

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Años de aprendizaje: primeras películas de Jean Renoir

Autor/es:

Angulo, Jesús

Citar como:

Angulo, J. (1995). Años de aprendizaje: primeras películas de Jean Renoir.  
Nosferatu. Revista de cine. (17):14-31.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40919>

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**



## Años de aprendizaje: primeras películas de Jean Renoir

Jesús Angulo

**H**abía una cierta predestinación biográfica para que Jean Renoir se relacionase, de una u otra forma, con las vanguardias artísticas de su tiempo. El impresionismo francés, un movimiento estético que acabó yendo mucho más allá de sus originales formulaciones pictóricas, anidaba en casa. Desde siempre estuvo en contacto, de manera más o menos cercana, con algunos de los más grandes artistas de principios de siglo. No podía pasar nuestro personaje de puntillas sobre tales ascuas sin chamuscarse mínimamente los pies. Y un modelo, como lo fue, de tantos retratos geniales pintados por la ya cansada mano de su padre,

no podía dejar de encauzar todas esas experiencias hacia la mirada. Eligió el cine, pese a su previa experiencia como ceramista, fascinado por Chaplin y von Stroheim, deseoso de dar un revolcón a un cine francés demasiado académico e intentando alinearse con los más innovadores empeños, en los que la herencia impresionista crujía en sus goznes ante el empuje del poderoso expresionismo alemán, y todo ello, era aventado por la furia iconoclasta de los surrealistas. Realizó su primera película el mismo año, 1924, en que André Breton escupía su manifiesto, que Fernand Léger perpetraba su **Ballet mécanique** y René Clair dirigía **En-**

**treacto** (*Entr'acte*). Trabajó con Cavalcanti y Autant-Lara, se afanó en innovar, en buscar siempre. Pero, ¿fue Renoir un realizador de vanguardia? La respuesta no podría ser afirmativa, aunque seguramente tampoco lo contrario. No es la única paradoja que uno puede encontrar en su primera etapa como cineasta (igual se podría decir, aunque quizás no con tanta rotundidad, de las siguientes), por lo que si uno se lanza a intentar poner orden en ella deberá, como medida defensiva, cargarse de perplejidad.

El presente artículo pretende dar un repaso a lo que podríamos denominar periodo de

aprendizaje en la obra cinematográfica de Jean Renoir. Un aprendizaje que, como es natural, está plagado de búsquedas y contradicciones. Búsquedas que desembocan en felices encuentros o en desencontros desilusionantes. Contradicciones producto de un sinfín de dudas y titubeos, afirmaciones y cambios de rumbo. Renoir no puede saber más que levemente lo que quiere y será tropezando y esquivando como conseguirá avanzar. Estará a punto de dejar el cine para convertirse en mercader de objetos de arte tras el primer fracaso de público de *La Fille de l'eau* (1924), pero volverá a él gracias al apoyo posterior de los bulliciosos surrealistas. Saldrá del segundo tropezón (el fracaso económico de *Nana*, 1926) aceptando una modesta película de encargo, que le va a enseñar a navegar con soltura por las turbias aguas del cine comercial. Sobre Renoir se ha escrito mucho, y cada vez que se plantea, un estudio como el que pretende este monográfico, pesan como una losa una serie de textos canónicos y de afirmaciones que con el tiempo se han ido considerando rasgos inevitables de su cine. Por eso hay que insistir en el carácter contradictorio de esta época de su filmografía, como instrumento para evitar afirmaciones demasiado contundentes. No estaría de más evitar, como método de trabajo, las referencias *a posteriori*. El "esto ya anticipa su posterior..." podría convertirse en una trampa. Se podría acabar justificando, analizando, una película realizada en los años veinte a partir de supuestos logros que le son deudores en tal o cual de sus obras maestras posteriores. Las dudas reaparecen a la hora de acotar temporalmente este periodo de iniciación. Parece, no

obstante, que éste debería de ir más allá del mudo y prolongarse hasta sus primeras películas sonoras, en las que Renoir se enfrenta a un hecho nuevo, que hace replantearse todo a un realizador que aún buscaba un puesto en la industria filmando títulos quizá demasiado apresuradamente calificados de simples trabajos de encargo, como *Le Tournoi* (1928) y *Le Bled* (1929). Incluimos aquí las tres primeras, bien conscientes de que la segunda de ellas (*La golfa*, 1931) tiene ya suficiente grado de madurez, pero pensando que ésta no se completará hasta que con *Boudu sauvé des eaux* (1932) se retomen algunos de sus presupuestos. Ésta última, bien es cierto que directamente enlazada con su ilustre predecesora, podría ser el arranque de una nueva etapa.

Una de las primeras etiquetas que habría que relativizar, que no negar, en el cine de Renoir de los años veinte y primeros treinta, es la de su adscripción al denominado realismo, o naturalismo, poético. Si es difícil considerar realizador de vanguardias al autor de películas como *Marquitta* (1927) o las citadas *Le Tournoi* y *Le Bled*, tampoco parece fácil hablar de naturalismo aunque se matice éste con el adjetivo de "poético", en el caso de películas como *La Fille de l'eau*, *Sur un air de charleston* (1927) o *La cerillerita* (1928), en las que lo fantástico parece volar mucho más allá de lo que le concederían las alas del realismo. Renoir observa la naturaleza y la realidad que le rodean como punto de partida para sus filmes, pero no duda en dar las vueltas de tuerca que sean menester para transgredir esa realidad, negándose a ser su prisionero. La naturaleza en Renoir es un permanente estallido de gozo y sen-

sualidad, respira, se puede oler. Los exteriores en su cine tienen aire y densidad, como sus personajes tienen carne y sangre. El poso realista, las pretensiones realistas incluso, están ahí, pero el realizador no las idolatra, sino que juega hábilmente con ellas. De hecho todo el periodo (todo su cine) está atravesado por el tantas veces enunciado juego entre la realidad y la representación. Sus constantes referencias a la representación son, paradójicamente, una reivindicación de la realidad. Ésta, como tal, immaculada y sin manipular, carecería muy a menudo de credibilidad. Renoir utiliza esa manipulación como método de aproximación a la realidad. Sin ningún afán de exhaustividad podríamos citar las secuencias del carnaval de Niza en *Catherine* (1924); las secuencias oníricas de *La Fille de l'eau* y *La cerillerita*; una *Nana* que se debate entre el teatro y la prostitución, ésta ejercida con una puesta en escena tan cuidada como aquél; todo lo que de espectáculo musical tiene *Sur un air de charleston*; la función teatral en *Tire au flanc* (1928), que contiene las mejores secuencias de esa película; el torneo que da nombre a la película del mismo título; la perfectamente escenificada caza de la gacela en *Le Bled*; la constante simulación de gran parte de los personajes de *La golfa*, que intervienen en un múltiple juego de equívocos...

Esa observación de la naturaleza y de la realidad circundante como fuente de inspiración le lleva al que se convierte en el principal rasgo técnico de su cine: una preocupación por el encuadre como eje de todo lo demás. El encuadre es la mirada y en él debe de estar todo. De ahí su magistral utilización de la profundidad de

campo. Debe de verse todo. Ésa es la función que hace jugar al reencuadre. Sus películas están llenas de puertas, ventanas, espejos que llevan la acción más allá del primer plano, abriendo a veces casi hasta el infinito esa profundidad de campo. Pero, en muchas ocasiones, ni siquiera esto es suficiente. El espectador tiene que ver incluso lo que rodea al encuadre. El fuera de campo ha sido pocas veces trabajado en cine con la riqueza con la que lo hizo Renoir. En sus películas mudas hay con frecuencia personajes que dirigen la vista o la "voz" hacia más allá del encuadre, ayudándonos a ver lo que no está. Frecuentemente parte de la cabeza o de la espalda de un personaje ocupa en primer plano, desdibujada, parte de la pantalla, recordándonos que no somos los únicos en contemplar la acción, que algo sucede "más acá" de la cámara. Con el sonoro tendrá un instrumento auxiliar. El sonido le ayudará a romper los márgenes

de la pantalla y jugará un papel dramático de primer orden (recuérdese una vez más la conmovedora secuencia del asesinato en *La golfa*). Como consecuencia, Renoir recurre con frecuencia al plano-secuencia, frente a las secuencias encerradas en sí mismas. Un plano-secuencia que se convierte en instrumento imprescindible y hace que la cámara se pliegue a la puesta en escena, dueña y señora del cine de Renoir. La cámara se mueve (recordemos: como el ojo) en todas las direcciones con una audacia sin límite. No pocas dificultades técnicas tuvo que vencer para ello y no dudó en inventar soluciones, de las que hablaremos más adelante, que le convierten en un continuo innovador.

