

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Técnicamente suave. Movimientos de cámara e ideología colectiva en el Renoir de los años 30

Autor/es:

Zunzunegui, Santos

Citar como:

Zunzunegui, S. (1995). Técnicamente suave. Movimientos de cámara e ideología colectiva en el Renoir de los años 30. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40926>

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



Técnicamente suave

Movimientos de cámara e ideología colectiva en el Renoir de los años 30

Santos Zunzunegui

En un texto escrito en los últimos días de su vida y, sin duda, pensado para formar parte de su proyectado libro sobre Jean Renoir (1), André Bazin estudió, de forma muy aguda, el famoso movimiento de cámara incluido en *Le Crime de monsieur Lange* (1935), que terminaba con la muerte de Bata-la a manos del protagonista de la historia. Y su defensa del mismo, frente a los que lo veían como un simple arabesco, como un mero y hueco ejercicio técnico, era contundente. Lejos de ser lo que los

detractores de Renoir decían, nos encontrábamos, de hecho, ante un ejemplo de admirable síntesis formal, ante la condensación, en un único gesto, de los parámetros estructurales del film en cuestión. En las propias palabras de Bazin, ese movimiento de cámara se constituía en la "expresión espacial pura de toda la puesta en escena" (la panorámica como tipo de desplazamiento de la cámara "impuesto por la disposición general del decorado").

De hecho, este movimiento formaba la segunda parte de

un complejo díptico mediante el que, tras haber abandonado, en una grúa espectacular, a Bata-la y a la sorprendida Valentine en un rincón del patio de vecindad donde sucede la práctica totalidad de la acción del film, el espectador era, primero, invitado a seguir todo el trayecto de Lange desde la oficina de la imprenta hasta el umbral del portal y luego, en la famosa panorámica circular de 360°, a "acompañar" la decisiva acción del autor de *Arizona Jim*.

La descripción de Bazin, aun

siendo esencialmente justa, se sitúa en un nivel de abstracción muy elevado. Haciendo del movimiento de cámara citado una especie de sumario lógico del film, dejaba sin atender sus determinaciones más concretas. Que, conviene explicitarlo, no sólo no contradicen el alcance general de sus reflexiones, sino que las refuerzan.

Veamos las cosas de cerca. El primer plano de los dos que componen el fragmento que quiero analizar nos lleva, mediante un recurso que el espectador del film ya conoce (véase, abajo, la descripción detallada del otro momento del film que pone en juego un movimiento similar), desde el "resucitado" Batala que, vestido de clérigo, acosa a Valentine junto a la fuente del patio, hasta un Lange, cuya silueta se adivina tras los visillos del primer piso, aún anonadado por la imprevista aparición del explotador al que se creía muerto. El impulso ascensional se troca inmediatamente en otro paralelo que acompañará todo el trayecto de Lange a través de la sala de composición hasta alcanzar la escalera que desciende al patio. Finalmente, la grúa se abatirá hasta la puerta de acceso a la *Cour*



Soy un sentimental:
¿Que has venido a hacer aquí?



para recoger, allí, la llegada de un Lange que porta en su mano el revólver que antes le ha sido mostrado por Batala en uno de los cajones del despacho (Fotos 1-4).

Un imperceptible cambio de plano, efectuado sobre la figura de Lange mirando fuera de campo, nos conduce al segundo momento de la escena. Y, mientras Lange sale de campo por la derecha del encuadre, la cámara, en vez de acompañarle en el previsible *travelling*, comienza una sorprendente "panorámica circular de derecha a izquierda y en vacío" que recorre los trescientos sesenta grados del espacio físico del patio hasta descubrir, de nuevo, a Valentine y Batala en el mismo lugar donde los ha-



Pero, ¿te has vuelto loco,
o qué?



¿Que te pasa, tienes miedo?
¿Estás nerviosa?



bía abandonado el plano anterior. El movimiento se convierte, finalmente, en un *travelling* hacia adelante, mientras, poco después, Lange se incorpora al encuadre por la izquierda. Entonces se producirá "el crimen del señor Lange" (Fotos 5-8).

