>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Talento y contradicción de Jean Renoir

Sara Torres

Como respecto a casi todos los grandes cineastas que vivieron una larga existencia productiva, lo primero que cabe preguntarse en torno al cine de Jean Renoir es si es uno o múltiple, si está compuesto en forma de armónica sinfonía o como una versátil dispersión de experimentos divergentes. ¿Cuántos Renoir existen en la historia del cine? ¿Qué tienen en común películas mudas, como por ejemplo *Nana* (1926) o *Le Bled* (1929), donde apenas existen panorámicas, con algunas de sus películas sonoras basadas en este movimiento

de cámara? ¿Qué permanece del Renoir de *Nana* en *La regla del juego* (1939) o en *El río* (1950)? ¿Perdura en las obras de madurez de Renoir, devoto de la profundidad de campo, algo de aquel joven obsesionado por el primer plano, por los rostros célebres de las actrices americanas y por el cine de Hollywood en general, despreciando juvenilmente todo el cine francés, mientras que más tarde construir y centrar ese cine francés será la tarea de su arte? En una palabra, uno se pregunta al acercarse a esta obra múltiple y prestigiosa de quien sin duda

fue tan gran teórico como director, si existe en ella un común denominador o si se trata más bien de un fértil cúmulo de traiciones a los principios que decía sostener. Incluso habría que cuestionar si es Renoir "puro y duro" cualquiera de los productos firmados accidentalmente por él. Después de todo, Renoir no dejó de escribir y reflexionar sobre su cine según lo iba creando, y es inevitable comparar lo que dijo y lo que hizo con lo que hizo y dijo inmediatamente después.

Para definir lo esencial de una

película de Renoir podemos recurrir en principio a uno de los teóricos que, mientras vivió, le estudió con mayor dedicación pero no sin reservas críticas, André Bazin: *"Un film 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 bondad, 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 es creer siempre en la bondad. Su film más característico desde este punto de vista es *Los bajos fondos* (1936), 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 novelistas moralistas franceses"* (1). Este perfil casi volteriano es la descripción canónica de Renoir en su obra francesa, un perfil que André Bazin creyó traicionado luego por las películas americanas del director, como no deja de reprocharle en múltiples ocasiones. Por ejemplo, en este comentario sobre *Memorias de una doncella* (1946), centrada en una

novela francesa de Octave Mirbeau pero rodada en Hollywood: *"¿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 (sino como un aspecto particular del problema negro) (...). Renoir ha hecho enormes e irrisorios esfuerzos para recrear alrededor de sus héroes el mundo francés en el que vivieron y murieron. Pero se perciben los focos sobre los rosales de Burgess Meredith, el film entero está inmerso en esa luz de acuario característica de los estudios de Hollywood, y todo, incluidos los actores, parecen flores japonesas dentro de una pecera (...). Dicho esto, todo queda como en *Aguas pantanosas* (1941), 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 Liliput, 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..."* (2). Años más tarde, el propio Bazin admitiría que *"un prejuicio crítico me cegaba: el del 'realismo' de Renoir"* (3). Se advierte aquí y en otros textos de Bazin que el malogrado crítico francés luchaba para valorar la obra del director contra sus

propios dogmas, queriendo encorsetar al creador en sus teorías mismas sólo para comprobar con fascinación cómo acababa por escapársele y seguir siendo él mismo... a pesar de lo que se suponía que debía haber sido.

Todos los directores pueden tener sus contradicciones y sus saltos de estilo, pero en el caso de Jean Renoir son particularmente notables, porque buena parte de su trabajo consistió en teorizar sobre lo que estaba haciendo o lo que iba a hacer. Nadie le puede negar, en cualquier caso, su vocación permanente de innovador; quizá a causa de que todas sus películas pretenden ser ante todo innovadoras no hay entre ellas ninguna obra maestra perfecta... a excepción de *La gran ilusión* (1937). El problema, por llamarlo así, estriba en la concepción que Renoir se hacía no ya solamente del arte cinematográfico sino de su propio papel como director. Su visión del director es la de un artista que ha de expresar los meandros de su ego, no un artesano al servicio de una industria de entretenimiento popular. En varias ocasiones él mismo lo afirma con toda claridad: *"Durante toda mi vida he intentado hacer películas de autor. No por vanidad, sino porque Dios me ha gratificado con el deseo de definir mi identidad y de exponerla a un auditorio grande o pequeño, brillante o deplorable, entusiasta o despreciativo"* (4). Esta concepción tendría como consecuencia lógica su choque con el punto de vista de los productores americanos: *"El drama, para mí, seguía siendo y continuará siendo siempre el mismo: mis dificultades en Hollywood tenían su origen en que la profesión que intento practicar no tiene nada que ver con la*

