

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Presencia (y ausencia) de la pintura en el cine de Jean Renoir, o cómo no hay que fiarse de las apariencias

Autor/es:

Ortiz, Áurea; Piqueras, María Jesús

Citar como:

Ortiz, Á.; Piqueras, MJ. (1995). Presencia (y ausencia) de la pintura en el cine de Jean Renoir, o cómo no hay que fiarse de las apariencias. Nosferatu. Revista

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40925>

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



Presencia (y ausencia) de la pintura en el cine de Jean Renoir, o cómo no hay que fiarse de las apariencias

Áurea Ortiz y M^a Jesús Piqueras

La tentación de encontrar en la pintura el origen de algunas constantes del cine de Jean Renoir es fuerte. Existiendo un Renoir padre pintor y un Renoir hijo cineasta, dos artistas de enorme importancia en el terreno de la historia de la imagen, parece inevitable suponer que la

pintura del padre y de su época está presente en el cine del hijo. Pero no hay que dejarse llevar por las apariencias. Es frecuente, en algunos estudios y análisis, encontrar el término "impresionista" aplicado a la obra del cineasta. La importancia otorgada a la naturaleza y, en concreto, al agua -Una

partida de campo (1936), **Aguas pantanosas** (1941), **The Woman on the Beach** (1947), **El río** (1950), **Le Déjeuner sur l'herbe** (1959)-, una de las preocupaciones temáticas de los impresionistas; un cierto descentramiento del encuadre, que le aleja del clasicismo cinematográfico, o la utilización

del color en sus últimas películas, particularmente *Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro* (1952) y *French Cancán* (1954), pueden provenir de una impronta paterna que se calificaría como "impresionista". En nuestra opinión, al margen de lo inadecuado que resulta aplicar este término al cine, no es más que una etiqueta propiciada por el apellido. Si analizamos con cierto cuidado el conjunto de la filmografía de Renoir, Jean, sólo en casos concretos hay una alusión a una estética determinada que se vincula sin duda a la figura de Renoir, Auguste, y yendo más allá, al movimiento impresionista y a la cultura francesa del último tercio del siglo XIX.

A lo largo de toda su vida, Renoir reivindicó la importancia de la técnica cinematográfica: "*Estoy convencido de que nuestro trabajo es la fotografía; si uno se pone ante una escena y dice: 'Voy a ser Rubens o Matisse', estoy seguro de que se equivoca; no, es fotografía, ni más ni menos; creo que las preocupaciones plásticas no tienen nada que ver con nuestro trabajo. Los trajes de El río, por ejemplo, creo que no tienen ningún valor pictórico; creo que tienen un valor en la pantalla, un valor fotográfico, o mejor, cinematográfico; porque es fotografía... no, cinematógrafo; es algo aparte*" (1). La pintura no ocupa un lugar privilegiado en la labor de puesta en escena o en el proceso de creación de los filmes de Renoir y desde luego su papel es mucho menor que el de la literatura o el del teatro. No hay más que pensar en las muchas adaptaciones literarias que llevó a cabo a lo largo de su carrera (Zola, Flaubert, Stevenson, Mirbeau, Maupassant, Mérimée, Simenon, Andersen, de la

Fouchardière...), o en la utilización de recursos teatrales para deliberadamente mostrar el artificio del espectáculo -*Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro, Elena y los hombres* (1956), la interpretación de Catherine Hessling en *Nana* (1926), *French Cancán*, etc.-.

Uno de los casos en los que la pintura está presente es *Una partida de campo*, adaptación cinematográfica del cuento homónimo de Guy de Maupassant, publicado en 1881. La literatura de Maupassant es estrictamente contemporánea a la pintura impresionista e, inevitablemente para el espectador actual, una remite a la otra. Del mismo modo que los impresionistas dejaron un perfecto inventario visual de la vida cotidiana de la burguesía parisina de las últimas décadas del siglo pasado, la obra de Maupassant es la plasmación literaria de esa misma realidad. La película de Renoir es la confluencia de estas dos fuentes. El cine de ambientación histórica ha recurrido siempre a las fuentes visuales del pasado para recrear con verosimilitud el momento deseado; de este modo, la pintura se convierte en la mediación necesaria entre la literatura y el cine. En este sentido, la operación de puesta en escena que lleva a cabo Renoir en *Una partida de campo* es modélica.