Para entender en toda su dimensión el alcance del gesto de Renoir conviene tomar en consideración varios aspectos. El primero, pero en absoluto el más importante, tiene que ver con el efecto sorpresa que se produce en un espectador no prevenido. Para captar en todo su alcance el segundo, y trascendental, conviene recordar dos cosas: que esta escena se ubica en el film inmediatamente después de la que describe la fiesta en la que se celebran los éxitos de la nueva y flamante cooperativa y en la que confraternizan, ya sin excepciones, todos los vecinos de la finca urbana, y que, además, durante todo el fragmento descrito continuarán oyéndose, como fondo sonoro, los cánticos y ruidos provenientes de esa fiesta.

Ahora podemos caer en la cuenta de la magnitud "unanimista" de la panorámica circu-

Fotos 1-4

JEAN RENOIR



lar. Porque de esto se trata. De la emanación, en los mecanismos de la puesta en escena, de una de las dimensiones sustanciales del núcleo duro temático del film. Sin duda la circularidad es una de las expresiones privilegiadas de la idea de unidad. Pero es que, además, no es nada secundario que la cámara, al panoramizar, "en vacío", recorra un trayecto que la haga pasar por "delante de la lavandería de Valentine", que es donde se celebra la fiesta, ni que sea, justamente, el ambiente de la misma el que llene, con su bullicio, la banda sonora. De esta manera, el gesto de Lange se carga de legitimidad colectiva sin necesidad de recurrir a discursos estereotipados y convierte un gesto individual en la "delegación" de una voluntad común.

Pero no son solamente los personajes del film los que son convocados a sostener moralmente la acción de Lange. El film va aún más lejos al proponer al espectador como directo implicado en la muerte a la que va a asistir. Ése es, precisamente, el sentido de ese instante en que, terminada la panorámica, el movimiento de cámara se convierte en un inexorable *travelling* que avanza hacia unos estupefactos Batala y Valentine. En el tiempo que transcurre hasta que Lange se incorpora a la imagen es la "mirada del espectador", su movimiento y su deseo los que son descritos por una cámara que toma a su cargo inscribir, en el mismo cuerpo del film, los juicios éticos

que Prévert y Renoir nos proponen.

De esta manera, Renoir encuentra una síntesis admirable entre los niveles temático y formal del film. O mejor dicho, al afirmar, implícitamente, que ambos son radicalmente inseparables, si no la misma cosa, enuncia, en estado práctico, lo que Godard manifestaría años más tarde de forma teórica: un *travelling* es un problema de moral.

Con todo hay otra escena en **Le Crime de monsieur Lange** que expresa, de manera aún más contundente, estas ideas. No es vano detenerse en la misma ya que, junto a su belleza intrínseca, otorga una fehaciente prueba de que prácticas como la descrita más arriba no sólo no eran excepciones en la manera que tenía Renoir de entender el cine en los años treinta, sino que formaban la carne y la sangre de su estilo.

Desaparecido y, supuestamente, muerto Batala -la noticia ha alcanzado el patio a través de la radio- los empleados de la imprenta discuten sobre el futuro de la compañía, en la sala de composición situada en el primer piso del inmueble, con diversos acreedores, entre los que se cuentan el extravagante Baigneur (encarnado por Jacques B. Brunius) y el joven e impulsivo Meunier hijo (Henri Guisol). Entre el tumulto puede escucharse una voz que insinúa la posibilidad de crear una cooperativa, idea acogida de forma entusiasta por Meunier, cuyo padre es el principal perjudicado por los impagos de Batala.

Junto a una de las ventanas Meunier charla animadamente

con uno de los tipógrafos. Tras una divertida escena en la que arrojan al patio las respectivas pajaritas y pañuelos y sellan su confraternización con un "*on est d'accord*" y un apretón de manos, el primero pide una "pequeña información": "*Alors, dit-moi. Une cooperative... qu'est-ce que c'est?*" (2) (Foto 9).