En esa preocupación por el encuadre Jean Renoir debe mucho a su padre. No es un simple juego de palabras recordar que, gracias a él, creció rodeado de "cuadros". Pero, siendo muchas sin duda las

formas en las que el pintor influyó en el cineasta, hay algo más íntimo y que marca todo su cine, que le viene directamente de él, lo que los franceses llaman *la joie de vivre*. Pierre Auguste Renoir fue quizás el más vitalista y sensual de los maestros impresionistas. En sus cuadros los personajes cobran especial relevancia, toda su piel rebosa sensualidad. Más concretamente, en sus últimos años, los que el joven Jean conoció directamente, rinde tributo constante a la figura de la mujer. Esa "alegría de vivir" la llevó Jean Renoir siempre consigo y la transmitió a su cine. Pero no sólo a sus películas, que también, sino incluso al rodaje de las mismas. Renoir se enamoraba de sus personajes como de las personas. Esto tiene su importancia en un periodo en el que comienza a hacer películas rodeado de amigos. Son los años en los que su compañera Catherine Hessling es protagonista absoluta de todos sus filmes, salvo aquellos que



Sur un air  
de charleston



realiza por encargo (**Marquitta**, **Le Tournoi** y **Le Bled**) y **Tire au flanc**, en la que interpreta dos pequeños papeles. Incluso actuarán juntos en sus colaboraciones como actor con otros realizadores. Pero además serán varios los amigos a los que embarcará en sus primeros proyectos: Pierre Lestringuez será su guionista en **Catherine**, **La Fille de l'eau**, **Nana**, **Sur un air de charleston** y **Marquitta**; Pierre Braunberger producirá y/o distribuirá **Catherine**, **Nana**, **Sur un air de charleston**, **Tire au flanc**, **On purge bébé** (1931), **La golfa** e, incluso, **La p'tite Lili** (Alberto Cavalcanti, 1927); Pierre Champagne intervendrá como actor -también lo harán los dos anteriores en diversas ocasiones- en **Catherine**, **La Fille de l'eau**, **Nana** y **Marquitta**. Una nómina de incondicionales a la que habría que añadir en este primer periodo a Jean Bachelet, responsable

de la fotografía de **Catherine**, **La Fille de l'eau**, **Nana**, **Sur un air de charleston**, **Marquitta**, **La cerillerita** y **Tire au flanc**. A lo largo de su carrera habrá muchas más personas que, de manera semejante, jugarán un papel esencial: Jacques Becker, Pierre Renoir, Marguerite Houllé, Michel Simon... En muchas ocasiones Renoir hablaba del rodaje de estas películas de una forma tan apasionada como de las películas mismas. Esto se trasluce en su cine de manera determinante. No sólo será la mirada, siempre cargada de una mayor o menor dosis de ternura hacia los personajes, la consecuencia de esta alborozada manera de rodaje, sino que la intimidad entre los componentes del equipo les llevaba frecuentemente a saltarse el guión e improvisar a partir de las observaciones de alguno de sus componentes, lo que no impedía que con tanta habilidad como sigilo, Renoir diri-

giese con mano de hierro hasta el último de los detalles. Era consciente de que, en ocasiones, sus actores no hacían grandes interpretaciones. A veces ni siquiera se trataba de actores profesionales. Esto no le importaba demasiado porque "*quería que los intérpretes se limitaran en su papel a ser autómatas, que sólo aportaran a la película su aspecto físico. Les negaba el derecho a la emoción*" (1). Esto iría cambiando con el tiempo y el gran Michel Simon tuvo sin duda mucho que ver en ello.

El interés de Renoir por la mujer y, en concreto, por el amor, es el motor de prácticamente todas las películas del periodo (habría que exceptuar las incatalogables **Sur un air de charleston** y **On purge bébé**). Los conflictos amorosos adquieren en ocasiones tonos casi épicos, con mujeres que pueden ser fuertes y dominantes -**Nana**, **La golfa**, **La Nuit**

JEAN RENOIR



du carrefour (1932)-, frágiles víctimas de un destino que parece casi inamovible -*Catherine, La Fille de l'eau, La cerillera*, incluso- o, cuando menos, estar sumidas en fuertes conflictos -*Le Tournoi, Le Bled* y, en tono de comedia, *Tire au flanc*-. En una sola ocasión nos encontramos con un hogar burgués que en principio podría tener algo de apacible (*On purge bébé*), pero el resultado es un auténtico infierno cotidiano. Esquemas que, en la mayoría de los casos, caen dentro de los límites del melodrama en, como veremos más adelante, sus más diversas variantes.

Queda, antes de pasar a un análisis cronológico del periodo, un tema crucial en el cine de Renoir. Si bien para encontrar un cierto compromiso político en su obra habrá que esperar a los años del Frente Popular, lo que sí está presente desde el principio en su filmografía es una clara preocupación social. Sus personajes es-

tán siempre perfectamente delimitados en su adscripción social. Siempre sabremos qué posición ocupan y no serán pocas las tensiones producidas por la relación entre personajes de uno u otro estrato social. Una cierta predestinación hará que cada uno acate su condición y sólo el amor aparece como factor capaz (*Catherine, La Fille de l'eau, La golfa*, aunque aquí en el sentido contrario, y en cierta forma *Le Bled*) de promover un cambio dentro de una estructura férreamente compartimentada. Renoir no oculta su simpatía por los desfavorecidos, al tiempo que tampoco su desprecio por los valores burgueses establecidos.

#### Los primeros pasos

Renoir parecía deleitarse hablando de los motivos que le llevaron al cine, contradiciéndose continuamente. No pocas veces declaró que su única motivación fue intentar hacer

de su compañera Catherine Hessling una gran *vedette*. Otras muchas la causa sería su admiración por el cine americano (Chaplin y von Stroheim, siempre) frente a un cine francés aburrido y anquilosado, demasiado cargado de deudas literarias. Incluso habría comenzado a hacer cine por simple amor a los trucajes, sin pretensión artística alguna. La verdad es que un poco de todo ello puede verse en sus primeras películas.

Su primer trabajo, en *Catherine*, se circunscribe teóricamente al guión, la producción y la interpretación. Sin embargo hay demasiadas cosas del primer Renoir en esta película como para deducir que tuvo mucho que ver en la realización misma. De hecho se produjo un agrio debate a propósito de su paternidad que quedó zanjada a favor de Albert Dieudonné, quien poco después se haría célebre como protagonista de *Napoleón* (Abel Gance, 1927). De hecho hay muchos paralelismos entre *Catherine* y el primer film ya firmado por Renoir, *La Fille de l'eau*. Se trata en ambos casos de melodramas, más o menos al uso de la época, en los que una joven humilde y desgraciada sufre las inclemencias de su condición y es liberada finalmente de ellas por el amor. Si hasta aquí el filme no ofrece mayor interés, hay algunos detalles en los que ya vemos la mano de Renoir. Las secuencias del carnaval de Niza, representación dentro de la representación, se intercalan en un montaje rápido con el baile de Catherine y Maurice, que desemboca en la muerte de éste. La fiesta y la música (fuera de campo) penetran en y son motor de la citada secuencia en la habitación de Maurice. Algo que puede recordar la posterior secuencia

de la muerte de Lulú a manos de Legrand en *La galfa*. Hay igualmente una panorámica vertical que recorre la fachada del hotel en el que Catherine ha sido secuestrada por el chulo Adolphe. Dicha panorámica, que tiene claras referencias renoirianas, no tiene otro objeto que mostrarnos a la protagonista [reencuadrada en una ventana], desolada. También dentro del gusto del primer Renoir por el montaje rápido (que con el tiempo acabaría rechazando, en defensa de un montaje que pase desapercibido) y por el cine norteamericano de aquellos años, se puede inscribir la persecución del protagonista a una Catherine a punto de despenarse a bordo de un tren "desenfrenado", resuelta con una salvación en el último minuto que parece un homenaje a Griffith. Estos hallazgos aislados no fueron suficientes para salvar la película, que ni siquiera encontró distribuidor. Sólo tras el éxito en *Napoleón de Dieudonné*, éste, pudo estrenarla con el título de *Une vie sans joie*.