En la película abundan los motivos habituales de la pintura impresionista: el almuerzo en el campo, los remeros, la fiesta campestre, los grupos a la orilla del Sena, el paseo en barca. Temas plasmados en cuadros como *En barca por el Epte* (ca. 1887), *Almuerzo campestre* y *Mujeres en el jardín* (ambos de 1866), de Claude Monet, *Remeros en Chatou* (1879), *Almuerzo a orillas del*

rio (ca. 1881) y *Almuerzo de remeros* (1881), de Auguste Renoir. Pero todos estos motivos están en el cuento original de Maupassant perfectamente descritos. Un buen ejemplo es la escena del columpio. La imagen de una muchacha de 1870 columpiándose en una película firmada por Renoir, casi obliga a recordar uno de los cuadros más famosos y también más reconocibles de Renoir padre: *El columpio* (1876). A nuestro entender, no se trata de una cita; de hecho, presenta notables diferencias en cuanto a la composición y el encuadre, pero el cliché del cuadro de Renoir funciona y así, cualquier muchacha columpiándose bajo los árboles, vestida a la moda de 1870, nos recordará el cuadro. Lo mismo sucede con las escenas de grupos a la orilla del Sena o las del paseo en barca. La traducción visual que realizamos (Renoir, y nosotros, espectadores) de las descripciones de Maupassant pasa necesariamente por las imágenes que han configurado nuestra memoria visual de la época.

Tal vez todo el que se aproxima a la película espera ver una sucesión de *tableaux vivants*. Pero en ningún momento es ésta la intención de Renoir; no pone la pintura en movimiento sino que recrea una época por medio de las fuentes plásticas. Por ello, buscar citas directas resulta innecesario. Gian Piero Brunetta ha dedicado un artículo a este film (2), y entre otras cosas, rastrea las fuentes pictóricas, enumerando los cuadros que, supuestamente, han servido de modelo y las modificaciones que han sufrido al ser llevados a la pantalla. No creemos que sea ésta la operación que lleva a cabo Renoir en *Una partida de campo*, es decir, no parte de cuadros concretos para la puesta

JEAN RENOIR

en escena, sino que recrea los temas que reflejan los pintores en sus cuadros y Maupassant en el cuento (en general en toda su obra), para ofrecer un retrato de época.

El relato de Maupassant consigue transmitir, mediante la descripción de una situación banal y cotidiana, y en apenas quince páginas, la historia de una vida frustrada y del amor perdido, todo ello a través de la descripción minuciosa de la naturaleza y del modo en que los personajes se vinculan a ella. La adaptación cinematográfica de Renoir se ajusta perfectamente a este procedimiento y con ello consigue visualizar fotográficamente la obsesión por captar el instante fugitivo y la luz, que es la visión de la naturaleza por parte de los pintores de finales del siglo XIX: el movimiento de las hojas, la luz filtrándose entre los árboles, los reflejos y los movimientos del agua. Pero el cine también es sonido, e igualmente reproduce los sonidos de la naturaleza, que adquieren una gran importancia en la textura del film: los pájaros, el ruido de la lluvia, el rumor de las hojas y del viento. De este modo, traslada al medio cinematográfico el mismo tratamiento de la naturaleza que literariamente realiza Maupassant. Debido a una arbitrariedad meteorológica, la lluvia casi constante durante el rodaje obligó a Renoir a modificar el guión, lo que otorgó una gran importancia visual al elemento líquido. Sin embargo, esto no supone ninguna "infidelidad" al texto original puesto que recibe el mismo tratamiento que el resto del entorno natural, sirviéndose de ella para expresar los sentimientos de los personajes, desde la furia del deseo contenido hasta la melancolía y la tristeza.

Por otra parte, el interés por reflejar el paisaje, dando al contexto natural una gran importancia icónica, es una constante de toda la obra de Renoir, lo que algunos han llamado el panteísmo renoiriano. Esta película es perfectamente coherente con el resto de la filmografía del director y su particular vinculación a la pintura no la hace diferente en este aspecto a, por ejemplo, *Aguas pantanosas*, *The Southerner* (1945), *El río* o *Le Déjeuner sur l'herbe*.