JEAN RENOIR

industria cinematográfica. Nunca he podido ver el cine desde el punto de vista industrial. Los detractores de Hollywood creen que el error de la industria es querer hacer dinero como sea: a fuerza de complacer los deseos de la multitud se cae en la mediocridad. Hay una parte cierta en eso, pero el incentivo del lucro no es lo peor... El verdadero peligro, a mi parecer, está en ese amor ciego a una supuesta perfección" (5). Lo malo de esa perfección es que exige la colaboración de muchos especialistas distintos: el gran guionista, el gran director, las estrellas extraordinarias de la interpretación, etc... La obra ya no es el producto de una personalidad única, como quería Renoir, sino de un equipo: es el equipo el que se pone al servicio de la película, pero ésta no es simple expresión de la personalidad del director. Por eso el héroe

cinematográfico de Renoir era Chaplin, el cual escribía, dirigía, interpretaba, producía y componía la música de sus películas, que de ese modo le pertenecían por completo. La búsqueda de la perfección tiende a homogeneizar y a convertir en serial el trabajo artesano: la artesanía siempre es un poco imperfecta, pero esa imperfección tiene fuerza y alegría vital, mientras que el producto industrial es regular y mucho más perfecto pero inerte. Así lo dice el mismo Renoir: "Sueño con un cine artesanal en el que el autor se exprese tan directamente como el escritor con sus libros o el pintor con sus cuadros (...). La historia del cine, y sobre todo la del cine francés, durante el último medio siglo, es la historia de la lucha del autor contra la industria. Me siento orgulloso de haber participado en esa pugna victoriosa. Hoy día reconocemos

que una película es la obra de un autor, al igual que una novela o un cuadro" (6). Esta victoria que tanto entusiasma a Renoir ha sido, por otro lado, la derrota del cine europeo frente a la industria americana: son los desastres causados por esta mentalidad falsamente artesanal (falsamente, porque intenta llevar al terreno del cine presupuestos exclusivos de otras artes) los que ahora tratan de repararse potenciando la maltrecha y colonizada producción cinematográfica europea. En realidad, Jean Renoir quería ser un artista que trabajara con sus manos en la orgullosa soledad de su íntimo secreto y de su peculiar visión del mundo, como lo fue su padre Auguste: pero lo que le está permitido a un gran pintor se convierte en obstáculo para un director de cine. Al democratizarse y hacerse populares, las artes pierden su impronta de individualidad irrepetible y tienden a la producción seriada y de equipo.

De modo que el hombre cuya vida vamos a abordar fue sin duda un pionero artístico, terco y genial, que muchas veces nadó a contracorriente pero cuya obstinación produjo innovaciones de las que hoy el cine ya no sabría prescindir. Su gran fortuna personal, basada en los cuadros heredados de su padre, le permitió hacer y hacer a su pleno gusto sus primeras películas; arruinado por el fracaso de público de estas empresas, se plegó a hacer algunos filmes comerciales, es decir, del gusto popular, como por ejemplo *On purge bébé* (1931), uno de sus primeros éxitos aunque los estudiosos lo consideren una obra menor. *La gran ilusión* le reconcilió a la vez con el público y la crítica, elevándole por fin al podio de los grandes



Auguste y Aline,
de Jean Renoir



directores y abriéndole las puertas de Hollywood, pues en EE.UU. fue siempre no Jean Renoir sino "el director de **La gran ilusión**". Su carrera abunda más en fracasos que en éxitos, no sólo de público sino también de crítica; se dice que en uno de sus más rotundos fiascos, **La regla del juego**, de cada diez críticos franceses, nueve fueron incapaces de contar el argumento de la película. En todo caso, nunca se rindió ni dejó de luchar como buen pionero contra las adversidades, logrando salir a flote tras múltiples naufragios y sin refugiarse jamás con abandono en el lamento o en las subvenciones. Hoy ya nadie le niega el título de gran director al que con tanto celo aspiró y, más que en otros autores de su talla, su obra debe verse al completo, porque no sólo es el resultado de un notable espíritu creador sino también todo un recorrido por la historia del cine europeo,

con sus logros, sus manías y sus fecundos exilios al otro lado del Atlántico.