Protagonista absoluta de la anterior, Catherine Hessling vuelve a serlo de *La Fille de*

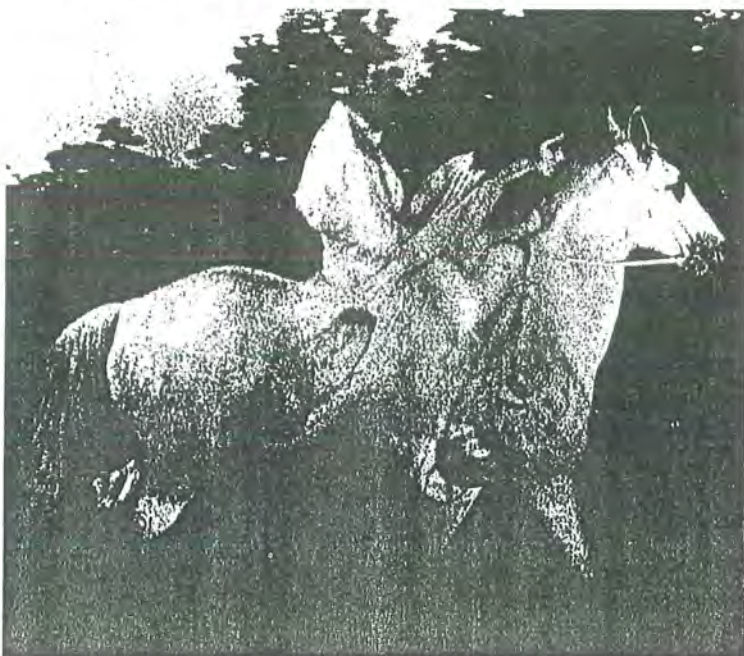


*La Fille de l'eau*

*l'eau*, nuevo melodrama lacrimoso. Renoir se desentiende de la historia para refugiarse en el idílico retrato de los suaves paisajes al borde del río y en la recreación de la magia del bosque de Fontainebleau. Para lo primero se apoya en una estética de claras raíces impresionistas, llevando al detalle el retrato de los personajes y convirtiendo el río -siempre el agua en Renoir- en factor narrativo. Será el río el que, tragándose a su padre, sea el origen de las desdichas de Virginia y el que, a su vez, aleje para siempre el peligro personificado en su tío Jef. En cuanto al bosque de Fontainebleau, se convierte en perfecto

escenario para las irreales imágenes de los sueños de Virginia, claro antecedente de los de la cerillerita Karen, para los que Renoir despliega todo su artificio (2). Sería precisamente la secuencia de los sueños la que relanzaría, gracias al encendido apoyo del público seguidor del cine de vanguardias de la época, una película que comenzó su exhibición con un rotundo fracaso.

Desde el rodaje de *La Fille de l'eau*, en el verano de 1924, hasta que, a finales de 1925, comenzó el de *Nana*, Renoir se debatió entre el abandono del cine y la concepción de diversos proyectos que no llegarían a ver la luz. Con su amigo Pierre Lestringuez trabajó en, al menos, tres guiones. El primero, una adaptación de los cuentos de Perrault. El segundo, "La belote", debía de dirigirlo con su hermano Pierre, que a su vez sería protagonista junto a la omnipresente Catherine Hessling y el propio Lestringuez, que en su faceta de actor adoptaba el seudónimo de Pierre Philippe. "Le plus mauvaise film", el tercero, sería distribuido por la propia Catherine Hessling. Se sabe además, que trabajó en un proyecto titulado "Alice", así como en una versión de *Manon Lescaut*. El relativo éxito



*La Fille de l'eau*

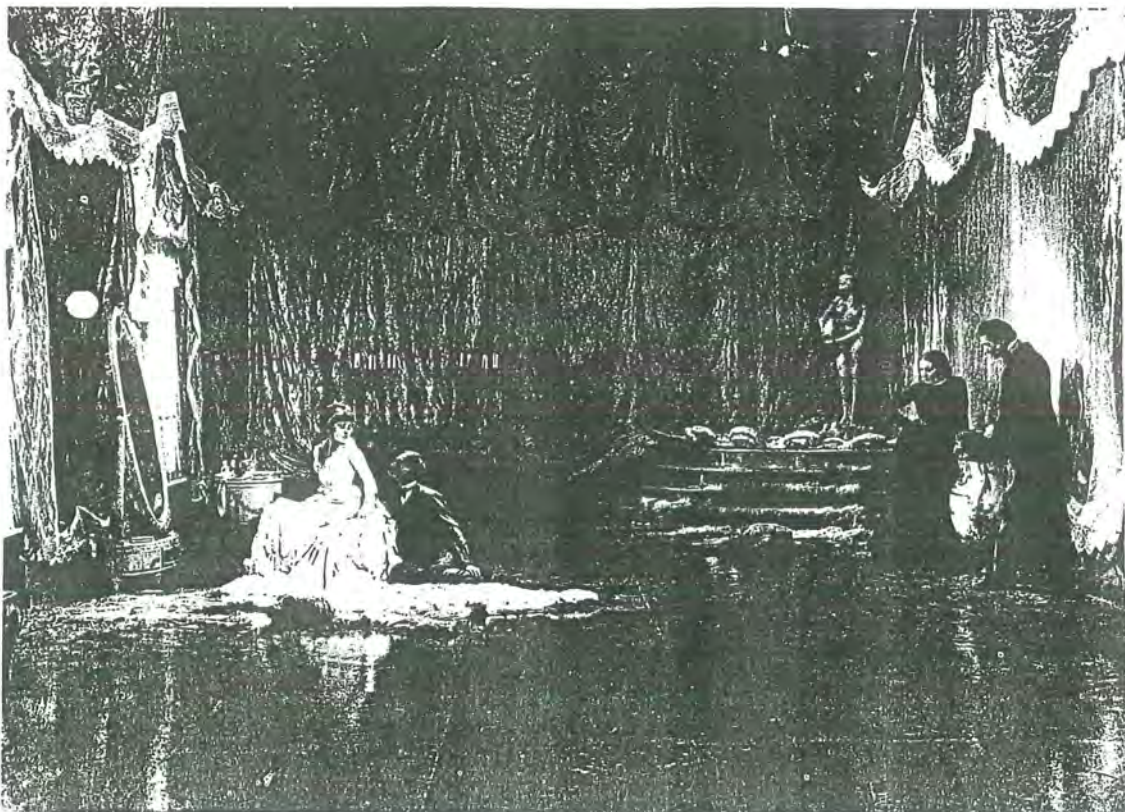
JEAN RENOIR

de la segunda etapa de distribución de *La Fille de l'eau* le llevó a embarcarse en un ambicioso proyecto, una versión de *Nana* de Emile Zola. El guión de Lestringuez partía de la adaptación del propio Renoir y en su realización dilapidó buena parte de su fortuna. Algunos de los lienzos que aún conservaba de su padre fueron a parar a esta ambiciosa producción que finalmente resultaría ruinoso. Claude Autant-Lara se encargó de diseñar unos decorados y un vestuario barrocos, que recuerdan el cine de von Stroheim. La cámara se mueve entre ellos con profusión de *travellings*, para los que Renoir utilizó el chasis de un viejo Ford. Hizo construir reflectores especiales que debían llevar la luz más allá de las limitaciones del blanco y negro y recrear un ambiente suntuoso y decadente. Contrató a Werner Krauss, al que consideraba uno de los mejores actores europeos. Todo estaba preparado para lograr un éxito que no se produjo.

