

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Jean Renoir: años treinta

Autor/es:  
Monterde, José Enrique

Citar como:  
Monterde, JE. (1995). Jean Renoir: años treinta. Nosferatu. Revista de cine.  
(17):32-43.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/40920>

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:





## Jean Renoir: años treinta

José Enrique Monterde

Nada más fácil que segmentar la filmografía de Jean Renoir en diversos periodos creativos a partir del entrecruzamiento de circunstancias personales y factores exógenos de diversa naturaleza. Así podemos advertir, a *grosso modo*, hasta cuatro etapas claramente delimitadas a lo largo de su amplia carrera: 1) un primer periodo de formación coincidente con la fase silente de su trayectoria y que prácticamente se cierra con la década de los años veinte; 2) una segunda fase abierta con la primera experiencia sonora y cerrada con

los acontecimientos bélicos de 1940; 3) una tercera etapa desarrollada a lo largo de su prolongado exilio norteamericano; 4) y un último ciclo donde retornará al seno del cine francés, si bien su residencia se mantendrá definitivamente fijada en Hollywood. Nuestro campo de acción en las páginas siguientes se remite al segundo de esos periodos, pero evidentemente sería absurdo no insertarlo en una continuidad tanto más interesante cuanto problemática.

Por tanto recogemos a nuestro protagonista en el momento en

que parece terminar su aprendizaje cinematográfico, tras una serie de películas que sólo desde la más desmedida fidelidad a la "política de autor" se podrían calificar como logros completos, pese a que evidentemente ofrecen numerosos puntos de interés, de inevitable referencia para comprender aspectos presentes en muchos de los posteriores jalones de su filmografía. Nos encontramos pues a un Renoir que tras su primer contacto con las cámaras en *Catherine* (1924) y un primer esbozo de su sentido de la vida en *La Fille de l'eau* (1924), realizó con *Nana*

(1926) su mejor film mudo, al cual sin embargo seguirían películas irregulares cuando no simplemente alimenticias como *Tire au flanc* (1928), *Le Tournoi* (1928) y *Le Bled* (1929), precisamente los tres filmes que anteceden a *On purge bébé* (1931), su primer film sonoro y frontera inicial de esta etapa que cerrará *La regla del juego* (1939) ocho años después.

La primera cuestión a afrontar, pues, sería la de situar la auténtica dimensión cinematográfica de Jean Renoir en el umbral del cine sonoro francés, sin olvidar una somera aproximación a la real entidad de éste en sus primeros años. De una parte digamos que para esas fechas podemos entender a Renoir como un cineasta prometedor, aunque ya no joven (recordemos que había nacido en 1894), apoyado sin duda en el prestigio de su famoso padre, algo *dilettante*, sensiblemente integrado en los ambientes cultos parisinos, pero con un reconocimiento muy lejano al de otros cineastas franceses del momento, forjados en la década anterior y encabezados por René Clair, autor de *Sous les toits de Paris* (1930), primer film sonoro francés de éxito internacional -aunque de escasa resonancia inicial en la propia Francia- y punto de partida de los mejores triunfos del otrora vanguardista autor de *Entreacto* (*Entr'acte*, 1924).

Digamos de pasada que esa comparación no resulta en absoluto ociosa, ya que una reflexión sobre la diversa fortuna crítica de las respectivas filmografías de René Clair y Jean Renoir resultaría muy interesante como reflejo de las oscilaciones del gusto cinematográfico y de los enfoques historiográficos y críticos a lo

largo de sesenta años de Cine, además de ofrecernos contrastadas opciones sobre puntos de partida no excesivamente alejados, como sería, por ejemplo, el retrato populista de cierta pequeña-burguesía francesa. Pensemos por un momento si cabría la posibilidad de que un número monográfico como el que el lector tiene en estos momentos en sus manos fuese dedicado aquí y ahora a la figura de un René Clair poco menos que olvidado, si no queremos decir ignorado o despreciado. Pero no seríamos justos si no tuviésemos en cuenta que entre los años treinta y los cincuenta Clair -que también tendrá una experiencia hollywoodiense- estaría indudablemente instalado en el Olimpo cinematográfico, sería reconocido como uno de los inequívocos "artistas" del Séptimo Arte e incluso sus escritos reafirmarían ese prestigio que hoy nos parece tan incierto, culminando todo ello en su simbólica admisión como el primer cineasta inmortalizado mediante su ingreso en la Academia Francesa...

Digresiones aparte, sería incierto afirmar que el Renoir que comienza su etapa sonora en 1931 tiene más relevancia objetiva y un reconocimiento semejante al que pudieran tener Feyder o Duvivier, tal como más adelante sería mixtificador olvidar que otros cineastas -desde Guity y Pagnol hasta Carné- alcanzarían una mayor notoriedad popular y crítica que el propio Renoir, excepción hecha posiblemente de la resonancia alcanzada por *La gran ilusión* (1937). Esa constatación nos debe llevar, por otra parte, a la situación del marco en que se insertará esta segunda etapa de la trayectoria del cineasta, esto es, del cine francés de los primeros años treinta.