"Espérame, Gabrielle"

Estamos en el París de finales del siglo XIX: por fin se han logrado guardar en cómodos tubitos los colores mágicos que antes los pintores debían transportar en grandes pieles y utilizar rápidamente para que no se estropearan cuando querían pintar paisajes al natural. Este adelanto posibilitó, o al menos aceleró, el auge de uno de los movimientos pictóricos más importantes de todos los tiempos: nos estamos refiriendo, obviamente, al impresionismo. En 1894, el 15 de septiembre, uno de sus máximos representantes, Pierre Auguste Renoir, y su mujer Aline, ven nacer a su segundo hijo y futuro director cinematográfico Jean. Por entonces el gran pintor vivía en el Chateau Broui-

llards, en Montmartre. La familia Renoir debió cambiar frecuentemente de alojamiento debido a la enfermedad reumática del padre, que finalmente acabó confinándole en una silla de ruedas. Al comienzo, las mudanzas se hicieron dentro del propio Montmartre, en busca de viviendas con pocas escaleras, que para el pintor eran una dificultad casi insalvable, hasta que en 1907 se instalan en Cagnes, en el Midi; los bellísimos olivares de esa región francesa cautivaron tanto al padre como al hijo, inmortalizándolos aquél en numerosos cuadros y Jean en su **Le Déjeuner sur l'herbe** (1959). Criado en la naturaleza y en provincias, el joven Jean recibe lecciones de su padre sobre las diferencias sutiles del paisaje, las variedades florales y también sobre los distintos acentos y costumbres de los habitantes del terruño, matices que luego recogerá en sus pe-

JEAN RENOIR

lículas. Pese a estar filmadas en blanco y negro, en algunas de ellas parece percibirse el olor de la tierra y de los trigales, la lozana frescura de la piel de las muchachas campesinas y las fragancias de la lluvia o del sol, como por ejemplo en *Una partida de campo* (1936).

Auguste Renoir decía despreciar a los intelectuales; es decir, a todos aquellos que no trabajan con sus manos. Le gustaba rodearse de campesinos o, para ser más exactos, de campesinas, de lo que más tarde Jean llamó "verdaderos seres humanos". Dice el director: "Uno se pregunta por qué la convivencia en ambientes burgueses es tan monótona. ¿Por qué un viñador o un sillero son tan interesantes y por qué su vecino notario es tan aburrido? El notario tiene una formación mejor que la del sillero, ha viajado, ha visitado ciudades y lugares, su conversación debería ser un reflejo del mundo. Muchas veces me he hecho esa pregunta. Mi padre nunca se la hacía. Se le veía frecuentemente en la terraza del Café des Amis, oyendo las historias de los vecinos, que habían descubierto rastros de mildiú en la viña, o de la hija que había hecho la primera comunión" (7). Sin embargo, Jean Renoir, en sus memorias, habla poco de relaciones con campesinos, silleros, etc..., y no debía haber muchos de éstos entre sus amistades, a las que siempre permaneció extraordinariamente fiel, por lo menos en el caso de las masculinas. Sus amigos no solían ser tampoco notarios, pero tenían más de intelectuales que de ninguna otra cosa, y formaban parte destacada del mundo de la cultura, del cine o de la política, etc... Aquí tropezamos ya con una primera contradic-

ción, que desde luego no es exclusiva de Renoir, sino de muchos artistas con tendencias teóricas: aunque los campesinos sin cultura, rústicos y sencillos, son su ideal de vida y el objeto preferido de su obra, precisamente por su falta de artificio, ellos viven rodeados de personas bastante más sofisticadas y les costaría adoptar cotidianamente la simplicidad intelectual que tanto alaban.

Desde muy pequeño, Jean fue extraordinariamente revoltoso, lo que obligó a su madre a contratar a una prima suya para cuidarlo, mientras que su hermano mayor Pierre -el futuro actor de teatro y cine-, que ya contaba nueve años, sabía cuidarse solo. Esta niñera, Gabrielle (a la que él llamaba cariñosamente Bibone), fue como una segunda madre para él y sin duda el personaje central, el más entrañable de su infancia. Oigamos lo que él nos cuenta: "...En aquella época, el mundo se dividía en dos mitades. Mi madre, para la parte molesta: darme de comer, llevarme al cuarto de baño, lavarme en una especie de cubeta redonda de zinc destinada a las abluciones matinales. Y Bibone para las diversiones: el paseo por el jardín público, los juegos en la arena y, sobre todo, cuando me cogía (a lo que mi madre se oponía siempre aunque Gabrielle sólo se sintiera feliz cuando cargaba con el peso de mi joven cuerpo). Era un niño mimado (...). Llegué al extremo de que no toleraba que vinieran a tocarme cuando estaba en los brazos de Gabrielle. Era como si algún microbio contagioso tuviera la tentación de violar mi territorio. Miraba entonces al intruso con terror y gritaba: 'toca An', que quería decir: se ha atrevido a tocar a Jean"

