

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La televisión como instrumento para un cine de la escena

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (1995). La televisión como instrumento para un cine de la escena. Nosferatu. Revista de cine. (17):74-81.

Documento descargado de:

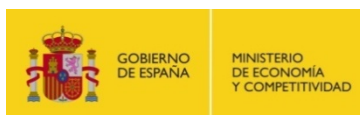
<http://hdl.handle.net/10251/40924>

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:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com



La televisión como instrumento para un cine de la escena

Àngel Quintana

El año 1967, en el transcurso de una entrevista televisiva, Jean Renoir confesó a Jacques Rivette y André S. Labarthe algunas intimidades sobre el rodaje de sus primeras películas sonoras: "*La golfa* (1931) la rodé con tres cámaras. Cuando tenía que filmar una conversación entre dos actores, una cámara estaba destinada a la expresión del rostro de cada actor y otra encargada de los planos generales... En muchas escenas de la película movía la cámara, pero mi intención

no era crear un efecto de estilo, sino procurar que la cámara estableciese una relación directa con los actores. Pretendía que la cámara no rompiese la interpretación, que para mí era el motor esencial de la película" (1). La confesión de Renoir muestra cómo en un momento de incertidumbre y de transformación dentro de la institución cinematográfica, el director pensó en la posibilidad de establecer un método que dignificara el trabajo interpretativo de los actores y superara el enquiolo-

samiento técnico característico de las primeras películas sonoras.

"En esa época, las mezclas no existían, debíamos grabar al mismo tiempo la voz de los actores y el sonido" (2). La ausencia de mezclas sirvió, durante un corto periodo, para desplazar parcialmente la cámara de la posición central que había ocupado dentro del cine. Lo importante era que las películas hablaran. La puesta en escena, la interpretación de los actores y el diseño artísti-

co dejaron de articularse en torno a la cámara y pasaron a hacerlo en torno al sonido. A partir de su primera película sonora, **On purge bébé** (1931), Jean Renoir intentó superar -durante un breve periodo de tiempo- las dificultades técnicas trabajando con tres cámaras. Su preocupación no era la de deslumbrar al espectador mediante los efectos técnicos del nuevo invento sonoro, sino dar más significación al emisor del sonido, es decir, al actor, que empezó a convertirse en el epicentro de todo su cine. Renoir siempre consideró que todos los artilugios e invenciones técnicas tenían que conducir a un único objetivo: acercarse al hombre y encontrar su verdad oculta. Para ello era necesario partir del exterior para llegar al interior, jugar con lo inverosímil para encontrar la verdad. Desde los inicios del sonoro, en el cine de Renoir se produjo un cambio estilístico que motivó que el actor suplantase a la cámara, la escena al plano y la puesta en escena al montaje.

Es curioso comprobar cómo la mayoría de las figuras de estilo características del cine de Renoir aparecieron en una etapa de convulsión como los primeros años del sonoro. Era un momento en que el cine podía empezar desde cero y reinventarse completamente. Este hecho motivó la aparición de algunas propuestas vanguardistas que propusieron nuevos caminos para una posible transformación del lenguaje cinematográfico. Fue el momento en que Carl Th. Dreyer reformuló su idea del cine en **Vampyr, la bruja vampiro** (*Vampyr*, 1932) -una película sin continuidad en el resto de su obra-, Fritz Lang planteó nuevas interrelaciones entre la imagen y el sonido en **El vam-**

piro de Düsseldorf (*M. Eine Stadt einen Morder*, 1931) y Jean Renoir filmó una de sus películas más extrañas e innovadoras, **La Nuit du carrefour** (1932). Todos estos filmes se caracterizaron por proponer una ruptura drástica con el modelo clásico dominante y establecer, algunas veces, una utilización del sonido no naturalista -sin dar relevancia a los primeros términos sonoros y fundiendo los ruidos con los diálogos en un mismo registro- que el cine no volvió a utilizar hasta algunas obras claves del futuro cine moderno. Así, por ejemplo, es curioso comprobar cómo algunas escenas de **La Nuit du carrefour** proponen una asincronía sonora respecto a la imagen muy cercana a las investigaciones realizadas por Marguerite Duras en **India Song** (*India Song*, 1975).