La crítica, y el propio Renoir en su día, considera *Nana* su mejor película de la etapa muda, algo que no está tan claro vista hoy. Tan cuidada puesta en escena es ejemplar a muchos niveles. La historia de la mujer galante que seduce y humilla a tres hombres hasta llevarles al suicidio (George Hugon), el deshonor y la autoinmolación (Vandevres) y la humillación (Muffat) contiene sobrados atractivos. Renoir decide con estos ingredientes ir más allá del naturalismo de la obra de Zola. Consigue el distanciamiento deseado, mediante la combinación constante de realismo y estilización. Y es ahí donde fallan sus planteamientos, sobre todo en el tratamiento del personaje de Nana. Lejos de recrear a esa "mosca de oro que envenena todo lo que toca", como la describe el personaje de Vandevres, Catherine Hessling parece prisionera de una máscara de hieratismo. La secuencia en la que Nana disputa el papel de protagonista a Rose Mignon en la nueva obra de

Bordenave, aparece como una cruel parodia de la propia interpretación de la Hessling en la película. Al igual que Nana hace fracasar la obra con su afectación, Catherine Hessling hurta a la película con su artificiosidad la carnalidad que la historia pide a gritos. Las escasas secuencias en las que Nana no aparece como protagonista absoluta son, de hecho, las que mejor funcionan. Las escenas de la hípica aciertan a recrear un mundo decadente. En el extremo opuesto se sitúan las que protagonizan los criados. A este respecto es significativa la secuencia en la que Muffat descubre a los criados de Nana en pleno festín, aprovechando la ausencia de su ama, excelente contrapunto de las fiestas galantes a las que el espectador ha asistido hasta ese momento.

Hay en *Nana* tres muertes narradas con una concisión admirable. Cuando George Hugon, que ha asistido al otro lado de una puerta a la humillación de Muffat, obligado a ladrar como



Nana





un perro a los pies de Nana, decide suicidarse clavándose unas tijeras, este acto se nos presenta rápido y descarnado. Víctima de la vergüenza y los celos, Hugon muere fuera de campo. Tampoco vemos a Vandevres en el mismo acto de beber el veneno. La cámara se sitúa a su espalda ocultando el momento decisivo. En cuanto a la muerte de Nana en brazos de Muffat también nos es escamoteada. En el preciso momento la cámara abandona el lecho para mostrar una serie de objetos de la habitación en una suave panorámica y volver a Nana ya cadáver. En *La Fille de l'eau* ya había recurrido a una elipsis para narrar la muerte del padre de Virginia. Años después, en *La golfa*, esta concesión reaparecerá con rotundidad.

El fracaso económico de Nana (Renoir hablaba de un millón de francos) sume al realizador en una nueva crisis. El verano de 1926 trabajó con Lestringuez en dos nuevos guiones, "Le prince et la chanteuse des

rués" y "Reflet", que tampoco llegaron a realizarse. Ese otoño, con los restos de celuloide sobrantes de Nana, se enfrascó en una experiencia insólita: *Sur un air de charleston*. De nuevo le asaltaba la idea de dejar el cine y decidió utilizar aquellos metros para hacer un cortometraje sin concesiones. El resultado fue un divertidísimo homenaje a los locos años del charleston y el jazz de los años veinte. Un científico negro aterriza en un París desolado a bordo de una bola metálica procedente de África. Allí se encontrará con una bailarina, la última habitante de la ciudad junto con su orangután, que le seducirá con un charleston que muestra a una Catherine Hessling más turbadora que nunca. De hecho su alarde de sensualidad escandalizó al público de la época. El claqué de Johnny Higgins se añadirá desenfadadamente al charleston y los dos bailarines decidirán partir juntos en la nave-bola. Los homenajes a Méliès se suceden a base de trucos ingenuos: el paisaje

africano, mezquita incluida, del que parte la nave; el vuelo de ésta sobre una Europa desgajada por los hielos; el aterrizaje en una columna publicitaria en la que vive la bailarina; la aparición de un teléfono y la consiguiente conferencia con un coro de ángeles; la salida de la alcantarilla de un chaquetón y un paraguas elástico que se arrastran hasta la bailarina... No falta tampoco el homenaje a Charlot en la secuencia del lío que el sabio se hace para desembarazarse de la escala por la que desciende al suelo. Al parecer existía una banda sonora admirable que hoy se echa de menos. Contrariamente a lo que se ha escrito generalmente, Renoir interpreta aquí su primer papel en una película dirigida por él mismo, formando parte del coro de ángeles. El cortometraje no se pudo terminar porque Higgins lo abandonó a los tres días de rodaje. El resultado es, sin embargo, divertidísimo y lleno de frescura. Algo que seguramente necesitaba Renoir tras la experiencia de Nana.

JEAN RENOIR

La salida de la difícil situación en que se encontraba Renoir a finales de 1926 vendría de la mano de su cuñada Marie-Louise Iribe, actriz y casada con su hermano Pierre. La actriz había fundado una productora para financiar un melodrama con guión de Lestrin-guez del que ella misma debería de ser protagonista. Por primera vez Catherine Hessling quedaba fuera de un film de Renoir. También era la primera vez que éste se enfrentaba a un encargo, precisamente tras su experiencia más libre y justo antes de otros trabajos más o menos adscribibles a la vanguardia como **La p'tite Lili** y **La cerillerita**. **Marquitta** es hoy la única película perdida de Jean Renoir. Consecuencia de ello son las diferentes sinopsis argumentales que se han ido publicando a lo largo de los años (3). Seguramente poco interesado en la historia, Renoir se refugió en sus habituales audacias técnicas. Utilizó una maqueta de decorado con un sistema simi-

lar al que más tarde crearía para **La cerillerita** y que exigía a los actores respetar las rígidas marcas dibujadas en el plató. Creó un nuevo sistema de *travelling* que sustituía las ruedas por almohadillas y se deslizaba sobre planchas de contrachapado en vez de sobre los habituales rieles. Un sistema que proporcionaba a la cámara una movilidad infinita. En todo caso, la película tuvo una buena crítica y cubrió los gastos. El final de su rodaje quedaría grabado para siempre en la memoria de Renoir, pues Pierre Champagne se estrelló con su *Bugatti* cuando "volaba" precisamente con él como acompañante. Las heridas de Renoir fueron leves, pero Champagne murió en el accidente.

En el verano de 1927 Jean Renoir y Catherine Hessling intervienen como actores en el cuarto film del cineasta brasileño Alberto Cavalcanti, que ya había encandilado a las vanguardias de la época con

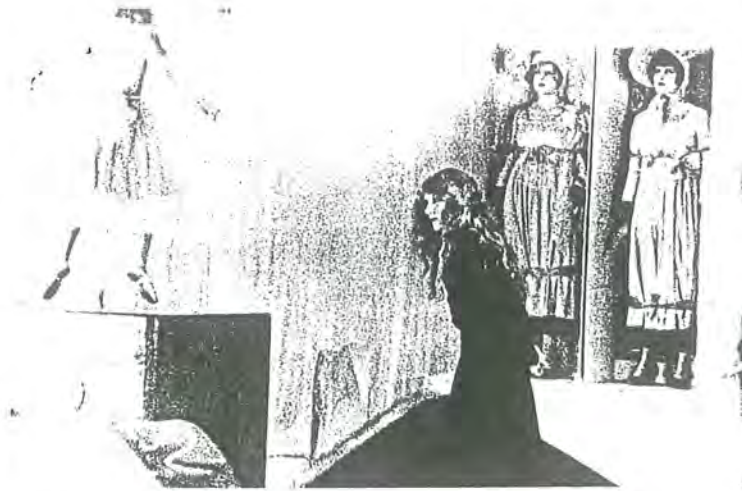
**Rien que les heures** (1926), su primera película como realizador, y que, antes, inició su relación con el cine como decorador de Marcel L'Herbier y Louis Delluc. La experiencia era parecida a la de **Sur un air de charleston**. Si en ésta se trataba de aprovechar unos rollos de película sobrante, en **La p'tite Lili** la excusa era la cesión de unos decorados exteriores que habían quedado inservibles. Nadie cobró por su trabajo, el presupuesto fue ínfimo y el problema de la luz, producido por una pertinaz nubosidad, quedó resuelto con ingenio. Toda la película se filmó a través de una tela de saco, que producía un grano especial en la imagen y daba un cierto aire de ensoñación a la historia. Se trataba de poner en escena una canción popular de principios de siglo que, ¡una vez más!, habla de una jovencita desamparada y explotada que muere finalmente a manos de su chulo. Contrariamente a lo que se ha afirmado en alguna ocasión, Renoir