(8). Al final de su libro de memorias, Jean dice lo siguiente: "En el momento de decir adiós al ambiente de mi infancia, pienso en Gabrielle. Ella, sin duda alguna, es la que más ha influido en mí. Le debo el guiñol y el teatro Montmartre. Le debo haber comprendido que la irrealidad de aquel espectáculo favorecía el estudio de la vida real. Me enseñó a ver las caras a través de las máscaras, a descubrir las bajezas tras las redundancias. Ella me transmitió el horror al cliché. El adiós al mundo de mi infancia puede formularse en dos palabras: *Espérame, Gabrielle*" (9). Cuando Renoir escribe estas palabras, Gabrielle ya había muerto, y su madre lo había hecho mucho tiempo atrás.

El despertar de una pasión

"Dichoso aquél que lo ignora todo sobre cine y se contenta con admirar las películas de los otros. Resulta relajante si no ha probado la fruta prohibida. El cine me ha proporcionado muchas decepciones, muchos sinsabores, pero las alegrías que le debo sobrepasan ampliamente las miserias. Si tuviese que empezar de nuevo, haría cine".

(Jean Renoir:
Mi vida y mi cine)

Sin embargo, los primeros contactos de Jean con el cine no fueron demasiado alentadores, a pesar del empeño que Gabrielle puso en su iniciación. "En cuanto nos sentamos, se apagaron las luces -cuenta Jean, intentando recordar lo que la propia niñera le había contado de aquella primera experiencia-. Una máquina terrible emitió un rayo luminoso que atravesó peligrosamente la oscuridad. En la pantalla aparecieron imá-

genes incomprensibles. Todo aquello venía acompañado con el sonido de un piano y, de otra parte, por una especie de martilleo procedente de la máquina infernal. Grité como acostumbraba a hacer, y fue necesario sacarme de allí. No sabía que aquel ruido rítmico de la Cruz de Malta se convertiría después para mí en la más dulce de las músicas: mi primer encuentro con el ídolo fue un completo fracaso" (10).

Su segundo hermano, Cocó, había nacido hacía un año, y sus padres consideraron que aquél era el momento para enviar por primera vez a Jean al colegio. Tenía ocho años. Auguste eligió para su hijo un colegio religioso, pero no por motivos dogmáticos ni tampoco por la excelencia reconocida de su enseñanza, sino simple y llanamente por el hermoso parque que rodeaba al centro de estudio. Parece ser que fue aquí donde Jean comenzó a recuperarse del impacto de aquella sobrecogedora primera experiencia cinematográfica, y disfrutó con las sesiones organizadas por los curas los fines de semana para distraer a los chavales. Por lo demás, Jean pronto se reveló como un pésimo estudiante, y comenzó a protagonizar reiteradas fugas que encolerizaban a la madre y divertían a su padre. El gran Auguste tenía sus ideas propias y algo extravagantes sobre los resultados de los diversos tipos de enseñanza confesional: solía decir que los niños en los colegios protestantes se vuelven pederastas y en los colegios católicos se aficionan a la masturbación. Para él, la segunda opción era muy preferible. Por otro lado, fiel a sus presupuestos anti-intelectualistas -"Lo que sucede en mi cerebro no me interesa en lo más mínimo, decía. Lo que quiero es tocar...



o al menos ver" (11)-, el padre de Jean se interesaba poco por la enseñanza de materias abstractas como las matemáticas o la gramática. Según Auguste, "los intelectuales envenenan el mundo. No saben ver, ni escuchar, ni tocar" (12). Por otro lado, su pretensión era que su hijo se dedicase a la cerámica, y con este propósito le instaló después un horno en el domicilio familiar, tanto para él como para su hermano Claude (el "Cocó" de los cuadros).