Una situación de incertidumbre parecida a los primeros años del sonoro se produjo en la institución cinematográfica a finales de los cincuenta, cuando la televisión empezó a llegar masivamente a los hogares, convirtiéndose en un (aparentemente) revolucionario instrumento de emisión de imágenes. En dicho momento, algunos cineastas como Jean Renoir y Roberto Rossellini se plantearon recomenzar otra vez y adecuaron su cine a las nuevas posibilidades de la televisión. Un texto básico para comprender las esperanzas que los dos directores depositaron en la televisión es una entrevista que el teórico de la modernidad, André Bazin, les propuso en 1958, teniendo como tema exclusivo la televisión. En dicha entrevista Jean Renoir considera el nuevo medio como un instrumento útil para recuperar una inocencia originaria que la imagen ha

perdido: "*La televisión se encuentra en un estadio técnico un tanto primitivo. Este hecho puede devolver a los autores el espíritu del cine de los orígenes, cuando todas las filmaciones eran buenas*" (3).

En la entrevista, ambos directores coincidieron en afirmar que gracias a la autenticidad única e irrepetible de las tomas de una emisión en directo, la imagen podía situarse más cerca del conocimiento del hombre que muchos filmes. Para ambos, un primer plano de una persona entrevistada durante una emisión en directo podía llegar a ser un símbolo de la verdad escondida detrás de los artificios de la representación. Para Roberto Rossellini la televisión podía ser un medio útil para el conocimiento, la amplia difusión del medio podía ayudar a articular un sistema de educación permanente del espectador. Renoir encontró en la televisión un método de rodaje no demasiado alejado de su concepción particular del cine como arte de la escena. El mismo año de la entrevista con André Bazin, Rossellini y Renoir empezaron a colaborar con el nuevo medio.

Roberto Rossellini aprovechó su viaje a la India para diseñar un proyecto audiovisual. Seguramente se trataba del primer proyecto propuesto por un cineasta con voluntad de trascender el ámbito estricto del cine para acercarse a una idea amplia del concepto de audiovisual. Las imágenes de su viaje sirvieron para realizar un largometraje en 35 mm. -**India** (1959)- y dos series de televisión a partir de imágenes rodadas en 16 mm. Kodachrome -**L'India vista da Rossellini** (1959) y **J'ai fait un bon voyage** (1959)-. También se rodaron algunas imágenes en

JEAN RENOIR

35 mm. que tenían que ser utilizadas en diversos proyectos culturales articulados en torno a la UNESCO. El año 1964, después de diversos fracasos en la producción industrial, Rossellini anunció su retirada casi definitiva del cine y declaró que éste había muerto. Su nuevo refugio fue la televisión estatal, donde se podía realizar una difusión amplia de productos diseñados para el conocimiento, sin depender de las contradicciones de la producción (4). Entre 1964, en que coordinó la serie *L'età del ferro*, y 1974, en que rodó *Cartesius*, Rossellini trabajó únicamente para televisión, proponiendo una apasionante utopía sobre la educación por la imagen.

Jean Renoir utilizó la televisión para resolver un viejo problema técnico: el de la continuidad interpretativa. Las retransmisiones en directo de determinadas obras teatrales permitían al actor poder rodar la escena seguida, sin tener que estar pendiente de los numerosos cortes temporales impuestos por el rodaje de los diferentes planos. El actor podía llegar a convertirse en el centro absoluto de la escena y romper con la idea de la dictadura del director. En las películas rodadas con varias cámaras cualquier técnico podía llegar a ser responsable absoluto de una parte del film. El propio Renoir expuso sus preocupaciones metodológicas de la siguiente forma: *"La técnica que deseaba experimentar ansiosamente estaba simplemente basada en la idea de dividir el film en escenas y no en planos. Mi intención exigía la colaboración de la Televisión debido a que los estudios de cine estaban mal equipados para poder emplear al mismo tiempo numerosas cámaras y numerosos micros"* (5). El

nuevo método -que Alfred Hitchcock quiso utilizar diez años antes para el rodaje de *El proceso Paradine* (*The Paradine Case*, 1947)- fue aplicado por Jean Renoir en dos filmes rodados en 1959, *El testamento del doctor Cordelier* y *Le Déjeuner sur l'herbe*. Los dos son obras complementarias, ya que establecen a partir de registros contrapuestos nuevos terrenos de reflexión sobre las relaciones entre la ciencia y la naturaleza. Con estas películas, Renoir, en cierto modo, volvió al método utilizado en sus primeros filmes sonoros y posteriormente abandonado. La diferencia es que ahora, en vez de situar la cámara al servicio del sonido, podía situarla enteramente al servicio del actor, del hombre.