Unos dificultosos comienzos derivados de la escasez tecnológica fueron sucedidos rápidamente por una fase de expansión entre 1931 y 1933, de forma que mientras algunos de los primeros filmes franceses hablados debían rodarse en Londres o Berlín, muy pronto la Paramount escogería los estudios parisinos de Joinville como centro de producción en lenguas europeas, llegando a hacerse hasta seis versiones lingüísticamente distintas de un mismo film. Ese apogeo industrial revertiría -excepciones aparte- en el desarrollo de una amplia producción comercial centrada en comedias cuarteleras, operetas clásicas, vodeviles y relatos policíacos. En ese sentido no podrá extrañarnos que, autorías aparte, entre los primeros filmes sonoros de Renoir se cuenten comedias como *On purge bébé* o *Chotard et cie* (1933), adaptadas de previas obras teatrales, y una versión filmica de una novela policíaca de Simenon, *La Nuit du carrefour* (1932), tal como ya *Tire au flanc* se debe situar entre los antecedentes de esas comedias cuarteleras.

Desde ese punto de vista vale la pena reafirmar que la obra de Renoir en la primera mitad de la década de los años treinta no ofrece dificultades de integración dentro de la tónica general de la producción francesa del momento. Por supuesto que esa serie de filmes se nos ofrece bifronte, incluyendo la parte menos interesante de su producción, sin por ello olvidar la elegancia con que trata el texto de Feydeau en *On purge bébé*, la construcción del ambiente y la idiosincrasia de ese Maigret encarnado por Pierre Renoir en *La Nuit du carrefour* o la soterrada acidez del retrato de la burguesía provinciana desa-

rollado en **Chotard et cie.** Pero al mismo tiempo, tampoco podemos considerar que sus obras más personales de este periodo se aparten, como en seguida veremos y al menos en su apariencia inmediata, de los modelos dominantes en el cine francés del momento.

Si hablamos de filmes más personales en relación a **La golfa** (1931), **Boudu sauvé des eaux** (1932) o **Toni** (1934) no es sólo en la perspectiva de que en ellos se nos ofrezcan con mucha mayor nitidez los rasgos temáticos y estilísticos del cineasta, sino de una forma mucho más inmediata, en función de las condiciones de producción desde las que son abordados. Recordemos que **La golfa** es un proyecto absolutamente personal que asume el productor Pierre Braunberger a cambio de que anteriormente Renoir dirija **On purge bébé**, también producción suya y cuyos beneficios multiplicaron por cinco el bajo presupuesto del film, rodado por otra parte en cuatro días; que la producción de **Boudu sauvé des eaux** será asumida por Michel Simon, no sólo actor protagonista del film, sino amigo personal de Renoir; y finalmente, **Toni** será producida por Marcel Pagnol, un escri-

tor-productor-director que ocupa una posición tan importante como independiente dentro de la industria francesa del momento. Y desde esa reflexión cabe comprender las contradicciones de una película como **Madame Bovary** (1933), adaptación de la extraordinaria obra de Gustave Flaubert que tan bien podía sintonizar con los intereses de Renoir pero que resultaría fallida debido a la actitud de su productora, la Nouvelle Société de Films con Gaston Gallimard al frente, que la amputaron en más de media hora. No podemos entender, pues, a Renoir bajo la dimensión de radicalidad y excepcionalidad que en aquellos años caracterizó la truncada carrera de Jean Vigo, sino que desarrolló su labor prácticamente siempre en el seno de la industria cinematográfica francesa convencional.

Implícitamente hemos establecido una ligera cesura en la filmografía de Renoir alrededor de 1934, es decir, coincidentemente con los importantes sucesos que transcurren a principios de ese año, desde el estallido del *affaire* Stavisky hasta el intento de golpe de estado antirrepublicano del 6 de febrero y la correspondiente respuesta unitaria de la izquierda socialista y comunista

que abrirá la senda conducente al Frente Popular vencedor de las elecciones de abril-mayo de 1936. De forma sucinta podríamos decir que desde 1934 se inicia una escalada de la tensión política nacional que viene a añadirse a la causada por acontecimientos internacionales -desde la subida al poder de Hitler hasta el comienzo de las purgas estalinistas, pasando por la Guerra Civil española o las agresiones fascista a Abisinia y japonesa a la China- y por las duras consecuencias de la recesión económica mundial.