Por corte neto, pasámos, de inmediato, al exterior y al nivel de la *Cour*, justo donde el cartel que anuncia las Ediciones Batala tapa la ventana tras de la que yace el convaleciente Charles (Maurice Baquet). Lange, de espaldas y frente a la ventana, muestra su intención de quitar el cartel, siendo interpelado por el portero (y padre de Charles, monsieur Beznard, interpretado por Marcel Levesque), que trata de convencerle de la ilegalidad de su acto y de que, al fin y al cabo, ha sido él el que ha alquilado ese espacio a Batala.

En el mismo momento en que Lange replica a la pretensión de M. Beznard de que exhiba los papeles que podrían legitimar su acto ("*a la mierda los papeles*"), la cámara, desentendiéndose de los dos personajes, comienza un amplio vuelo hacia arriba y hacia la derecha hasta alcanzar las ventanas de la imprenta en las que se agolpan, presenciando la acción, los trabajadores de la empresa. Tras recorrer todo el frontis de la sala de composición y asistir a cómo los obreros jalean las pretensiones de Lange, el trayecto alcanza la ventana en la que hemos abandonado a Meunier y al tipógrafo. El primero pregunta por Lange y al recibir la noticia de que se trata del autor de *Arizona Jim*, sale de estampida hacia el fondo, mientras que la cámara inicia un descenso en vertical hasta re-

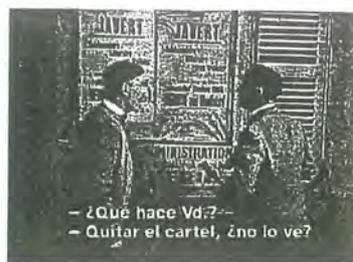
cuperar a Lange y a M. Beznard que continúan enzarzados en un agrio debate. Meunier, que ha descendido, fuera de campo, hasta el patio se incorpora a la discusión cantando las excelencias del trabajo literario de Lange, primero, y ayudándole en su pretensión de retirar el cartel, después. Poco a poco el encuadre comienza a ser invadido por buen número de personas -obreros de la imprenta, la portera, etc.- que se agolpan junto a la ventana tapiada. Una de estas personas interpela a M. Beznard: "Nous allons fonder une cooperative" (3) (Fotos 10-19).

Un nuevo corte neto nos traslada al interior de la habitación de Charles desde donde, en una vista simétrica al encuadre precedente, asistiremos a la apertura de la ventana. La coda de la escena nos permite visualizar, manteniendo la continuidad del plano y gracias al uso de la profundidad de campo, la respuesta a la pregunta de Charles por Estelle (Nadia Sibirskaia) y la apertura de la ventana de la lavandería -encuadre dentro del encuadre- por la que aquélla saldrá en volandas, para ser transportada hasta la habitación de su novio por los trabajadores que ahora ocupan el patio (Foto 20).

¿Cuál es, entonces, el sentido de ese amplio movimiento de cámara? Dicho rápidamente se trata de un "movimiento cooperativo". Me explico: Cuando la cámara abandona a Lange estábamos asistiendo a un



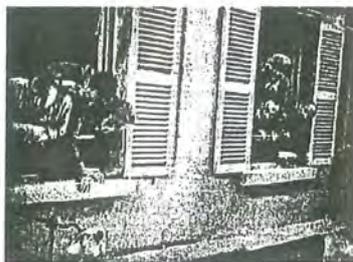
Charles.



- ¿Qué hace Vd.?
- Quitar el cartel, ¿no lo ve?



¿A la mierda los papeles!
La higiene y el sol!



- No le conozco.
- El de Arizona Jim.



¿Vd. escribe Arizona Jim?



Vamos a fundar una cooperativa.