El testamento del doctor Cordelier se abre con unas imágenes de Jean Renoir entrando a los estudios René Barthelemy de la RTF. El director saluda a algunos técnicos hasta que se encuentra ante la presencia de su montadora Renée Lichtig (6), que le informa que la emisión en directo tendrá lugar en el estudio número 14. Renoir entra en el plató donde están preparadas las diferentes cámaras electrónicas, realiza breves pruebas de sonido ante ellas y cuando el hipotético realizador de la emisión le da una señal desde la cabina, Renoir empieza a contar una historia: *"Acabamos de asistir a la conclusión de una aventura singular, que me parece digna de la emisión de esta noche..."*. Aparecen los títulos de crédito y empieza el relato en imágenes sobre la extraña aventura del doctor Cordelier. El prólogo de *El testamento del Doctor Cordelier* es bastante sin-

gular. Muestra cómo el cine toma posesión de la escena televisiva, de manera similar a como tomaba posesión del teatro en *Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro* (1952). Por otra parte, puede considerarse una reivindicación del aparato televisivo como nueva forma de espectacularización de relatos o quizás como un curioso juego de *mise en abime*, con el que el director nos introduce a un imposible juego de espejos entre las exigencias del directo televisivo y las del relato cinematográfico.

La verdad es que el juego del falso simulacro de la emisión en directo no está demasiado alejado de los objetivos iniciales de Renoir. En la primera fase del proyecto, *El testamento del doctor Cordelier* debía rodarse en directo durante el tiempo real de una hora y media, precedido de tres semanas de ensayo con actores y técnicos y dos días de ensayo con las cámaras. El proyecto de *El testamento del doctor Cordelier*, que partía de una libre adaptación de la novela de Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, ofrecía diversos inconvenientes para la emisión en directo. El principal problema eran las sesiones de maquillaje y el trabajo corporal necesario para transformar el personaje del doctor Cordelier en su doble, el maléfico Opale. El otro problema era la necesidad imperiosa de rodar en exteriores. Finalmente, la idea de emisión en directo con cámaras electrónicas fue modificada por la de un film de celuloide rodado en directo con cámaras cinematográficas.

Para la realización de la película se utilizaron diez días de ensayo con los actores, cinco días de ensayo general, ocho días de rodaje en exteriores,

dos días de ensayo en estudio y seis días de rodaje en estudio. Durante los ensayos, Renoir impuso que todo el equipo técnico -formado por 6 ayudantes de dirección, dos *scripts*, 5 operadores, 5 ayudantes de cámara y dos técnicos de sonido- trabajara. Incluso la montadora tuvo que estar presente en los ensayos para conocer mejor los elementos esenciales que configuraban cada escena. Renoir quería que en el momento de rodar la película todos los elementos estuvieran perfectamente controlados. La iluminación, que tenía que ser homogénea para todos los planos del decorado, no podía anular en ningún momento la puesta en escena. Durante los ensayos, Jean Renoir utilizó las cámaras electrónicas de vídeo habituales en los estudios de televisión, con las que pudo controlar el resultado de las diferentes tomas y entrever la composición general de la escena (7). El uso del vídeo como instrumento complementario del rodaje cinematográfico es un dato a tener en cuenta. Renoir utilizó el vídeo el año 1959, muchos años antes de que Francis F. Coppola lo reivindicara, a raíz de su utilización en *Apocalypse Now* (*Apocalypse Now*, 1978) y *Corazonada* (*One from the Heart*, 1982), películas que para algunos inauguraron el llamado cine electrónico.