Gracias una vez más a los esfuerzos de Gabrielle, Jean consiguió terminar sus estudios, para encontrarse luego sin saber demasiado bien qué hacer. Pero sucedía que junto a la influencia artística de su padre, Jean sintió también una mezcla de fascinación y curiosidad por lo militar, afición que suelen encubrir pudorosamente la mayoría de sus comentaristas para no contradecir las posteriores manifestaciones pacifistas del futuro director: "Desde muy niño había experimentado esta atracción (...). Algunas veces el atractivo sargento me llevaba a comer rancho en su pelotón. Me ponía su gorra y me permitía tocar el fusil. Para mí, aquello

era la gloria, Napoleón tirando amistosamente de la oreja de sus granaderos. Tuvo que pasar algún tiempo para que descubriera motivos de exaltación capaces de superar aquella euforia. Pienso, en particular, en mi futura pasión por los soldados del Imperio y por los mosqueteros (...). Ese sentimiento de admiración que nunca he sabido definir se manifiesta como si fuera un éxtasis, mediante un nudo en la garganta y una tensión en los músculos faciales. Es como si la nuez se inflara hasta alcanzar el tamaño de un melón. Es algo físico, más que espiritual" (13). Movidado por este espíritu, Jean Renoir se incorporó al ejército, a las puertas de la Primera Guerra Mundial, lo que le obligó a entrar en combate al poco de haber vestido por primera vez el uniforme. Como sucedió a tantos otros jóvenes de su generación, la vida de Jean quedó dividida nítidamente por la primera gran contienda europea. Pese a que la resaca espiritual de toda guerra ha de ser amarga para todo ser racional, en el caso de Jean esta amargura fue importante pero no desgarradora, como en otros casos: "Para mí -nos dice-, aquella guerra marca un retroceso

considerable en la influencia de los mosqueteros y del soldado del Imperio. Pero mi ruptura con aquellos símbolos sólo era provisional y debo confesar que todavía hoy no se ha consumado" (14). No es éste el lugar para un análisis detenido de esta fascinación de Renoir por el mundo viril y enérgico de la milicia, que siempre perduró junto a sus decididas convicciones pacifistas: son ambigüedades que el director nunca resolvió del todo y que están presentes en algunas de sus películas, empezando por *La gran ilusión*. Uno de sus panegiristas, François Truffaut, disculpa estos arrebatos bélicos diciendo que *La Marsellesa* (1937) y *La gran ilusión* son películas de época en las que se "practica una guerra impregnada de honradez, una guerra sin bomba atómica y sin torturas" (15).

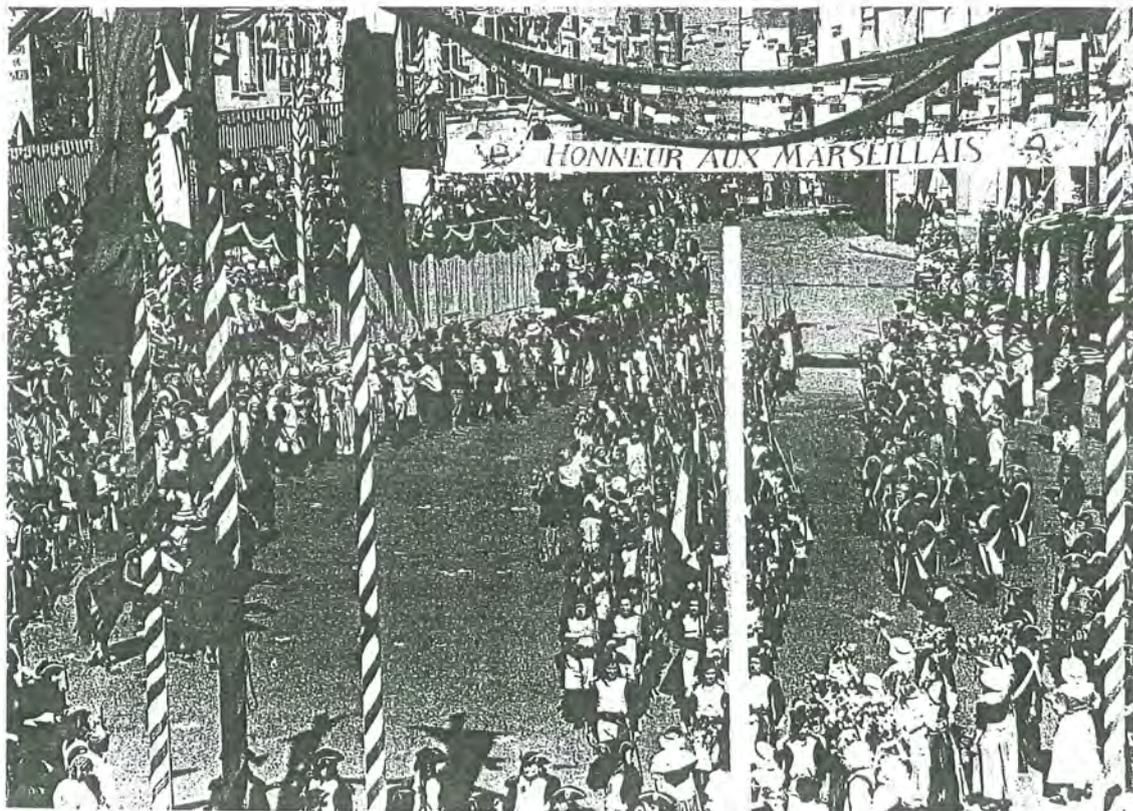
En 1915, Renoir es herido gravemente en la cadera, lo que le acarreará una cojera durante el resto de sus días, que se