La otra película de Jean Renoir donde se puede hablar de influencia pictórica es, por supuesto, *French Cancán*. Si en *Una partida de campo* recoge todos los motivos impresionistas vinculados a la pintura a *plein air* (sobre todo, Monet y Renoir), en *French Cancán* muestra los temas urbanos, cuyos referentes son la pintura de Degas, Toulouse-Lautrec, Utrillo y Sisley: París, el cabaret, el mundo del espectáculo, los cafés, Montmartre, las bailarinas, etc.

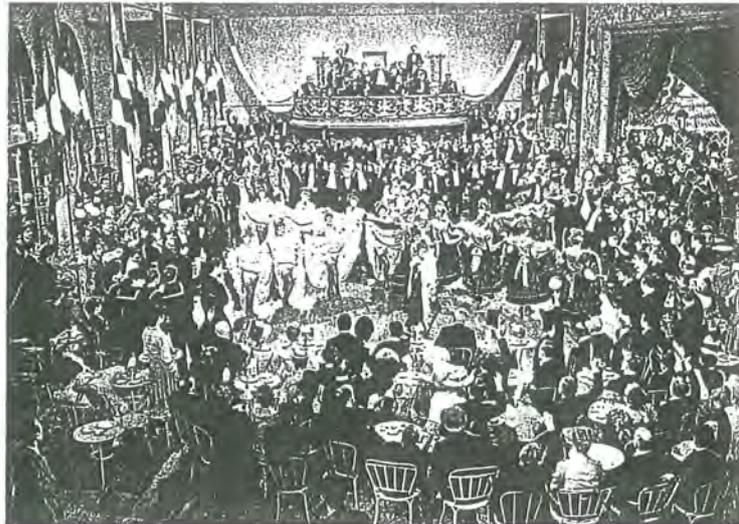
Como *Le Carrosse d'or* / *La carrozza d'oro*, la película es un homenaje al mundo del espectáculo. Rodada en decorados construidos, intenta recrear el París más tópic, el del cabaret y la bohemia, utilizando para ello todos los estereotipos que pone a su alcance la pintura de finales del siglo pasado y que han conformado en el imaginario colectivo la idea del París bohemio. La utilización de los referentes pictóricos que lleva a cabo Renoir en este film es básicamente la misma que en *Una partida de campo*. Se recrean los temas habituales de la pintura francesa del último tercio del siglo XIX, vinculado al mundo del espectáculo, pero sin imitar cuadros concretos. Creemos que no es necesario

detenernos en la inmediata asociación con la pintura que provocan las escenas de actuaciones musicales, los bailes, el cancan y la ambientación del Moulin Rouge. Los ensayos de las bailarinas recuerdan los grupos de mujeres como *En el salón de la rue des Moulins* (1894) y *La troupe de Mlle. Eglantine* (1896), de Toulouse-Lautrec; Nini y las lavanderas nos retrotraen a cuadros como *Lavandera* (1889) de Toulouse-Lautrec, *Dos lavanderas* (1876-78) y *Dos planchadoras* (ca. 1884), de Degas y, en general, el tratamiento visual de los personajes femeninos remite a los numerosísimos estudios sobre el cuerpo de la mujer que realizaron Degas y Toulouse-Lautrec. En este sentido se inscribe la fugaz visión a través de la puerta entreabierta de una mujer semidesnuda lavándose, cuando Danglard entra por primera vez con Nini a la escuela de baile y algunas escenas que presentan al personaje de Lola a través de gestos y actos cotidianos como despertarse, levantarse de la cama, peinarse, ponerse el corsé o recostarse. El cuerpo femenino es también un tema recurrente en Auguste Renoir y no cabe duda de que el plano en que Lola aparece con Valorgueil (el personaje interpretado por Michel Piccoli), vestida al modo oriental, recostada como una odalisca entre almohadones, recoge un motivo propio de Renoir, que no del resto de los impresionistas, plasmado en obras como *Mujer de Argel* (1870) o *Parisienses con atenuado argelino* (1871-72). Tal vez sea un guiño del cineasta hacia la figura del pintor, propiciado por las características del personaje de Lola, cargado de exotismo (la primera vez que aparece en la película está bailando una danza oriental, habla en español y su apariencia

física la distingue del resto de mujeres).