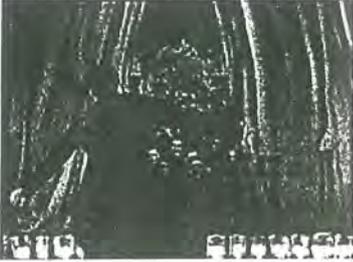
- No.
- Bueno, peor para Vd., amigo.



puro gesto individual basado en la amistad que éste profesaba a Charles. Pero el ascenso de la grúa, su desplazamiento frente a las ventanas de la imprenta atestadas de trabajadores que se "solidarizan" con Lange, tiene como efecto "cargar de colectividad la acción de Lange". Cuando la cámara descienda, el acontecimiento al que asistimos habrá cambiado de dimensión, transformándose de mero impulso perso-

nal en una auténtica celebración de la solidaridad. Por eso, el vuelo de la cámara se encuadra, de manera muy precisa, entre una pregunta ("¿qué es una cooperativa?") y una afirmación rotunda ("vamos a fundar una cooperativa"). En medio queda la respuesta a la pregunta, que no es otra que el movimiento de cámara analizado.

Como puede verse, la puesta



en escena explota todas y cada una de las sugerencias del guión de forma siempre inventiva, "tejiendo" un entramado textual de una densidad notable. Para comprobarlo basta caer en la cuenta de cómo se vincula lo individual y lo colectivo en la escena, mediante todo un juego de "rimas" internas: A una pregunta inicial de tipo colectivo le corresponde un acorde final en el mismo registro; a la petición de papeles a Lange por parte de M. Beznard le hace eco la demanda final de uno de los trabajadores que exige al portero que justifique documentalmente sus pretendidos derechos sobre el cartel que se trata de eliminar; por si esto fuera poco habría que añadir que toda la escena está atravesada por el tema de *Arizona Jim* cuyo éxito, no lo olvidemos, va a garantizar el desarrollo futuro de la empresa, ahora gestionada autónomamente por los trabajadores. A partir de este momento la cooperativa va a convertirse en el eje del relato: véase como Estelle cruza el patio en brazos de los compañeros de Lange que, de esta forma, se hacen cargo, como colectivo, del futuro de la relación amorosa entre los jóvenes amantes; sólo recordaré, para reforzar esta idea, una escena adicional: cuando en me-

dio de la sesión fotográfica destinada a ilustrar los folletos de *Arizona Jim*, se recuerde a ciertos personajes (y al espectador) que, tanto el parto de Estelle como la convalecencia de Charles han sido sufragados por la cooperativa. Ante nuestros ojos se ha constituido un "sujeto colectivo" y, ahora es el momento de volver sobre ello, no podremos extrañarnos de que cuando Lange ejecute a Batala su acción sea una acción delegada, realizada por encargo implícito de una microsociedad que, de esta manera, regula su funcionamiento ecológico.

Dos años más tarde de *Le Crime de monsieur Lange*, en 1937, Jean Renoir filma *La gran ilusión*, sin lugar a dudas uno de sus filmes más hermosos. Y en esta película encontraremos una prolongación de buena parte de las nociones y estilemas que hemos identificado en la obra de 1935.

Me detendré únicamente en una escena nodal: aquella en la que, en medio de la representación de un *vaudeville* en el campo de concentración, se recibe la noticia de la reconquista por parte de las tropas francesas de una población que hacía poco les había sido arrebatada por los invasores alemanes.

La escena del *vaudeville* concentracionario se articula en dos actos. Una primera parte organizada sobre parámetros convencionales y en la que se suceden, sin solución de continuidad, los planos del escenario donde se representa la función y los contraplanos del público que asiste a la misma. Esta estructura en planos y contraplanos permite al espectador familiarizarse con el es-

pacio de la sala y caer en la cuenta de que, junto al proscenio y a la derecha del mismo, encuentran acomodo un grupo de altos oficiales alemanes y Arthur, el guardián objeto de chanzas permanentes por parte de Cartier (Julien Carette). Destacaré, por razones que se comprenderán a continuación, que Renoir cierra este primer acto con un enfático corrimiento del telón que separa el escenario de la sala, filmado desde las tablas (Fotos 21-22).