le irá agravando con los años y que según su testimonio será la causa de su retirada del cine mucho antes de lo deseado... a los setenta y cinco años. Su madre, enferma de diabetes, le visita en el hospital militar y sufre una impresión tan fuerte que debe regresar precipitadamente a Cagnes, donde muere muy poco después. Una vez dado de alta y a pesar de su cojera, Renoir se une a una escuadrilla de bombardeo en donde un compañero va a hacerle un descubrimiento que le reconciliará definitivamente con el cine: "Y Richet me explicó que aquel Charlot hacía que el arte dramático volviera a una simplicidad hoy olvidada, jugando con los sentimientos básicos: el miedo, el hambre, los deseos, la alegría y la tristeza. En cuanto me dieron un permiso, me fui a París con la intención de ver una película de Charlot (...). No es suficiente decir que me entusiasmó. Estaba trastornado. Acababa de descubrir el genio de Charlot" (16). Y Renoir se convierte en un fanático de

Chaplin y a través de él del cine, sobre todo del cine americano, evitando las películas francesas por considerarlas excesivamente intelectuales. Otros filmes que le marcaron fueron *Los misterios de Nueva York* (*The Exploits of Elaine*, 1914-15), de Louis Gasnier, también vista durante la guerra, y *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1922), de Erich von Stroheim, película que según parece vio más de diez veces seguidas. Por último, *Le brasier ardent* (1923), dirigida e interpretada por Ivan Ilitch Mosjoukine: "Por fin, me encontraba ante un buen film producido en Francia. Por supuesto, estaba hecho por rusos, pero en Montreuil, en un ambiente francés, en nuestro clima. Este film se estrenaba en una buena sala, sin éxito, pero se estrenaba" (17).

El redescubrimiento del padre

Tras regresar de la guerra y ya



La Marsellesa



muerta su madre, Jean comienza a dedicarse con cierta seriedad a la cerámica. Por primera vez se encuentra cara a cara con su padre, en soledad, y mantienen conversaciones como nunca antes habían hecho. A la relación con su padre, a todas luces decisiva en su vida, Jean Renoir le dedicó todo un libro, titulado *Pierre Auguste Renoir, mon père*, por el cual obtuvo el premio Charles Blanc en 1963. De los muchos temas que trataron entre ambos, según se nos cuenta en esa obra reveladora, nos fijaremos aquí sobre todo en lo concerniente a la mujer, presencia constante tanto en la obra pictórica del padre como en la cinematográfica del hijo. El libro sobre Auguste no recoge más que las opiniones del padre según las recuerda su hijo, pero sin la réplica de éste; quizá las opiniones de Jean sobre las mujeres, influenciadas por esas charlas paternas, haya que buscarlas en sus películas. Según el padre, la mujer "no duda de

nada. Con ella el mundo se convierte en una cosa muy sencilla. Lo sitúa todo en su justo valor y sabe que la colada es tan importante como la constitución del imperio alemán. Junto a ella uno se siente seguro (...). Lo que las mujeres ganan en educación lo pierden en otros aspectos. Temo que las nuevas generaciones hagan muy mal el amor. Cada vez irás encontrando menos hermosas zorras de esas que pierden la cabeza y se entregan totalmente. El amor, incluso normal, corre peligro de convertirse en una especie de masturbación" (18). Estas opiniones no precisamente demasiado sutiles ni avanzadas de su padre tienen más eco en la filmografía de Renoir de lo que algunos quieren reconocer. La mayoría de los estudiosos, empezando por Truffaut, afirman que las mujeres ocupan una posición central en la obra de Jean Renoir: pero habría que matizar mucho esta afirmación. Para empezar, el concepto "mujer" abarca des-

de las niñas y adolescentes hasta las ancianas, es decir, hijas, madres, amantes, abuelas, y tanto amas de casa como mujeres profesionales. Por supuesto, tanto a mujeres hermosas como a las feas. Pues bien, la mujer que aparece en la mayoría de las películas de Renoir tiene como rasgo distintivo ser invariablemente bella y deseable, o es la bella extranjera o la *savouange*, es decir los dos tipos de mujeres que habían rodeado a su padre. El mismo Truffaut resume así este aspecto de la obra del cineasta: "A golpe de simplificaciones desordenadas, abramos un camino en la jungla a la vez acogedora y cruel del director. Un hombre débil y sensual está bajo el dominio de una bella mujer (legítima o no) de vivo temperamento, carácter difícil y más o menos adorable pécora: éste es el esquema de *Nana*, *Marquitta* (1927), *Tire au flanc* (1928), *La golfa* (1931), *La Nuit du carrefour* (1932), *Boudou sauvé des eaux* (1932), *Ma-*