En diversos sentidos, los sucesivos filmes de Renoir estarán influidos por esas condiciones ambientales, sea de una forma explícita -caso de su participación en la dirección colectiva de **La Vie est à nous** (1936)-, sea bajo diversas coartadas argumentales, como en seguida veremos. Pero antes de pasar a centrar nuestra atención en los filmes posteriores a 1934, debemos establecer los rasgos fundamentales deducibles de las tres obras mayores de Renoir de la primera mitad de la década. ¿Qué podemos encontrar en común entre filmes aparentemente tan diversos como **La golfa**, **Boudu sauvé des eaux** y **Toni**? ¿Y cuáles de esos aspectos se integrarán en unas supuestas constantes autorales del cineasta? Sin poder entrar a fondo en el análisis de esas tres películas en estas líneas, intentaremos responder a esas dos preguntas.

En cierto modo, se puede entender que con **La golfa** empieza una especie de "comedia humana" -como señala Carlo Felice Venegoni (1)-, es decir, de un prolongado mosaico cuyas piezas irán combinándose a lo largo de la década, pero cuyo conjunto se nos ofrece a nuestra vista como una aguda



-Chotard et cie



reconstrucción de las formas de pensar y actuar de la sociedad francesa en sus diferentes clases. Así, por el cine de Renoir irán pasando proletarios como los inmigrantes de **Toni**, los cooperativistas de **Le Crime de monsieur Lange** (1935), los protagonistas de los diversos episodios de **La Vie est à nous**, los ferroviarios de **La Bête humaine** (1938) o los sirvientes de **La regla del juego**; pero también tienen su lugar las diversas variantes de la clase burguesa, entre ellos honrados empleados de banca -**La golfa**-, comerciantes de diverso pelaje -**On purge bébé**, **Boudu sauvé des eaux**, **Chotard et cie**, **Una partida de campo** (1936)- y su correspondiente cohorte de esposas, hijas, vecinos, etc. Sin embargo, los filmes de Renoir no se ofrecen como el retrato de cualquier compartimento estanco social, esto es, no abordan sólo horizontalmente el análisis de la sociedad francesa, sino que adquieren su ma-

yor relevancia -desde este punto de vista- cuando lo hacen verticalmente, planteando entrecruzamientos entre las diversas clases sociales, de tal forma que cada una de ellas queda evidenciada en sus vicios y (escasas) virtudes.

En esa verticalidad sociológica se inscriben de partida **La golfa** y **Boudu sauvé des eaux**, al ofrecérsenos como dos visiones de un mismo tema: las perniciosas consecuencias que la interrelación entre clases puede tener para la continuidad de las formas de vida burguesas. En el primer caso, la novela de Georges de la Fouchardière permite a Renoir describir el descenso a los infiernos de la abyección y el crimen de un honorable empleado de banca perdidamente enamorado de una prostituta no casualmente llamada Lulu; en el segundo será una familia normal de la pequeña burguesía parisina la que verá alterada su vida cotidiana por la

presencia en su seno de un vagabundo salvado de las aguas del Sena por el cabeza de familia. Podemos hablar de las considerables diferencias entre ambos filmes, que incluyen -por ejemplo- la diversidad del tono, que pasa de la tragedia con toques de humor irónico de la primera (testimoniable por ejemplo con la afición pictórica del protagonista y la diversa suerte de su producción) a la farsa con una no menor ironía en su fondo de la segunda, o incluso el diferente cuidado con que Renoir asume la puesta en escena, extraordinariamente trabajada en el caso de **La golfa** (sobre todo en lo referente a las relaciones entre la imagen y el incipiente sonido o a las aplicaciones del plano-secuencia) y mucho más distendida en **Boudu sauvé des eaux**.

Pero tal vez interesa más revelar las concomitancias entre ambos filmes, puesto que en ellas encontramos la clave de

JEAN RENOIR

la actitud ideológica de este Renoir anterior a 1934. Digamos que el cineasta dirige sus simpatías inequívocamente hacia los dos personajes interpretados por Michel Simon y por lo que representan en su condición final de *clochards*, pobres pero libres, desinhibidos y felices. Claro que el camino del cajero Maurice Legrand para alcanzar esa condición será difícil, dramático y doloroso, como si acceder a la libertad vital para un buen burgués sea el camino de una especial ascesis y expiación. Loco por una joven prostituta -a su vez ligada a un chulo sin escrúpulos-, Legrand desfalcará su banco, robará y se separará de su mujer, descubrirá el engaño de Lulu y la matará, para finalmente vagabundear por las calles de París. Pero lo que parecía ser una historia más de degradación vital causada por la pasión amorosa -en la línea de la siempre mencionada *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg- y destinada al castigo y la muerte desde una óptica bien pensante, la trans-

forma Renoir en la historia de una liberación. Con la ayuda de la fortuna -la reaparición del primer marido de su insoponible esposa- e incluso de la pura injusticia -el chulo de Lulu será ajusticiado por su asesinato, siendo inocente-, Legrand se desprenderá de todas sus ataduras y sabrá hacer del desorden su nueva forma de vida.