Marquitta

no interpreta aquí el papel de chulo, sino el de un golfillo, tan simpático como inofensivo, que holgazanea mientras ve pasar a diario a la tierna Lili, papel reservado a Catherine Hessling. Las interpretaciones recuerdan una pantomima para guiñol, lo que evita que el argumento se deslice hacia un melodrama ramplón. Especialmente conseguida en este aspecto es la secuencia en la que el chulo apuñala por la espalda a Lili, que parece incluso ralentizar el paso a la espera de su verdugo, como un relevista lanzado a la carrera que temiese salirse de su marca a la espera del testigo. Con esta pequeña joya Renoir vuelve a la interpretación, tarea que, durante este periodo, no frecuentará más que en realizaciones ajenas (la primera fue en **Catherine**, finalmente atribuida a Dieudonné), excepción hecha del ya citado breve papel de ángel en **Sur un air de charleston**, y siempre en películas cortas. La cinta debía de tener una banda sonora espléndida que unos historiadores atribuyen a Max de la Casinière, aunque orquestada por Darius Milhaud, y otros, al propio Milhaud.

Un tren eléctrico de juguete avanza por una maqueta bajo la nieve. ¿Realidad o fantasía? André Bazin escribió: "*La cerillerita es una incursión del realismo de Renoir en los temas y las técnicas del vanguardismo*" (4). Es una definición posible. Como también lo sería si se le diese la vuelta: una película vanguardista que se aprovecha de un tema y un ropaje realistas. En este film se dan cita, como en ninguno de los de la primera época de Renoir, esos dos polos entre los que bascula su cine durante estos años. La dialéctica naturalismo/vanguardismo, realidad/fantasía se simboliza a la



perfección en los pétalos de rosa que caen sobre la pequeña Karen para convertirse en los copos de nieve que van a helar para siempre su frágil rostro de porcelana. Realismo poético, sí, pero afectado por toda una parafernalia -exquisita- de innovaciones técnicas y búsquedas formales. Se sabe que Renoir construyó unos escenarios en miniatura siguiendo la experiencia de **Marquitta**. Utilizó la película pancromática (hasta entonces reservada a exteriores) que daba una luz más brillante que la habitual ortocromática. Iluminó todo con reflectores que él mismo, con su equipo, había fabricado, utilizando lámparas con filamento sobrevolteadas, en lugar de los tubos de mercurio al uso. El resultado es una fotografía de raíces expresionistas, brillante e irreal a la vez. Un conmovedor poema que esta vez Catherine Hessling hace más creíble. Desde el rostro aterido por el frío de unas calles progresivamente desiertas, bascula hasta hacer nacer una pequeña luz de esperanza en el fondo de dos ojos apagados, cuando sus manos se abren paso entre la escarcha que oculta una fiesta más allá de una ventana. Allí está el joven del que se ha enamorado al instante, tan sólo porque le ha dirigido una mirada compasiva. Renoir "reencuadra" el sueño de Ka-

ren, más allá de la ventana, como los juguetes inalcanzables más allá del escaparate de la juguetería. El sueño al diminuto calor de las cerillas hará que se rompa el cuadro y Karen penetre en un mundo de gasas, transparencias, muñecos que cobran vida (los soldados de plomo que Renoir niño adoraba) y una lucha entre su joven ahora alcanzado y el húsar de la muerte. Karen huye a caballo con su amante de un sueño, como Virginia en **La Fille de l'eau**. Dos sueños que guardan un claro paralelismo. La película tuvo la mala suerte de coincidir con el sonoro y su vida comercial fue corta y azarosa. Otra vez el desafecto del público empuja a Renoir a un nuevo vaivén.

#### Glorias y miserias del cine comercial

Tras la fascinante experiencia de **La cerillerita** Renoir realiza consecutivamente tres encargos, que le ocupan desde el verano de 1928 hasta el del año siguiente. Se trata de tres títulos generalmente relegados a un segundo plano de su filmografía, cuando no denostados, a los que hoy habría que hacer justicia dirigiendo hacia ellos una mirada más detenida: **Tire au flanc**, **Le Tournoi** y **Le Bled**. Aunque en una entrevista años después (5) afir-

JEAN RENOIR

mará no recordar si **Tire au flanc** le fue propuesta o se trató de una iniciativa propia, parece que tendríamos que inclinarnos por el primer supuesto. Eso no impide que aparezca fuera de toda duda que se entregó a esta nueva experiencia con entusiasmo. Si se exceptúa la "locura" de **Sur un air de charleston**, Renoir no había realizado nunca una película en la que el humor fuese protagonista. Un realizador como él, deseoso de explorar los terrenos más diversos, no podía dejar pasar la ocasión. La obra teatral en la que se inspira era una especie de vodevil cuartelero muy popular en Francia. Esto le podía suponer, como de hecho ocurrió, un éxito de público, algo de lo que su cine no estaba precisamente sobrado. Renoir trasciende la comedia cuartelera homenajando a su admirado Charlot (más que a Mack Sennet, como afirmaba Bazin), lanzándose a una enloquecida orgía de movimientos de cámara (6) y disfrutando de la dirección de actores. Entre estos destaca, apoderándose de la pantalla todas y cada una

de las veces que aparece, el genial Michel Simon, un actor que merecería un apartado por sí solo dentro de la obra de Renoir. Por lo demás **Tire au flanc** contiene gran parte de las constantes renoirianas que estamos viendo en este periodo: la movilidad citada de la cámara, la obsesión por el encuadre, la profundidad de campo y el fuera de campo, la representación enfrentada a la realidad (7).

Sus dos siguientes largometrajes son sendos encargos de la Société des Films Historiques. El primero de ellos, **Le Tournoi**, va más allá de la excusa histórica para convertirse en una de las películas más significativas del cine mudo de Renoir. Se trataba, en principio, de conmemorar el bimilenario de la fundación de la ciudad de Carcassone. El argumento se centra en las argucias diplomáticas de la reina regente Catalina de Médicis para unir a la nobleza católica, simbolizada por Isabelle Ginori, con la protestante, representada por François de Baynes. Cu-

rioso papel si recordamos que fue Catalina la que ordenó la matanza de hugonotes, conocida como la noche de San Bartolomé, el veinticuatro de agosto de 1572. Contando con todos los medios técnicos y materiales precisos, con cientos de figurantes a su disposición, Renoir supeditó el argumento a sus teorías de la puesta en escena. **Le Tournoi** en su conjunto es una apoteosis de la representación. Las secuencias de interiores parten de una composición de los encuadres que recuerda los grandes lienzos históricos del siglo XVII. En ellos vemos a Poussin, pero también a Velázquez. La genial atmósfera del pintor barroco español está en el portentoso uso que Renoir hace de la profundidad de campo. Su luz se focaliza igualmente, puntuando, sin importar que se descubra su artificiosidad, básicamente a los personajes de los que irradia una luminosidad que nace del contundente uso de la película pancromática que Renoir descubriese para sus interiores en **La cerillera** y que aquí vuelve a uti-



*Tire au flanc*



lizar. Hay una secuencia que resume, con su estructura rica y compleja, todo lo que intentamos decir. Catalina ha llamado a una audiencia privada a François de Baynes. Un pasillo de damas y caballeros conduce hasta la estancia real que, al fondo, aparece enmarcada por dos gruesas cortinas. Las entradas y salidas de la estancia serán acompañadas por diversos *travellings*. Cuando François comparece ante la reina, Isabelle ya se encuentra allí con sus damas de compañía. La cámara toma de lejos la zona de la estancia en la que, simétricamente encuadrados por los cortinones, la reina sentada recibe la reverencia del joven. Esto coloca a ambos a una misma altura, al tiempo que una de sus damas se sitúa un poco más allá de los dos convirtiéndose en eje vertical equidistante de las dos cortinas que serán corridas por un criado. La secuencia, la representación pictórica, queda clausurada para la corte que espera fuera, pero la cámara

irrumpe de lleno en ella. Durante toda esa secuencia la luz parece provenir del propio rostro de los personajes. Impasible e intrigante el de la reina. Audaz y seductor el de François. Angustiado y expectante el de Isabelle. La profundidad de campo nos muestra enfocados tanto a los dos primeros disponiendo los términos de su acuerdo, que no es otro que otorgar la mano de Isabelle a François, como a la joven entregada en contra de su voluntad. Todos son gestos y movimientos calculados. Cuando las cortinas se abren de nuevo el lienzo habrá variado su disposición. Isabelle, de pie, deja caer una mano indolente en la que se posan los labios de François, rodilla en tierra. Esta vez es la propia reina la que juega el papel de testigo. Henri de Rogier, el prometido de Isabelle, contempla la escena con horror mezclado con el resto de los cortesanos. La cámara irrumpe con cuatro *travellings* de significados bien distintos. Acompaña primero a