Pero al contrario que **Una partida de campo**, **French Cancán** sí produce una cierta sensación de estar ante *tableaux vivants*. Dos ejemplos: el maquillaje y la caracterización de la profesora de baile es una transposición directa de los modelos de Toulouse-Lautrec, y la pareja que comenta el desarrollo de la acción sentados en un café enfrente del Moulin Rouge, están directamente extraídos de los conocidos cuadros de bebedores de Toulouse-Lautrec y Degas. Pero esta sensación de *tableau vivant* no deriva de la imitación directa de cuadros, verificable en los dos casos que hemos comentado y pocos más, sino de la influencia del espacio teatral y, sobre todo, de la presencia del color, tan característico de esta producción pictórica. **French Cancán** ofrece un tono de búsqueda irrealidad, de ficción, inexistente en **Una partida de campo**. Prueba de ello es el peculiar recorrido por el París nocturno de Nini y el príncipe Alexander, narrado en imágenes a través de los carteles de los artistas y los locales más famosos, es decir, la representación más tópica del París de la *Belle époque*, reproducidos desde entonces hasta la saciedad.

Renoir consigue un film deliberadamente teatral y artificioso, que se inscribe en la línea de sus últimas producciones como **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro**, **Elena y los hombres** y **El río**, donde llega a pintar de verde la hierba (3). Pero también se puede vincular temática y visualmente a películas como **Moulin Rouge** (John Huston; *Moulin Rouge*, 1952), **Un americano en París** (Vincente Minelli; *An American in Paris*, 1951) y



French Cancán

El loco del pelo rojo (Vicente Minelli; *Lust for Life*, 1956), que revelan un cierto gusto por estos temas durante la década de los 50. Todas muestran una clara vinculación con la pintura y el espectáculo, coinciden en la ambientación y surgen en gran medida propiciadas por las posibilidades técnicas que permite el Technicolor. De hecho, en ellas destaca un peculiar tratamiento del color, que varía en función de la personalidad de cada uno de sus directores, pero con un punto en común en cuanto a la exacerbación de sus valores expresivos, que contribuye a la artificiosidad visual.

A la hora de realizar una película de ambientación histórica, como lo son **Una partida de campo** y **French Cancán**, la pintura es una fuente iconográfica y documental de gran utilidad que ha conformado, con el resto de artes visuales, nuestra memoria visual del pasado. El impresionismo, además de sus investigaciones en torno a la luz y al color, es, desde el punto de vista temático, un estudio detallado de la vida cotidiana. Por ello, para cualquier cineasta, es una fuente iconográfica de primer orden para poner en escena una representación verosímil. Como la pintura de los *mac-*

chiaioli italianos de mediados del siglo XIX en **Senso** (*Senso*, 1954) y **El gatopardo** (*Il gattopardo*, 1963), de Luchino Visconti, pero sobre todo como la pintura holandesa del siglo XVII en **La kermesse heroica** (*La Kermesse heröique*, 1935), de Jacques Feyder, la pintura impresionista le sirve a Renoir para recrear unos ambientes y el espíritu de una época sin jamás recurrir a la imitación y sin intentar poner la pintura en movimiento. Por ello la pintura se integra en el tejido de los filmes con toda naturalidad, en un caso al servicio de la representación realista de los sentimientos y las sensaciones (**Una partida de campo**) y en otro al servicio del artificio del espectáculo, de la pura ficción (**French Cancán**).

NOTAS

1. Jacques Rivette y François Truffaut: "Entretien avec Jean Renoir". *Cahiers du Cinéma*, número 35. 1954. Página 30.
2. Gian Piero Brunetta: "Codificazione pittorica e letteraria in **Partie de campagne**". "Percorsi de la figurazione. Cinema e pittura", monográfico de la revista *Cinema & cinema*, número 50. Diciembre, 1987.
3. Como cuenta Renoir en *Mi vida, mis films*. Fernando Torres Editor (Valencia). 1975. Página 193.

JEAN RENOIR