Durante el rodaje de *El testamento del doctor Cordelier*, Jean Renoir partió de la idea de privilegiar -tal como hacían los directos televisivos- la originalidad del momento. Cada movimiento del actor es definitivo y cada movimiento de cámara realizado por el operador no debía tener otra función que privilegiar dicho gesto. Todos los movimientos y entonaciones de voz del actor



El testamento del doctor Cordelier

de una toma cinematográfica son únicos, toda repetición tiene que considerarse como una suplantación del momento único de la interpretación. El cine es en el fondo un documento sobre el trabajo de un actor (8). Aunque el resultado final de *El testamento del doctor Cordelier* sea el de una película donde la puesta en escena debe recurrir continuamente al montaje de planos/contraplanos en detrimento de los planos-secuencia y la profundidad de campo característica del cine de Renoir, el montaje no es visto como manipulación de la interpretación sino como medio para analizar una puesta en escena que no ha sido interrumpida, en la que perdura la verdad interpretativa. El montaje de *El testamento del doctor Cordelier* no es, según la idea baziniana, una anulación de la verdad de la escena, ya que ésta no ha sido interrumpida durante el rodaje.

Sin embargo, en *El testamento del doctor Cordelier*, hay que establecer una clara distinción entre la metodología usada en las escenas filmadas en exteriores y las filmadas en los interiores. La intención inicial de Renoir era la de dejar un margen importante de

improvisación a los actores en las escenas de exteriores. Una vez que el actor, durante los ensayos, había encontrado el personaje, éste debía saber qué comportamiento utilizaría en un contexto exterior, ante un determinado paisaje. Los exteriores se filmaban con cuatro o cinco cámaras, como si fueran noticiarios, una de ellas móvil, para acentuar el carácter de reportaje. En los interiores, la escena y el comportamiento de los actores estaban más controlados y el margen de improvisación era más estrecho. Casi todas las escenas exteriores se rodaron una sola vez, mientras que en las de interiores se hicieron más repeticiones. Para Renoir el valor documental del exterior era básico. En los exteriores aparece una confrontación entre naturaleza y representación, una tensión fundamental en la mayoría de obras de la modernidad.

Si consideramos que el método televisivo utilizado en *El testamento del doctor Cordelier* tenía como objetivo convertir al actor en el centro absoluto del film, veremos que no es ninguna casualidad que el protagonista fuera Jean-Louis Barrault. El actor fue nombrado aquel mismo año di-

JEAN RENOIR

rector, junto a su mujer Madeleine Renaud, del *Théâtre de France*, creado por André Malraux y con sede en el Teatro Odeón de París. La libertad de creación de la escena -en contraste con la fragmentación que supone el rodaje habitual en planos separados temporalmente- permitió a los actores un trabajo de caracterización del personaje a partir de las técnicas del mimo.

Para entender el funcionamiento de dicho trabajo es esencial remitirnos a la doble interpretación efectuada por Barrault de los personajes Cordelier/Opale. A diferencia de las otras versiones cinematográficas que han pretendido adaptar *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, el gesto constituye en Cordelier un factor esencial que anula por completo los efectos de maquillaje. En la transformación de Cordelier en Opale el elemento básico es el mimo. Claude Beylie consideró que con el personaje de Opale, Renoir quiso ir a la esencia más profunda del trabajo actoral: "El actor aparece aquí como es, desnudo y sin complejos, lanzado a las manos de la madre naturaleza. Grita, se sobresalta y se excita con la admirable simplicidad de la bestia, tal como debió ocurrir al inicio del mundo" (9). Dicha reflexión no se contrapone con la definición que el propio Jean-Louis Barrault realizó del arte del mimo en uno de los ensayos que publicó sobre el oficio de actor: "Si el mimo nace del silencio es porque es esencialmente presente (...). El mimo es un arte esencialmente animal. Es una lucha a muerte. Es un estado continuo de asedio (...). Es un arte que parte de una situación trágica" (10). Si Opale es el símbolo del animal oculto que habita en Cordelier -y en cada uno de nosotros-, el mimo es

el arte que descubre el tigre que duerme dentro del actor.

En la primera imagen de *Le Déjeuner sur l'herbe*, la cámara encuadra un televisor donde una presentadora nos anuncia una supuesta boda del año. Inmediatamente la cámara se desplaza del televisor a la televisión y muestra un plató. Mediante el *zoom* nos acercamos a un presentador sentado ante un amplio dibujo de Europa. El presentador nos informa del romance entre el biólogo Étienne Alexis y la condesa Marie Charlotte von Verner. En el siguiente plano, la emisión conecta con un corresponsal de la cadena que se ha desplazado hasta un lugar del Midi francés donde la condesa, que es entrevistada, dirige a un grupo de *boy scouts*. Seguidamente, se establece una conexión en directo con el doctor Alexis que está sentado en su despacho mirando el televisor. La cámara televisiva filma en presente la conexión -imposible técnicamente en el año 1959- entre Alexis y la imagen televisiva de su futura esposa. La última imagen del bloque nos vuelve a situar ante el marco de un televisor, donde ha aparecido la siguiente información del noticiario, referente a un combate de lucha libre. Un plano general nos muestra por primera vez a unos telespectadores, los trabajadores de los laboratorios científicos del profesor Alexis, que han observado el programa.