François y luego a la reina, los dos triunfadores de la acción, pero se enfrenta a los derrotados. A Henri en un mutuo y violento acercamiento, cámara y personaje, cuando éste intenta lanzarse contra quien pretende arrebatarse a su amada. A Isabelle, alejándose irremediabilmente de ella, que extiende los brazos impotente. Todas y cada una de las secuencias de **Le Tournoi** implican, como la citada, una cuidadísima puesta en escena. Los reencuadres multiplican el efecto dramático en cada una de ellas. En la secuencia del banquete en el palacio de François (famosa por el insólito *travelling* que recorre en un suave picado a los comensales), no sólo las puertas se abren o cierran para dar paso o salida a los distintos personajes, sino que incluso una de las ventanas enmarca la entrada, enfurecido, del ultrajado Henri. Pero ese uso de las puertas para multiplicar el encuadre se torna magistral en la secuencia de la huida de Isa-

JEAN RENOR

belle de un François ebrio y agresivo. La madre escucha el alboroto y abre la puerta de su habitación. Más allá de la amplia estancia en penumbra a la que da esa puerta, otra más se abre al fondo. Por ésta, dejada abierta igualmente para que más tarde entre por ella el perseguidor, Isabelle penetra vestida de un blanco brillante. ¡Qué belleza la del plano fijo de la madre con la joven suplicándole a los pies! El dolor de la una y el miedo de la otra se funden en un único sentimiento. La representación es previa y la cámara no hace sino jugar un papel dependiente de ella, no es sino la mirada hacia algo que le precede. Igual ocurrirá con la secuencia final del torneo, donde se limita a filmar un espectáculo coreográfico perfectamente planificado. Otro tanto se podría decir de la luz, que en ningún momento pretende justificar un origen realista. Cuando François acude a la habitación de su madre para comunicarle que se ha prometido, repentinamente el rostro del hijo se ilumina con violencia al dar a su madre la noticia tan deseada por ésta. El siguiente plano a esa iluminación *contra natura* será el de la llegada de un criado con una vela en la mano. Evidentemente tan modesto foco de luz no puede justificar el anterior derroche. No importa. Es una convención. Recordemos que estamos ante una representa-

ción y la luz se pliega a su papel de elemento dramático (8).

Pese a tratarse de una historia cortesana Renoir no olvida recrearse en el retrato de una serie de personajes que son el contrapunto social a los nobles protagonistas. Grupos de criados holgazaneando o jugando a los dados; las doncellas jugueteando con el bufón de François de Baynes; los trabajos del herrero en la plaza de la catedral; los mendigos ejerciendo su oficio en esa misma plaza; los músicos tocando para la fiesta de François; el pueblo arremolinado en torno al espectáculo del torneo... son contrapuntos que nos recuerdan que la vida existe, lúdica y miserable, más allá del esplendor de la Corte. ¿Será mucha osadía afirmar que *Le Tournoi* es la película más sugerente, con *La cerillera*, del Renoir anterior a *La golfa*?

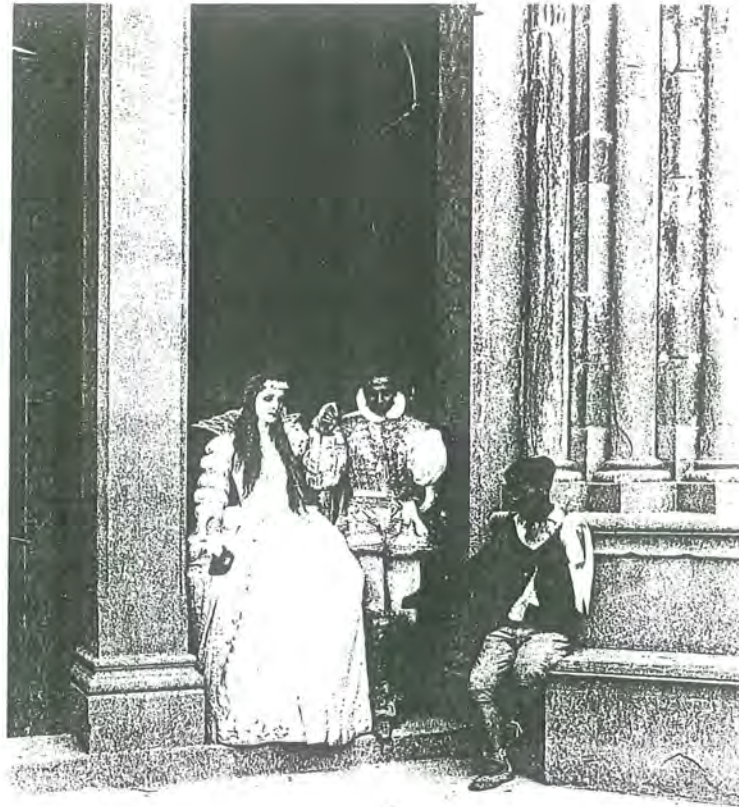
El díptico histórico de Renoir se completa con *Le Bled*, otra película despachada generalmente con menos atención de la que merece. La excusa es de nuevo una conmemoración, en este caso el centenario de la presencia francesa en Argelia. El término *bled* no es gratuito. En el francés hablado en el norte de África hace referencia al interior del país y, como título de la película, adquiere un doble sentido. Por un lado

nos remite a la expedición del general Bougeau que, con cien mil hombres, acabó con su avance hacia el desierto con la resistencia de Abd-el-Kader. De esta forma, diecisiete años después de la toma de Argel por parte del cuerpo expedicionario de Carlos X, se completaba la ocupación. Por otra parte, hace referencia a la incursión hacia el Sur, casi un siglo después, de los personajes de la película. Es en ese viaje al Sur donde la película gana en interés. Tenemos la impresión, y él mismo lo ha insinuado en alguna ocasión, de que Renoir quiso aprovechar un encargo que quizás no le motivaba demasiado, para realizar una película de aventuras. Se trataría de un nuevo homenaje al cine norteamericano, en este caso a las películas en las que Douglas Fairbanks era dueño y señor absoluto. Esto explicaría la cierta desgana con la que se enfrenta a la primera parte de *Le Bled* y la pasión con la que se entrega a la segunda. Hay en la primera, no obstante, algunos detalles que merecerían cuando menos ser reseñados. La secuencia de la cena en la casa de Hoffer está planificada casi exactamente igual que la de la cena en casa de François de Baynes en *Le Tournoi*. Como en ésta, una larga mesa ocupa el centro de la estancia. A la izquierda se sitúa, igualmente, la puerta que abre el campo de acción. El *travelling* que recorre los rostros, entre sorprendidos y divertidos, de los comensales cuando ven aparecer a Pierre de etiqueta, recuerda al de *Le Tournoi*. En todo caso la secuencia nos muestra a unos personajes arraigados en esta "nueva tierra", muy lejos de los Duvernet, cuya espléndida villa parece convertirse en torre de marfil frente a la influencia del exterior. Renoir retrata con concisión,



Le Bled

en dos secuencias consecutivas, la diferente actitud que los colonos franceses han tomado durante el siglo transcurrido. Menos sutil frente a la colonización se muestra en la famosa secuencia en la que Hoffer rememora con su sobrino el desembarco francés en las costas argelinas. Un montaje, claro homenaje al Eisenstein de *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroe i Novoe*, 1929), que convierte los cañones en arados en un canto a los laboriosos colonos. Ni la cierta ironía que se trasluce más allá de la marcialidad de las tropas francesas, alcanza a contrapuntar el mensaje patriótico. Todo esto pese al alarde que supusieron una serie de *travellings* encadenados para los que tuvo que construir un camino de planchas de madera a través de los viñedos.