Mucho menos dramática en su desarrollo argumental, *Boudu sauvé des eaux* se centra también en las vicisitudes de una familia burguesa que ve entrar en su territorio a un ser marginal y libre. Tal como muchos años después ocurrirá en *Teorema* (*Teorema*, 1968), de Pasolini, esa especie de ángel del desorden forzará las inhibiciones disimuladas en el seno familiar, y su rechazo final a la posibilidad de integración en el orden burgués -por la vía del matrimonio y el dinero de la lotería- y su retorno a la libertad se convertirá en un obvio manifiesto de la postura vital del cineasta. Se opera aquí de forma inversa a La

*golf*, puesto que aquí se relata la experiencia de la vida del orden burgués por un personaje que prefiere retornar a la situación inicial, planteando un recorrido circular frente a la linealidad supuestamente descendente del protagonista de *La golf*. De todo ello deduciremos como provisional conclusión que el primer Renoir de esta etapa asume una postura suavemente libertaria, no en el sentido radical y político del término -como sí ocurriría con el Vigo de *Cero en conducta* (*Zéro de conduite*, 1933)-, sino en una perspectiva más individualista y en el fondo pequeño-burguesa no muy alejada de las que podríamos encontrar en algunas obras de Clair, Capra o Chaplin.

Esa postura de Renoir evolucionará rápidamente a partir de *Toni* hacia posturas mucho más solidarias y en último término incluso colectivistas, sin por ello dejar de retornar numerosas veces al esquema centrado en la confrontación entre orden y desorden en fun-



*Boudu sauvé des eaux*



Toni

ción de diversos tipos de relación interclasista. En esa posición de intermediación entre dos momentos de su carrera, **Toni** adquiere el carácter de revelación en dos terrenos fundamentales: la atención hacia unos seres cuya marginación resulta como consecuencia forzosa de su condición social, no como opción voluntaria o como resultado del destino, y el redescubrimiento de una naturaleza que posiblemente había pasado a un segundo plano desde los tiempos de *La Fille de l'eau*. No queremos decir con ello que Renoir adquiriera súbitamente una conciencia político-social y mucho menos que el film se desarrolle en esa clave, pero sí vale la pena señalar que sin duda nuestro cineasta va mucho más allá de lo que pudiera preverse en una producción de Marcel Pagnol, ese curioso personaje que propuso -con éxito- una alternativa "regional" al cine parisino.

Por primera vez Renoir propo-

ne sin vacilaciones un desarrollo trágico para uno de sus filmes, en lo que muchas veces se ha llamado una "tragedia mediterránea", al tiempo que aborda los factores que hipotéticamente abren el camino hacia una cierta interpretación del realismo cinematográfico. Partiendo de un suceso real recogido por un comisario de policía provenzal, el realismo de **Toni** se cimenta en algunas opciones de puesta en escena y producción tanto como en la actitud hacia unos personajes primarios y pasionales, que resultan víctimas tanto de su condición social como del destino. Esa intersección entre la fatalidad trágica (pues aquí el azar no conduce a la libertad sino a la muerte) y el determinismo ambiental y social no puede dejar de remitir a la tradición del naturalismo de Zola, con su caminar entre lo trágico y lo melodramático, pero al tiempo apuesta sin vacilaciones por una retórica realista reafirmada por el rodaje en los exu-

berantes escenarios naturales provenzales tan atractivos para los pintores posteriores al Impresionismo, por el empleo de actores locales casi desconocidos y por la cotidianeidad del entramado pasional que viven los personajes del film. Se nos dibuja así un cruce entre una estética de la contigüidad, una voluntad de implicación emocional y social del espectador y una puesta en escena sensiblemente divergente respecto a los moldes de un cine francés tradicionalmente encerrado en los estudios y mayoritariamente inspirado en antecedentes literarios muchas veces de dudoso mérito. Y será en la viabilidad de ese cruce donde se puede fundamentar el tópico carácter de **Toni** como antecedente *malgré lui* del Neorealismo italiano.

Como dijimos, otro carácter ideológico apuntan muchos de los filmes posteriores a **Toni**, si bien una de las grandes virtudes de Renoir será la de no

JEAN RENOIR



repetir nunca los esquemas de un film anterior, de no copiarse nunca incluso en aquellos filmes que parecen más sólidamente anclados en un núcleo expresivo y temático. Inexistente una posible fórmula renoiriana, los retornos a determinadas constantes estilísticas y argumentales nunca son lineales y completos, sino que se configuran como ejes paralelos que eventualmente convergen y resurgen en filmes sucesivos, siempre enriquecidos y modulados por múltiples variaciones. Aspectos como la confrontación (aunque sería más idóneo hablar de interpretación) entre orden y desorden, la problemática relación interclasista o el peso de una pasionalidad muchas veces potenciada por la presencia de una naturaleza liberadora de los instintos e impulsora de la *joie de vivre* (como en un cuadro de su padre o de pintores como Pi-

casso o Matisse), serán recurrentes en los muy diversos filmes que realizará hasta el final de su carrera.