Si *El testamento del doctor Cordelier* se abrió como un falso directo televisivo, *Le Déjeuner sur l'herbe*, empieza como un falso noticiario. La escena inicial nos ofrece un atrevido sistema de enunciaciones que guarda un claro paralelismo con la utilización

que se hacía de la radio en la primera escena de *La regla del juego* (1939). La introducción prefigura el tono general del film. Estamos ante una farsa rodada con métodos televisivos sobre la victoria de los poderes dionisiacos de la naturaleza sobre la rigidez apolínea del mundo científico. La televisión aparece como un elemento que ha establecido una nueva forma de espectáculo que suplanta la realidad. Si en la introducción, los presentadores representan ante un medio natural con la conciencia clara de actuar ante un público al que dirigen su mirada, en la película de ficción, los actores interpretan, sin tener conciencia del público, ante un medio natural en transformación. El sistema de rodaje con varias cámaras permite coger toda la verdad de dicha transformación. En el fondo, en *Le Déjeuner sur l'herbe*, nos encontramos con una curiosa variante de la tensión entre naturaleza y teatro clave de todo el cine renoiriano, que Leo Braudy definió acertadamente con los siguientes términos: "La naturaleza rompe con las limitaciones del teatro; el teatro en cambio rompe con el orden y el caos de la naturaleza y los instintos" (11). Esta tensión puede extrapolarse a la tensión entre los valores panteístas de la vida natural y las leyes racionales de la ciencia que constituye el tema de *Le Déjeuner sur l'herbe*. Eric Rohmer ya intuyó en 1959 que Renoir proponía en el film una reflexión interna sobre la propia naturaleza del cine: "No creo que existan dos nociones más dignas de interés para el cine que las de ciencia y naturaleza, símbolos una de su método y otra de su objeto. *Le Déjeuner sur l'herbe* puede ser vista tanto como una parábola estética como moral" (12).



Le Déjeuner sur l'herbe

A diferencia de **El testamento del doctor Cordelier**, donde el punto de partida interpretativo era el mimo, aquí la interpretación parte de la *Commedia dell'arte*. Los actores crean unos personajes que han de mantener su personalidad ficticia ante un mundo natural real que desarrolla la función de decorado de la farsa. **Le Déjeuner sur l'herbe** no hace más que llevar hasta las últimas consecuencias el método de rodaje con varias cámaras en exteriores que Renoir utilizó en algunas escenas de **El testamento del doctor Cordelier** para privilegiar la originalidad del momento. Aunque el sistema de rodaje con diferentes cámaras -hasta cinco en determinados momentos- fue parecido al de **El testamento del doctor Cordelier**, el rodaje duró 21 días en la región de Cagnes sur mère -donde Renoir había pasado largos veranos de su infancia junto a su padre Auguste- y hubo más días para los ensayos. Renoir había descartado por completo la idea de rapidez propia del directo televisivo y pretendía

hacer una película más elaborada, en la que el uso cromático del color tuviese una importancia fundamental.

A pesar de que **Le Déjeuner sur l'herbe** es una película admirable, el sistema de rodaje con varias cámaras cinematográficas no convenció a Renoir. Años después decía que dicho sistema no le permitió atrapar con agilidad lo imprevisto. Cada escena estaba absolutamente controlada y antes de cada rodaje se hacían largos ensayos de situación que habituaban al actor al medio. Un testimonio importante del sentimiento de Renoir nos lo ofrece Jacques Rivette en su documental **Jean Renoir, le patron**. En una escena del mismo, Jean Renoir y la actriz Catherine Rouvel -que interpreta el personaje de Nénette en **Le Déjeuner sur l'herbe**- recuerdan el rodaje. Catherine recuerda a Renoir que al inicio estaba muy sorprendida porque no conocía los métodos de la televisión; para ella lo más sorprendente era el hecho de que la escena estuviera muy

delimitada mediante numerosas marcas en el suelo. Renoir muestra su decepción ante este sistema: *"No me gusta el método que adopté, era práctico pero mataba una cosa que para mí es fundamental: la sorpresa del actor ante el decorado. Es preciso que el actor asimile él mismo el decorado y no que lo haga mediante pequeñas marcas"* (13).