Pero la película levanta el vuelo cuando comienza el viaje al Sur, donde la acción se desencadena y Renoir se entrega a la aventura. Se ha hablado mucho del "*contrasentido técnico*" (9) que supone una planificación en función de la profundidad de campo y el empleo, sin embargo, de objetivos luminosos que, inevitablemente, difuminan el fondo. No creo que Renoir cayese, sin más, en un error de tan grueso calibre. Más bien da la impresión de que buscaba conscientemente un equilibrio entre la rutilante luz del desierto, la percepción de unos paisajes abiertos al infinito y ese vaporoso halo que desprenden las tierras en exceso secas y ardientes. Me atrevería incluso a decir que el resultado no es tan drásticamente fallido. En ocasiones, muy al contrario. Esto aparte, el viaje al Sur cambia el tono de la película. Asistimos a partir de ese momento a una trepidante aventura. Los *travellings* se

sucedan, no siempre perfectamente dominados es cierto, en la frenética persecución de las gacelas. Un montaje paralelo da entrada al suspense que proseguirá ya hasta el final: mientras Diane confiesa sus planes cuando se siente herida de muerte, su hermano Manuel comienza a llevarlos a cabo apoderándose de Claudie. El desenlace es la conocida persecución en la que Manuel huye con Claudie a lomos de un dromedario. Hay que señalar que en esta película se producen las primeras colaboraciones con Renoir de dos de los personajes que más adelante se convertirán en dos de sus más fieles colaboradores: Jacques Becker y Marguerite Houllé. El primero, que aprendió el oficio a su lado y que ya seguía sus pasos desde que le fuera presentado en casa de Cézanne en 1924, interpreta aquí un papel secundario. Marguerite Houllé, futura Marguerite Renoir, se encarga

por primera vez del montaje de una de sus películas, aunque antes había coincidido como montadora con Renoir, en la colaboración de éste en *La p'tite Lili* de Cavalcanti.

#### La llegada del sonoro

Mientras Renoir dirigía sus últimas películas, el sonoro había irrumpido definitivamente en el cine. Tardaría dos años, desde la finalización de *Le Bled*, en poder dirigir su primera película hablada. En este tiempo se refugió de nuevo en la colaboración con sus amigos de la vanguardia, lo que supone un nuevo bandazo desde el cine comercial al más drásticamente experimental. De nuevo con Catherine Hessling, que había permanecido ausente en sus tres últimas películas, si se exceptúan sus dos pequeños papeles en *Tire au flanc*, interviene como actor en dos filmes de Alberto

JEAN RENOIR

Cavalcanti. **Le Petit chaperon rouge** (1929) era una versión burlesca del célebre cuento de Perrault, en la que interpretaba el papel del lobo que perseguía a una Caperucita interpretada por Catherine Hessling. Jacques Rivette ve en este film la mano de Renoir, productor y autor del guión con Cavalcanti, hasta el punto de atribuirle en parte su paternidad (10). **Vous verrez la semaine prochaine** (1929) dura tan sólo unos minutos y fue realizada con restos de celuloide de la anterior. Según Roger Viry-Babel (11): "En un decorado de templo druida, Catherine Hessling representa a una vedette rodeada de druidas, interpretados por niños barbudos cuyo jefe no es otro que su hijo Alain. Parece que el propio Renoir interpretaba un papel". También en 1929, interpreta, junto a Pierre

Braunberger, un papel de figurante en una secuencia rodada en un club nocturno en **Tres páginas de un diario** (*Tagebuch einer Verlorenen*), de Pabst, según cuenta en una carta dirigida a Claude Beylie (12). En 1930 interviene por primera vez en una película sonora, si bien tan sólo como actor. Se trata de **Die Jagd nach dem Glück**, dirigida por Rochus Gliese, decorador entre otras muchas películas de **El Golem** (*Der Golem*, H. Galeen y P. Wegener, 1914) y **Amanecer** (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927). Con fotografía de Fritz Arno Wagner, uno de los grandes del Expresionismo Alemán, colaborador de Fritz Lang, Murnau y Pabst entre otros, estaba producida por Carl Koch y Lotte Reiniger, animadora del Teatro de Sombras, que a su vez fue autora de los efectos especiales. Ca-

therine Hessling, que interpreta uno de los personajes, interviene por última vez junto a Renoir. Tal plantel de colaboradores (incluso Bertolt Brecht estuvo a punto de hacerse cargo de un pequeño papel) no impidió su fracaso comercial. Sincronizada mediante un disco, según un procedimiento innovador, la película se da hoy por perdida. El argumento "describía las aventuras de un exhibidor de cine ambulante que, a pesar de las muchas dificultades, intenta presentar un film de animación fantástica" (13).

Renoir concibió **On purge bébé** como un ejercicio. Con su primera película sonora debía demostrar varias cosas a la vez: que, lejos de los abultados presupuestos de sus dos últimas realizaciones, podía hacerse cargo de una película barata; que podía rodarla en poco tiempo, frente a la idea que se tenía de su modo de trabajar; y, finalmente que podía hacer frente a los retos técnicos que el sonoro traía consigo. Para demostrar todo esto eligió una comedia "intrascendente" de Feydeau. Rodó la película en unos pocos días, con un coste de doscientos mil francos, recaudó en taquilla más de un millón y sorprendió al público con su uso del sonido. Renoir escribiría más tarde: "Creo en el 'diálogo', pero no es más que una parte del 'sonido'. Para mí, un suspiro, el chirrido de una puerta, unos pasos en la calle pueden ser tan elocuentes como un diálogo" (14). Esta reflexión está presente en sus primeros trabajos sonoros, con los que concluye este estudio. De hecho lo que hizo célebre a esta comedia fue un sonido muy concreto, el de una cisterna de váter tomado en directo. No es el único: recordemos, si no, la rotura de los orinales contra el



Rodaje de  
*On purge bébé*





suelo ante la incredulidad de M. Follavoine. Además de ese uso realista de los sonidos, Renoir se lanza sin complejos al cine hablado, adaptando unos diálogos chispeantes que se suceden atropelladamente, sin descanso. Diálogos vanales que subrayan la causticidad con la que esta deliciosa comedia pone en solfa la vida cotidiana de una ejemplar familia burguesa. La puesta en escena es sobria, con reminiscencias teatrales. Renoir dejó de lado sus habituales alardes técnicos en aras de la economía de tiempo, pero se apoyó sabiamente en la interpretación de un reparto espléndido. Michel Simon vuelve a estar perfecto en su papel y el resto del reparto, básicamente gente de teatro, no le está a la zaga. Fernandel hará en esta película su debut cinematográfico. El ejercicio se convirtió en un éxito y Renoir obtuvo el premio que perseguía desde el principio, que le fuera producido un proyecto al que daba vueltas hacía tiempo.

Cuando Braunberger confía a Renoir la novela de La Fouchardière que dará origen a *La golfa*, el realizador se muestra entusiasmado. De nuevo se encuentra con la figura de una mujer débil, aplastada por el destino, que recuerda a sus primeras heroínas (*Catherine*, *La Fille de l'eau*, *Nana*, *La cerillerita*). Los personajes son, todos, perdedores marcados por la fatalidad, inmersos en contradictorios juegos de equívocos. Legrand se nos presenta como un honesto empleado, que acabará convirtiéndose no sólo en ladrón, sino también en asesino. Oficinista gris que desembocará en *clochard*, sus cuadros alcanzarán una elevada cotización. Lulu será verdugo y víctima de Legrand, fuerte con éste y dominada por Dédé. Éste es un hampón de tres al cuarto, que será guillotinado por el único delito del que es inocente. La arpía Mme. Legrand (que recuerda claramente a Mme. Follavoine de *On purge bébé*) verá cómo

su despotismo hacia sus dos maridos se vuelve contra ella. En definitiva, un argumento con demasiados atractivos como para que Renoir no pudiese todo su empeño para llevarlo a la pantalla, con la idea clara desde el principio de que su protagonista no podía ser otro que su admirado Michel Simon. Sin embargo para el papel de Lulu el coproductor Roger Richebé impuso a Janie Marèze, lo que aceleró el final de las relaciones entre Renoir y Catherine Hessling, ya de por sí deterioradas.