De entrada, **Le Crime de monsieur Lange** retorna al tono de farsa cargada de ironía de **Boudu sauvé des eaux** pese a centrarse en una clara confrontación de clase entre un grupo de trabajadores de una imprenta y su despótico y avieso propietario. Pero también encontraremos la misma paradoja de **La golfa**, en la medida en que la justicia se cumplirá a través de la supuesta injusticia inherente al asesinato cometido por Amédée Lange en pos de la supervivencia de la cooperativa obrera constituida por los trabajadores de la imprenta. Como en otros casos, de nuevo en **Le Crime de monsieur Lange** se mezclan las diferencias de clase con los sentimientos o las manifestaciones

del poder con la solidaridad de los oprimidos, pero sería injusto y erróneo creer por ello que para Renoir las intenciones sociales y éticas colman todo su interés. Nunca el autor de **Toni** renunciará a la conciencia de trabajar en un medio artístico, de su responsabilidad estética que le impide decantarse en favor de un contenido cualquiera que éste sea, no por importante menos exógeno a la esencia de la expresión y narratividad filmicas. No por ser uno de los filmes más "sociales" de su autor, en **Le Crime de monsieur Lange** dejarán de exhibirse las virtudes de su elegante puesta en escena, capaz de articular efectos de reencuadre, hermosos planos-secuencia, complejos movimientos de cámara, etc.

Esa voluntad de estilo y ese interés por la "puesta en escena", que fundamentarán una de las anticipaciones de la modernidad cinematográfica definidoras del cine de Renoir, serán -sin embargo- puestas entre paréntesis cuando en 1936 llegue el momento de contribuir al esfuerzo común del Frente Popular en la campaña electoral que le llevará al gobierno. **La Vie est à nous** ha sido considerada como una de las primeras muestras del cine militante -entendiendo como tal el cine de directa intervención política realizado desde fuera de las esferas del poder-, aunque habría que matizar que construido ateniéndose a las formas del cine ficcional y con sólo algunos elementos de carácter documental. Renoir, al frente de un conjunto de colaboradores que incluía entre otros a gentes tan caracterizadas política y artísticamente como Jean-Paul Le Chanois, Jacques Becker, Pierre Unik, Henri Cartier-Bresson o Jacques A. Brunius, supervisó el



desarrollo de tres breves historias que suman algo más de una hora y que ofrecían un panorama ejemplarizante de las virtudes de la solidaridad de clase -los dos primeros episodios- o incluso interclasista, como manifiesta el tercero. Añadamos que no será ésta la última contribución explícitamente política de Renoir, puesto que un año después se responsabilizará de la versión francesa del film de Joris Ivens **Tierra española** (*The Spanish Earth*, 1937) realizado en apoyo a la República Española.

Cuando en plena efervescencia política y tras el antecedente de sus tres últimos filmes parecería que Renoir podía consagrarse como representante preclaro del frentepopulismo cinematográfico, los siguientes dos filmes realizados en 1936 se apartan de la perentoria realidad del momento, el uno cronológica y el otro geográficamente. La crónica sentimental alcanzará su más alta expresión en esa pequeña maravilla que fue **Una partida de campo**, muy ajustadamente considerada por Esteve Riambau como "*la obra maestra del medimetraje cinematográfico*" (2). De hasta qué punto esta adaptación del



relato de Guy de Maupassant era un proyecto personal tenemos la prueba en el simple hecho de tratarse de un film truncado, ya que su producción se vio interrumpida por las sucesivas y encadenadas obligaciones de Renoir de afrontar sus siguientes proyectos, de forma que luego la Guerra impediría consumir el tercio de película que había quedado por rodar, causando así involuntariamente uno de los más felices ejemplos de obra inacabada de toda la Historia del Cine, sin el menor menoscabo de sus valores.

Dejando de lado la centralidad de su carácter de excusa para una reflexión cinematográfica sobre los escenarios, personajes, situaciones, puntos de vis-

ta, ambientación meteorológica, sentido de la temporalidad, uso de la luz o esquemas compositivos de la pintura impresionista que tuviera en su padre a uno de los más reputados exponentes; incluso dejando de lado que la vertiente de reconstrucción de época del film remite mucho más a la captación de un conjunto de costumbres y actitudes capaces de revelarnos el mundo que hizo posible esa pintura -y la literatura que iría de Flaubert hasta Zola-, el interés de **Una partida de campo** se acrecienta al considerarla como una aguda reflexión sobre el Ser y el Devenir, no como reflexión abstracta sino en función de unos personajes concretos, magistralmente caracterizados con unos simples trazos, situados en un marco ambiental determinante, hechos de un conjunto de sentimientos e ilusiones truncadas por el ineluctable sucederse de los días (esos "*domingos tan tristes como los lunes...*" de los que nos habla el rótulo forzado por la necesidad, sin embargo, consuma una de las más felices elipsis de la historia cinematográfica).