JEAN RENOIR

dame Bovary (1933), *Toni* (1934), *Los bajos fondos*, *La Marsellesa*, *La regla del juego*, *Memorias de una doncella*, *The Woman on the Beach* (1947), *Le Carrosse d'or/La carrozza d'oro* (1952), *French cancan* (1954), *Elena y los hombres* (1956)" (19). Lo cierto es que Jean Renoir, en sus películas, más que hablar de amor de lo que trata es de la atracción sexual, y plantea a veces de una forma bastante primitiva y nada sofisticada, tal como parecía gustarle a su papá. El extremo de falta de sofisticación podría representarlo *Le Crime de monsieur Lange* (1935), y la sofisticación máxima, aunque muy impregnada de carnalidad, sería *The Woman on the Beach*. En este comentario no debe verse una censura puritana, pues el aspecto sensual y vitalista del director es una de las mejores fuerzas de su obra, culminando en mi opinión en *French cancan*, donde el protagonista inicia a las jovencitas tanto en el baile como en la cama. Pero en un autor que ha sido analizado frecuentemente desde planteamientos ideológicos como Renoir no puede pasarse por alto esta perspectiva temática. En cambio, cuando quiso diferenciar lo puramente sexual de lo específicamente amoroso lo dejó bien claro, como en *Los bajos fondos*.

Catherine Hessling y la entrada en la profesión

Dédée, pues así se llamaba Catherine Hessling antes de cambiar su nombre por motivos artísticos, fue el último regalo con el que la madre de Jean obsequió a su marido el pintor. Auguste buscaba una modelo rubia para sus "Grandes bañistas". Su mujer descubrió a Dédée en la academia de

pintura de Niza y el pintor quedó fascinado con ella, así como también su hijo. Auguste la inmortalizó en varios cuadros célebres y Jean Renoir se casó con ella el 24 de enero de 1920. Dédée, que se sabía hermosa y era una fanática del cine americano, soñaba con convertirse en una gran estrella de cine al estilo de Pearl White, Mary Pickford, Lillian Gish o tantas otras. Como había heredado una gran fortuna de su padre, Jean podía arreglárselas bien con sus cerámicas, aunque sospechaba que se vendían tanto por su calidad como por ir firmadas por el apellido prestigioso de su padre. Cuando se casó, la insistencia de su mujer por convertirse en una *star* se acentuó, por lo que Jean Renoir decidió pasarse momentáneamente al mundo del cine. Tal como él mismo reconoce: "*Insisto en el hecho de que sólo puse los pies en el cine con la esperanza de hacer de mi mujer una vedette. Una vez conseguido ese objetivo, tenía la intención de volver a mi taller de cerámica. Ni siquiera sospechaba que, envuelto en el engranaje, me sería imposible salir de él. Si me hubieran dicho entonces que dedicaría mi dinero y toda mi energía a hacer películas, me habrían dado un buen susto*" (20). Con tales móviles iniciales nace en 1924 *Catherine*, protagonizada naturalmente por su esposa. Renoir no dirigió la película, tarea que recayó en Albert Dieudonné, pero la produjo y escribió el guión. Al menos no la dirigió oficialmente, porque en realidad estuvo tan presente durante la filmación y controló tanto al desventurado director oficial como si la hubiera dirigido. Éste fue el primer gran fracaso comercial y de crítica de Renoir, pero también el despertar de su vocación como director.

Las primeras películas que realmente dirigió, prácticamente siempre protagonizadas por Catherine, son *La Fille de l'eau* (1924), *Nana y Sur un air de charleston* (1927), *Marquitta* (la única excepción) y *La cerillerita* (1928). El fracaso comercial de alguna de ellas llevó a su director al borde de la ruina, obligándole a aceptar encargos como *Tire au flanc* o *Le Bled* y *On purge bébé*, su primera película sonora y también su primer gran éxito comercial.