Renoir se enfrentaba a su segunda película sonora. El éxito de *On purge bébé* le decidió a rodar toda la película en sonido directo. Esto suponía algunas servidumbres que, por otro lado, se adaptaban a la perfección con su estilo. El hecho de que en aquellos años no existiese la posibilidad de llevar a cabo mezclas de sonido obligaba en ocasiones a tener que rodar con varias cámaras para no tener que reali-

JEAN RENOIR

zar ningún tipo de montaje con la banda sonora. Esto aconsejaba hacer el menor montaje de imagen posible, con lo que se favorecía la utilización del plano-secuencia, del que era ferviente partidario, lo que a su vez vuelve a propiciar el uso de la mayor profundidad de campo posible, con esa marca de fábrica tan renoiriana que son los continuos reencuadres. Asistimos al primero de ellos ya en la primera secuencia de la película, la de la comida de la empresa de Legrand. La secuencia comienza, y se clausura, con la cámara filmando desde el pequeño ascensor utilizado para llevar los platos al comedor. El marco del ascensor reencuadra a los comensales. En los apartamentos de Legrand y Lulu, puertas y ventanas mostrarán el exterior o nos servirán para entrar desde él. Cuando Legrand pinta en su casa, dentro del encuadre general podemos llegar a ver hasta cinco encuadres complementarios: la puerta de acceso al resto de la vivienda, el espejo de un armario, la ventana abierta del balcón, la ventana igualmente abierta de la vecina de enfrente y, finalmente, el cuadro en ejecución. Si Legrand se afeita en el mismo escenario, habrá que sustituir el cuadro por el pequeño espejo frente al que se rasura. Todas estas características adquieren su más perfecta ejecución en dos secuencias inolvidables, las del descubrimiento de la infidelidad de Lulu por parte de Legrand y la del asesinato (15). En cuanto a la utilización del sonido directo, éste llega a niveles desconocidos en la época. Sin arredrarse en ningún momento Renoir no duda en dejar que el ruido de un taxi o el discurrir de un arroyo casi ahoguen los diálogos, lo que subraya el realismo pedido a gritos por una historia

dura, no carente sin embargo de un fino humor negro que la atraviesa de principio a fin. Los decorados son igualmente de un realismo absoluto. No sólo los exteriores, rodados directamente en la calle, sino también la minuciosa recreación de los interiores, cargados de los más variados objetos cotidianos.

Durante el rodaje de *La golfa* se produjo una cierta identificación de la ficción con la realidad. Michel Simon se enamoró apasionadamente de Janie Marèze, quien, a su vez, cayó en las redes del seductor Georges Flamant, que en la película interpreta al chulo Dédé. Éste la dominaba completamente y, al término de la película, ambos tuvieron un accidente con el flamante automóvil de Flamant que provocó la muerte de Janie y un profundo dolor en Michel Simon. Richebé, asustado ante el cariz dramático que había tomado la película, intentó que se hiciese un montaje ajeno a Renoir para dar a la historia un cierto toque de comedia. Afortunadamente Renoir consiguió recuperar las riendas de la mesa de montaje, que realizó con Marguerite Houllé. Tras un primer estreno en Nancy que parecía augurar un absoluto fracaso, *La golfa* fue estrenada en Biarritz con un insólito reclamo publicitario: "*No venga a ver este horrible film*". El resultado, esta vez, fue un éxito.

Tras varios proyectos que fueron descartados por las razones más variadas, y que sería demasiado prolijo enumerar aquí, a principios de 1932 Renoir comienza a rodar *La Nuit du carrefour*, basada en la novela de Simenon, que trabajó con él en la adaptación. Con la financiación del amante de la que debía ser protagonista,

Winna Winfried, Renoir se encarga directamente de la producción y embarca en la aventura, como en los primeros años, a todos sus amigos. Jacques Becker fue director de producción y ayudante de realización; su sobrino Claude Renoir, ayudante de fotografía; Marguerite Houllé, entonces ya Marguerite Renoir, montadora; Mimí Champagne, la *script*; Jean Mitry, ayudante no acreditado de realización e intérprete secundario. Finalmente Pierre Renoir, su hermano, interpretó magistralmente al comisario Maigret. Renoir alquiló una casa deshabitada en el cruce en el que se desarrolla la acción y todo el equipo se trasladó a ella. Gran parte del equipo no cobró por su trabajo y todos dormían, comían y bebían juntos, dispuestos a rodar a las horas más intempestivas y con un plan de rodaje totalmente abierto. La película hubo de ser terminada precipitadamente por falta de dinero y, para colmo, Mitry perdió un par de rollos que nunca fueron localizados. Sin duda esta pérdida debe de afectar al seguimiento de la trama, pero, por otro lado, refuerza la atmósfera misteriosa que envuelve la película. El cruce de carreteras en el que se desarrolla la acción, en el campo y a cincuenta kilómetros de París, está casi permanentemente envuelto por la lluvia y la niebla. La historia está penetrada por una naturaleza hostil que envuelve a los personajes y acentúa un argumento lleno de sugerencias. La fotografía de Marcel Lucien juega hábilmente con los contrastes, con las luces y las sombras. En ocasiones la utilización de los proyectores durante un día nublado consiguió dar una perfecta sensación de noche cerrada. La banda sonora concede un papel esencial a los ruidos: los co-



ches pasando a toda velocidad, frenando, arrancando; puertas y verjas que chirrían; la lluvia y el viento; la música de un bandoneón o una caja de música; los cascos de unas mulas; una escoba que barre o la lima de un mecánico que araña una pieza metálica; unos pasos... Ruidos que tapan conversaciones telefónicas y pasan a ocupar un primer plano, adquiriendo un insólito papel dramático. Y, de pronto, la secuencia de una persecución en automóvil por carreteras secundarias y las escabrosas callejuelas de un pueblo cercano, arrancando con los faros destellos de luz a una oscuridad hasta ese momento impenetrable. Godard la calificaría como "la única gran película policiaca francesa, más aún, el más grande film francés de aventuras" (16).

#### NOTAS

1. Jean Renoir: *Mi vida y mi cine*. Ediciones Akal (Madrid). 1993. Página 63.
2. Para más detalles, ver el comentario dedicado a la película en este mismo número.
3. Ver el comentario de Carlos J. Plaza a la película en este mismo número.
4. André Bazin: *Jean Renoir*. Editorial Artiach (Madrid). 1973. Páginas 18-19.
5. Jacques Rivette y François Truffaut: "Nouvel entretien avec Jean Renoir". *Cahiers du Cinéma*, número 78. Navidad, 1957. Página 18.
6. Merece la pena repetir aquí, a pesar de su extensión, y por lo ajustado de su descripción, el comentario de François Truffaut a propósito de la secuencia de la representación teatral: "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 compañeros agotados caen al suelo, faltos ya de toda inspiración y hasta que Pomès se desploma bailando. Un subtítulo oportuno provoca de nuevo la risa y empieza un nuevo sketch, que Renoir, en cuatro o cinco planos, conducirá rápidamente al paroxismo". André Bazin: Op. cit. Página 213.
7. Ver más detalles acerca de estos aspectos en el comentario de *Tire au flanc* en este mismo número.
8. Con *Le Tournoi* comienza la colaboración con Renoir de Marcel Lucien, que será también responsable de la fotografía de *Le Bled* y *La Nuit du carrefour*.
9. André Bazin: Op. cit. Páginas 20-21.
10. *Ibidem*. Página 219.
11. Roger Viry-Babel: *Jean Renoir. Le jeu et la règle*. Editions Denoël (París). 1986. Página 175.
12. *Ibidem*. Página 176.
13. André Martin: "Contribution a un Renoir general". *Cahiers du Cinéma*, número 80. Febrero, 1958. Páginas 42-43.
14. Jean Renoir: Op. cit. Página 102.
15. Sobre ambas secuencias, así como sobre otros aspectos de *La galfa*, ver el comentario correspondiente en el apartado dedicado a las películas.
16. André Bazin: Op. cit. Página 225.