**Una partida de campo** retoma, pues, elementos de filmes anteriores, pero al mismo tiempo los trasciende e inaugura de una forma definitiva el interés de Renoir por la re-

## JEAN RENOIR



partida de campo

flexión, en ocasiones cercana al panteísmo, de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, que luego se verá proseguida en *The Southerner* (1945), *El río* (1950) y *Le Déjeneur sur l'herbe* (1959). No son sólo las relaciones entre un devenir vital y un marco geográfico o topológico, sino el reconocimiento de la Naturaleza como elemento desencadenante del mundo instintivo que precisamente caracteriza lo humano, en perpetua dialéctica con sus condicionamientos racionales refugiados en el territorio de lo social y lo moral. Sólo en la fugacidad y adimensionalidad de un instante vivido para la eternidad - mediante esa facultad exclusivamente humana de la memoria voluntaria- los humanos alcanzan la plenitud de un Ser sometido ineluctablemente al fluir del Devenir, tal como las aguas del río heraclítico.

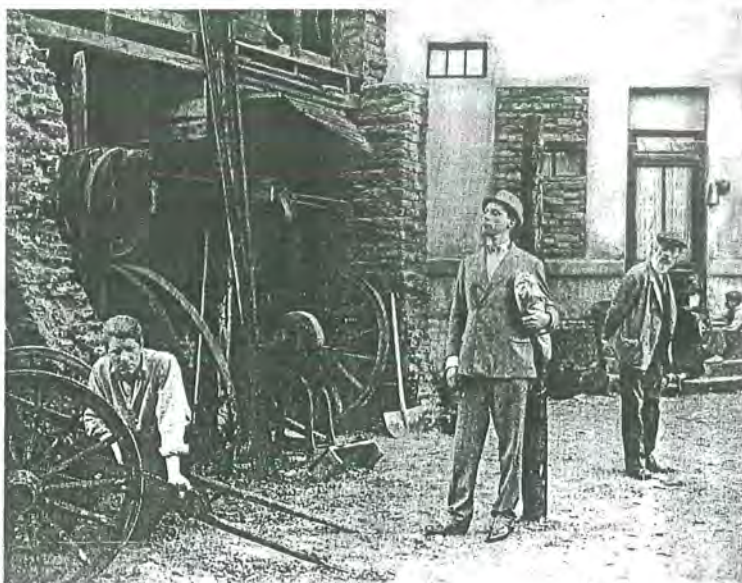
Aceptando una propuesta del productor ruso exiliado Alexandre Kamenka y aprovechando el guión redactado por Charles Spaak, Renoir adaptó *Los bajos fondos* (1936), a partir de la obra homónima de Máximo Gorki, con el cual se daba una nueva vuelta de tuerca al reflejo del lumpenproletariado, aunque ahora en clave

dramática y descontextualizado de un marco social definido, al rechazar la opción de intentar cualquier imposible fidelidad reconstructiva del ambiente ruso original, anticipando así la estilización decorativa que se impondría en el inminente "realismo poético" del cine francés. Ocasión de trabajar con nuevos monstruos de la interpretación francesa como Louis Jouvet o Jean Gabin -a añadir a los de Michel Simon, Jules Berry o Pierre Renoir que les antecedieron-, *Los bajos fondos* no dejaba de conectar con la reivindicación de una vida libre de ataduras sociales aun al precio de la marginación; de nuevo el protagonista asumirá el asesinato del usurero como acto de justicia no sólo social sino liberadora de los sentimientos constreñidos por una estructura de poder opresora e injusta.

Situados en 1937, debemos afrontar el último tramo de la producción de Renoir anterior a la invasión alemana y el exilio. En ella encontramos cuatro obras mayores seguidas que revelan la ya definitiva maestría del cineasta y que unidas al medimetroaje recién reseñado constituyen una de las más impresionantes series de la Historia del Cine. Recor-

demos de pasada que esos años corresponden a una creciente dicotomía en el cine francés, donde cohabitan un sinfín de productos de evasión con las mejores obras de algunos cineastas como Duvivier, Feyder, Grémillon y sobre todo el dúo Carné/Prévert; donde la esforzada obra de Le Chanois y otros defensores del Frente Popular se confrontaba a un numeroso ciclo de filmes militaristas, chauvinistas y colonialistas que anticipaban ya la ideología de Vichy, de la misma manera que los artífices del realismo poético afrontaban el clima moral preludio del cataclismo bélico. O donde todos esos cineastas se benefician de un nivel profesional insuperado en cuanto al conjunto de intérpretes, guionistas y técnicos que integran los *cast* de los filmes, constituyendo una auténtica "edad de oro", desgraciadamente muy desconocida en nuestro país (3).