Después de **Le Déjeuner sur l'herbe**, Jean Renoir abandonó el método de rodaje televisivo. Su siguiente película, **Le Caporal épinglé** (1962), fue rodada con una sola cámara siguiendo los métodos tradicionales. La montadora René Lichtig aportó en Montpellier, durante una mesa redonda de un coloquio internacional sobre Jean Renoir celebrado en 1994, algunos datos importantes sobre las razones que motivaron a Renoir a abandonar el método (14). Según René Lichtig el problema principal era el enorme gasto de película que suponía el rodaje habi-

JEAN RENOIR

tual con cinco o seis cámaras de 35 mm. Dicho problema se extremó considerablemente durante la escena de la persecución de Opale en **El testamento del doctor Cordelier**, para la que se llegaron a utilizar nueve cámaras. Otra gran dificultad era el control de los diferentes objetivos. A diferencia de las cámaras de televisión, las cámaras de cine de la época no disponían de *zoom*, por lo que era muy complicado controlar que todas las situaciones estuviesen correctamente enfocadas. Este hecho condicionaba la libertad del actor, que se encontraba con el espacio de la escena muy marcado. Renée Lichtig ejemplifica así el problema: "*Jean-Louis Barrault estaba corriendo ante la cámara 3, donde estaba instalada una focal larga; cuando abandonaba el campo visual de dicha cámara y entraba en el de la cámara 4 podía encontrarse con que ésta disponía de una focal corta, entonces tenía que reducir la velocidad. Era muy difícil relacionar la televisión con el cine, sobre todo si tenemos en cuenta que en aquellos años la diferencia entre la puesta en escena televisiva de planos cortos y la cinematográfica en planos largos, estaba mucho más marcada que en la actualidad*". Este tipo de cosas limitaba la interpretación

de los actores y actuaba contra la verdad que perseguía Renoir.

Las vueltas del destino hicieron que Jean Renoir filmara su testamento cinematográfico en cine, bajo el patrocinio de dos cadenas de televisión, la RAI y la ORTF. El proyecto de un largometraje llamado "C'est la révolution" no pudo llevarse a término porque la comisión *d'avance sur recettes*, presidida por el Ministro de Cultura y cineasta André Malraux, lo rechazó. Finalmente, el año 1969, con producción de la RAI y con la colaboración de la ORTF, Jean Renoir rodó **Le Petit théâtre de Jean Renoir**. Algunos historiadores indican que Renoir puso el adjetivo de *petit* a su teatro, porque su destino no era la gran pantalla sino la pequeña pantalla del televisor. La obra, dividida en cuatro episodios, es clave, ya que constituye un auténtico compendio de todo su cine. A lo largo del film, Renoir realiza un viaje desde la estilización artificiosa -los decorados de "Le Dernier réveillon" y las canciones que recuerdan el cine de Jacques Demy de "La Cireuse électrique"- hasta la naturaleza -los paisajes de Saint-Remy en Provence de "Le Roi d'Yvetot" están suje-

tos a una tensión con los elementos representativos parecida a la establecida en **Le Déjeuner sur l'herbe**-. La crítica francesa rechazó **Le Petit théâtre de Jean Renoir** y el film no ha sido exhibido nunca comercialmente en Francia. En una carta que Jean Renoir escribió al actor Pierre Olaf, protagonista del segundo episodio llamado "La Cireuse électrique" (15), le mostró su preocupación por la incompreensión con que había sido recibida la película. Sin embargo, Renoir reconocía que, pese al olvido, lo más importante de todo era que la película existía. **Le Petit théâtre de Jean Renoir**, con los años, se ha convertido en la *chef d'oeuvre inconnu* de Jean Renoir.