La primera gran obra de Renoir, en consideración del propio director y de la mayoría de sus estudiosos, es *La golfa*. Renoir hubiera querido que la protagonista de esta película fuese también Catherine Hessling, pero los Estudios tenían bajo contrato a Janie Maréze y se la impusieron como condición *sine qua non* al director. Jean se vio obligado a elegir entre su carrera y su matrimonio, decidiéndose por la primera y llegando a la ruptura con Catherine. La subsiguiente trayectoria de Renoir, desde aquí hasta su fugaz paso por Roma en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, su exilio americano y su obtención de esa nacionalidad, su paso por la India, su retorno a Italia y el regreso a Francia, serán tratados en otros artículos de esta misma revista. Pese a que sus compatriotas habían recibido con descontento tanto su paso por la Italia mussoliniana (que le costó la separación de su segunda compañera -Marguerite- y la amistad de intelectuales comunistas como Aragon o la desconfianza de Jean Gabin) como su nacionalización en EE.UU., cuando en 1979 muere en su residencia hollywoodiense de Beverly Hills es ya un patriarca indiscutido del cine francés y europeo. Los críticos de *Cahiers*

du Cinéma (André Bazin, Jean-Luc Godard, François Truffaut, etc...) le habían consagrado como "el cineasta más grande del mundo", según palabras de este último, quien además afirma que **La regla del juego** (en su día el mayor fracaso de crítica y público del director), junto a **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940), de Orson Welles, son las dos películas que más vocaciones de director han despertado.

La herencia que dejó Jean Renoir la constituyen treinta y cinco películas, quince de ellas adaptaciones de obras literarias previas. Hay que estar de acuerdo con Truffaut en que la habitual división entre dramas y comedias no tiene ningún sentido cuando hablamos de Renoir, pues todas sus películas pueden ser calificadas como comedias dramáticas. En cierto sentido, es indudable que su obra permanece minoritaria, probablemente por la razón bien expresada por André Bazin respecto a **La regla del juego**: "Para entender este film es necesario 'estar en el ajo', darse cuenta de los guiños que se hacen los actores, de los signos de conivencia que se cambian 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, aquéllos que se dirigen de una forma más directa al público: **La Bête humaine** (1938) y **La gran ilusión**" (21). A los cuales yo añadiría películas como **El río**, **French Cancán** y algunas de su etapa americana. Sin duda esto constituye un problema para la aceptación uni-



Rodaje de *Elena y los hombres*

versal de buena parte de su cine, sobre todo de sus películas del llamado "realismo francés". Pero sería injusto reducir su obra a un entretenimiento de cámara para entendidos, olvidando -como bien señala el propio Bazin- "los testimonios más brillantes de su obra: la fuerza, la amplitud, la variedad, la generosidad creadora, su vida profunda y su influencia internacional" (22). Este epitafio es acertado y justo, a diferencia de la *boutade* de Godard cuando asegura respecto a **Elena y los hombres** que "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 film francés por excelencia es porque se trata del film más inteligente del mundo" (23). En fin, concedamos a Jean Renoir lo que es de Jean Renoir y al chovinismo barato lo que es del chovinismo.

NOTAS

1. André Bazin: *Jean Renoir*. Editorial Artiach (Madrid). 1973. Página 102.
2. Publicado por André Bazin en *L'Ecran Français* (15-6-48), y citado por éste en su libro sobre Renoir anteriormente citado. Página 86.
3. *Ibidem*. Páginas 86-87.

4. Jean Renoir: *Mi vida y mi cine*. Ediciones Akal (Madrid). 1993. Página 27.
5. *Ibidem*. Página 188.
6. *Ibidem*. Página 25.
7. *Ibidem*. Página 37.
8. *Ibidem*. Páginas 29-31.
9. *Ibidem*. Página 253.
10. *Ibidem*. Páginas 29-31.
11. Jean Renoir: *Pierre Auguste Renoir, mon père*. Editorial Gallimard (Paris). 1981. Página 71.
12. Op. cit. nota 4. Página 55.
13. *Ibidem*. Páginas 35-36.
14. *Ibidem*. Página 47.
15. François Truffaut en el prefacio a *Mi vida y mi cine*, de Jean Renoir. Página 10.
16. Op. cit. nota 4. Páginas 49-50.
17. Publicado por Jean Renoir en *Le Point* en 1938, aparece citado en el libro de André Bazin. Página 143.
18. Op. cit. nota 11. Páginas 95-98-99.
19. Op. cit. nota 15. Página 22.
20. Op. cit. nota 4. Página 56.
21. Op. cit. nota 1. Página 71.
22. *Ibidem*.
23. *Ibidem*. Página 272.

JEAN RENOIR