Esos cuatro filmes de Renoir -*La gran ilusión*, *La Marselesa* (1937), *La Bête humaine* y *La regla del juego*- se inscriben así puntualmente en ese marco cinematográfico e histórico. Su visión conjunta nos revela el paso del optimismo histórico frentepopulista manifiesto en el pacifismo de la primera y en el nacionalismo populista de la segunda a la desesperanza de los dos últimos, conjugada siempre en el doble plano de lo individual y lo colectivo. Todos estos filmes reiteran el esquema del recorrido vertical por las clases sociales, convirtiéndolo de una forma aún más evidente en el motor no sólo narrativo sino argumental del film. En *La gran ilusión* se desarrollan simultáneamente las dicotomías entre naciones y clases sociales, de forma que a la solidaridad nacional de los can-



*Los bajos fondos*



didatos a la fuga se confronta la solidaridad de clase entre los oficiales profesionales y aristócratas o entre la granjera y el oficial eventual, por encima de sus respectivas nacionalidades; por tanto, sería erróneo entender el film exclusivamente como un alegato pacifista, sin penetrar en las complejidades de una reflexión marcada por el carácter definidor de la adscripción de clase. Además de eso, la ocasión de reunir a un impresionante plantel de actores, adornado por la presencia actoral de Eric von Stroheim, la oportunidad del tema en una Europa atemorizada por los tambores de guerra y la solvencia de una capacidad narrativa perfectamente al alcance del gran público hicieron de *La gran ilusión* el mayor éxito comercial y de crítica de toda la filmografía de Renoir, más allá de las dificultades que encontró la exhibición de la película en diversos países europeos.

En esa perspectiva, una de las maneras de entender *La Marsellesa* consiste precisamente en ver cómo la incomunicación entre las clases sociales conduce a su enfrentamiento. Tomando el momento de la Revolución Francesa de 1789 como pretexto argumental, al amparo de un resurgimiento del interés historiográfico por ese periodo al socaire de posturas nacionalistas tanto de derechas como de izquierdas, Renoir no sólo ofrece una versión llamemos frentepopulista del acontecimiento germinal de la Francia moderna, sino que lo explica planteando cómo el aislamiento de la aristocracia ante la unión de las clases populares y la burguesía conduce al exilio, la traición y finalmente a su destrucción como clase dominante. Pero en la misma medida en que pueda ser históricamente interesante la opción interpretativa desarrollada por Renoir, sobre todo desde el punto de vista de la comprensión no de

la Francia de 1789 sino de la de 1936, *La Marsellesa* se nos ofrece como un esfuerzo audaz tanto por la magnitud de la producción como por las opciones narrativas asumidas por su autor y entre las que cabría remarcar la coralidad y ubicación del punto de vista al nivel de personajes anónimos e intrascendentes para la Gran Historia, la relativización del maniqueísmo histórico (como revela la matizada actuación de su hermano Pierre encarnando a Luis XVI), la aproximación a nuevas tendencias historiográficas que colocan el acento sobre aspectos cotidianos y sociales de la Historia, la equiparación en la relevancia dada a ciertos momentos aparentemente poco significativos frente a los supuestos grandes acontecimientos históricos, la autoconciencia del carácter de doble representación histórico-cinematográfica que remarcan algunos pasajes del relato (véase el teatro de sombras chinescas,

JEAN RENOIR



asimilable al teatrillo de guiñol que abría *La golfa* o la representación escénica de *La gran ilusión*), etc.

Frente al evidente optimismo "histórico", aunque casi sería mejor hablar del "optimismo de voluntad" en dos filmes que se deslizan desde el pacifismo internacionalista hacia la reivindicación de la guerra de defensa nacional, puesto que *La Marsellesa* termina en los campos de Valmy, los dos últimos ejemplos del cine de Renoir de los años treinta adoptan un no menos evidente pesimismo "histórico". En el caso de *La Bête humaine*, segunda revisión explícita del universo de Zola, se nos plantea en el terreno individual, al centrarse en la fatal peripecia del maquinista Jacques Lantier, cuya epilepsia hereditaria le convertirá en asesino compulsivo al verse implicado en una turbia relación pasional. Mientras que en *La golfa* el asesinato involuntario consumaba la liberación del personaje a través de su desclasamiento, ahora la muerte de Séverine sólo certifica la imposibilidad de Lantier de huir de un determinismo que ni siquiera es social sino biológico. Ya no sirve pues ni la solidaridad de clase, ni las buenas intenciones; ni siquiera la pasión amorosa ad-

quiere un valor liberador aunque fugaz como en filmes anteriores e incluso la naturaleza deja de ser el marco acogedor para el desencadenamiento de la positividad creativa de los instintos (tal vez como respuesta a la agresión de la locomotora que la penetra y la viola con su nuevo sentido del espacio y el tiempo). Ahora los instintos son destructores y negativos, las pasiones se convierten en una cárcel para el individuo, el asesinato interclasista no se ve redimido por cualquier justicia social y, por tanto, el individuo se encuentra sin otra vía de salida que la aniquilación suicida.