Jean Renoir en 1972, a los setenta y ocho años de edad, realizó otra aproximación a la televisión, estableciendo contactos con una cadena americana para la adaptación al medio de su obra teatral *Carola* (16). Renoir continuaba creyendo que la televisión era un medio idóneo para trabajar su teatro en imágenes. Su avanzada edad y los problemas de dolor, debidos a las secuelas de la herida que recibió en la cadera el año 1916, le impidieron filmar la obra, que proponía una reflexión sobre los propios mecanismos del medio teatral, convirtiendo a la protagonista en una mujer de teatro en la línea de la Camilla de **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro**. Finalmente Norman Lloyd, que había intervenido como actor en **The Southerner** (1945), fue quien realizó una adaptación de la pieza protagonizada por Leslie Caron -que había sido la protagonista en los escenarios de dicha obra teatral y de la anterior, *Orvet* (1955)- y Mel Ferrer.





NOTAS

1. Jacques Rivette y André S. Labarthe en **Jean Renoir, le patron**. Capítulo primero: "La Recherche du relatif". Emisión realizada por Jacques Rivette para la serie de la ORTF "Cinéastes de notre temps". El análisis detallado de la planificación de **La golfa** hace entrever que el director no utilizó el sistema de las tres cámaras durante todo el rodaje, sino sólo en algunas escenas. En cambio, las tres cámaras estuvieron siempre presentes en su primera película sonora, **On purge bébé**; hecho que se muestra claramente en la propia construcción espacial de la película.

2. Jean Renoir: "La Chienne". *Po-sitif*, número 172. Setiembre, 1975.

3. André Bazin: "Cinéma et télévision. Entretien avec Jean Renoir et Roberto Rossellini". *France Observateur*, número 442. 23 de octubre, 1958.

4. Sobre la experiencia audiovisual de Roberto Rossellini en la India es básico el folleto: Adriano Aprá: *Roberto Rossellini. India*. Cinecittà Estero (Roma). Mayo, 1991. El anuncio del paso de Rossellini a la televisión se hizo público en el artículo: Roberto Rossellini: "Conversazione sulla cultura e

sul cinema". *Filmcritica*. Marzo, 1963. Páginas 131-134.

5. Jean Renoir: "Pourquoi ai-je tourné Cordelier?". *Cahiers du Cinéma*, número 100. Octubre, 1959. Páginas 23-26.

6. **El testamento del doctor Cordelier** será el primer trabajo de Renée Lichtig como montadora de un film de Renoir. Posteriormente también montará **Le Déjeneur sur l'herbe** y **Le Caporal épinglé**.

7. Un documento básico para conocer los métodos de trabajo de Renoir en **El testamento del doctor Cordelier** es el artículo: Jean Pierre Spiéro: "Jean Renoir tourne le Docteur Cordelier". *Cahiers du Cinéma*, número 95. Mayo, 1959.

8. Dichas reflexiones constituyen, por ejemplo, la base del cine de Jean M. Straub y Denise Huillette. Los cineastas realizaron diferentes montajes de su film **La mort d'Empedocles** (1979) para demostrar las pequeñas diferencias de sonido ambiental o matices de interpretación entre las tomas originales y las repeticiones.

9. Claude Beylie: "Un testament Olographe". *Cahiers du Cinéma*, número 123. Setiembre, 1961.

10. Jean-Louis Barrault: *Nouvelles*

réflexions sur le théâtre. Éditions Flammarion (Paris). 1959. Página 76.

11. Leo Braudy: *Jean Renoir. The World of His Films*. Columbia University Press (Nueva York). 1971.

12. Eric Rohmer: "Jeunesse de Jean Renoir". *Cahiers du Cinéma*, número 102. Diciembre, 1959.

13. Jacques Rivette: **Jean Renoir, le patron**. Capítulo primero: "La Recherche du relatif" (Op. cit.).

14. La montadora Renée Lichtig participó en la mesa redonda "Renoir et les métiers du cinéma", celebrada en Montpellier el 18 de setiembre de 1994, durante los actos del coloquio internacional "Nouvelles approches de l'oeuvre de Jean Renoir".

15. Algunos párrafos de la correspondencia entre Pierre Olaf y Jean Renoir -un interesante testimonio sobre la gestación de **Le Petit théâtre de Jean Renoir**- fueron leídos en Montpellier durante el coloquio "Nouvelles approches de l'oeuvre de Jean Renoir".

16. El proyecto de la adaptación televisiva de **Carola** aparece reseñado en el libro: Guy Cavagnac: *Jean Renoir. Le désir du monde*. Editions Henri Berger (Paris). 1994. Página 34.

JEAN
RENOIR