Esa idea de clausura y ausencia de vías liberadoras se consuma en *La regla del juego*, donde es la propia sociedad -sostenida en sus rígidas estructuras y en sus implícitas

reglas- la que se ve alcanzada por el pesimismo de Renoir. El registro es otro, tan diverso como el que va de Zola al Musset de *Les caprices de Marianne* que ahora adapta, pero *La regla del juego* es a la Francia que antecede a la catástrofe de 1940 lo que *Jacques le fataliste*, *Les Liaisons dangereuses* o *Le Mariage de Figaro* a la Francia prerrevolucionaria. La farsa -y con ella de nuevo la conciencia de autorrepresentación- alcanza grados de análisis entomológico de las diversas especies/clases que configuran el panorama de la sociedad francesa, pero también el de los individuos que la componen. Esta crónica indirecta -y de ahí su grandeza y perennidad- del fin de un régimen que lo es también de un mundo no perdona a ninguno de los personajes, puesto que todos ellos son a la vez culpables y víctimas de una forma de pensar y actuar manifestada a través de sus sentimientos y pasiones ante la que ni el propio cineasta se considera a salvo, tal como revela su presencia encarnando a uno de los personajes principales y reconociendo su propia ambivalencia ante el reconocimiento crítico de una clase a la que él mismo está inextricablemente unido.

Claro que ya no hay lugar ni para ilusiones, sólo para gi-



*La Bête humaine*



gantescos y encadenados equívocos que casi adquieren la forma -y la fuerza- del destino; ya no queda siquiera la esperanza "proletaria", la confianza en los valores de las clases irredentas, sino que también ellas se articulan internamente bajo estructuras de poder. Son dos mundos separados pero estructuralmente homólogos, donde la servidumbre no hace más que reflejar la fijación por el instinto de propiedad, aplicado sea a los bienes, sea a los cuerpos, sea a los sentimientos, que caracteriza a sus amos. Sólo una condición a respetar por unos y otros: las reglas del juego, el sistema de convenciones que reviste la conservación e interiorización del concepto de propiedad (4).

Pero la importancia de **La regla del juego** no corresponde sólo a la pertinencia de su análisis social, en lo más profundo centrado en la demostración de la imposibilidad trágica de la vida en sociedad, donde la convención representa la instauración del instinto de muerte frente a la espontaneidad natural (rous-

seauniana) de lo humano, aunque aquélla sea la única opción de convivencia civilizada. Por tanto, la vida social se configura bajo el predominio de la convención, la máscara, la regla, la representación, el juego; en una palabra, el espectáculo. De ahí el abandono de cualquier coartada realista o naturalista, de ahí la teatralización que no hace más que revelar la autoconciencia de la representación cinematográfica (por ejemplo, el respeto a la regla de las tres unidades) o incluso la inscripción argumental en el film de múltiples rastros de lo espectacular (funciones de teatro, fiestas de disfraces, autómatas, etc.) En una palabra -y para resumir-, con **La regla del juego** Renoir comenzaba su transición, parcialmente paralizada durante su etapa americana, desde la transparencia que fundamenta la apariencia de realidad hacia la afirmación de la única verdad cinematográfica absoluta: la realidad de las apariencias, la inevitable veladura que entre el mundo y el espectador establece la mayor o menor opacidad de la puesta en escena. Con ello, Jean Renoir cie-

rra un periodo de su producción abriendo el Cine a su inminente modernidad (5).

#### NOTAS

1. Carlo Felice Venegoni: *Renoir*. Il Castoro Cinema/La Nuova Italia (Florenca). 1975. Página 31.
2. Esteve Riambau: "Une partie de campagne". *Dirigido por...* (Barcelona), número 115. Mayo, 1984. Página 62.
3. Sobre el desconocimiento en España y los rasgos principales del cine francés de los años treinta, véase: José Enrique Monterde: "Un desconocido: el cine francés". *Dirigido por...* (Barcelona), número 129. Octubre, 1985. Páginas 40-49.
4. Estos aspectos están desarrollados con mayor detenimiento en: José Enrique Monterde: "La regla del juego". *Dirigido por...* (Barcelona), número 91. Marzo, 1982. Páginas 16-19.
5. Sobre los aspectos fundamentales del conjunto de la obra de Jean Renoir tratados con mayor extensión debo remitir a: José Enrique Monterde/Esteve Riambau: "Jean Renoir, el ciudadano del cinematógrafo". *Dirigido por...* (Barcelona), números 66 y 67. Septiembre/octubre, 1979.

JEAN RENOIR