Inmediatamente da comienzo la segunda parte del espectáculo, durante el que la cámara permanecerá centrada sobre el escenario en el que Cartier ("el actor") continúa llevando la voz cantante. Sólo en un momento, un contraplano nos mostrará a un sector del público, más en concreto a los oficiales alemanes que asisten a la representación de la revista. Y será para subrayar la reacción de asentimiento por parte del citado Arthur ante una interpelación de la que es objeto por Carette ("*ça suffit Ar-*



Fotos 23-25

thur!") que se levanta, obscenamente, el frac ante ellos en un gesto que combina burla y desafío, a partes iguales. El espectáculo continúa con la aparición en escena de un grupo de soldados ingleses que, disfrazados de mujer (4), hacen su entrada cantando la célebre "It's a Long Way to Tipperary" (Fotos 23-25).

A continuación, desciende por las escaleras del improvisado escenario la *grande vedette*, que no es otra que uno de los atildados oficiales ingleses que comparten cautiverio con los prisioneros franceses en el *Kriegsgefangenen Lager* número 7, debidamente caracterizado y portando peluca, peineta y plumas de moaré (Foto 26).

Sus torpes evoluciones son interrumpidas por Carette que, tras irrumpir nuevamente en el escenario en un divertido coche de cartón, no pierde ocasión para tontear alegremente con la estrella del espectáculo, mientras el coro británico de travestidas vicetiples levanta lánguidamente las piernas al ritmo de la música.

De improviso, y por corte neto, nos trasladamos a las bambalinas, donde un grupo de prisioneros entre los que se encuentran Rosenthal y Maréchal (Jean Gabin) ojean un periódico entre gestos que revelan una notable excitación (Foto 27).

Cuando regresemos al escenario, donde Cartier se ha arrojado en brazos de la *vedette*, será para asistir a la intrusión en el mismo de Maréchal (cuyas primeras interpelaciones "arretez, arretez!", hemos escuchado provenientes del espacio fuera de campo) que, interrumpiendo el *vaudeville* y desplazando del centro de la escena a los improvisados

actores, se dirige al público con las palabras siguientes: "Arretez, arretez les copains!".

Un nuevo cambio de plano nos traslada a un punto de vista inédito hasta ese momento: la cámara se sitúa al fondo de la sala, tras la última fila de prisioneros, para asistir, tras las palabras de Maréchal ("*ont a repris Douamont*"), al alzamiento unánime de los cautivos, mientras al fondo se divisa, en profundidad de campo, el escenario casi ocultado por el irresistible movimiento ascensional de los asistentes (Foto 28).

Inmediatamente, volvemos -ésta había sido la imagen que sirvió para inaugurar la escena del *vaudeville*- junto a la orquesta que acompaña la representación. Pero ahora, en plano medio, y situado entre ellos, está un oficial inglés perfectamente disfrazado de mujer. Oficial que, despojándose de la peluca y volviéndose hacia los músicos, les solicita "*Marsellaise, please*", a la vez que entona las primeras líneas del himno. En ese mismo instante comienza un complejo movimiento de cámara circular -en realidad, el movimiento descrito es, más bien, una elipse- que, tras recorrer el frontis del escenario sobre el que Gabin y sus compañeros desafían con su canto y su mirada a sus guardianes alemanes, y detenerse un momento en un primer plano de dos de los oficiales teutones, se desliza, tras la salida de cam-



Foto 26



Foto 27



Foto 28

po de estos últimos, sobre la primera fila de prisioneros. El movimiento alcanza su punto de partida encuadrando de nuevo a la orquesta y al oficial inglés que dió la orden de interpretar "*La Marseillaise*", que continúa cantando mientras dirige una indescriptible mirada fuera de campo. Una inesperada panorámica, en dirección contraria a la seguida hasta ese instante por la cámara, pondrá punto final al plano mostrando frontalmente al conjunto de los cautivos que siguen cantando, al unísono y emocionados (Fotos 29-34).

Esta prolija descripción es de todo punto necesaria para cap-



Fotos 29-30

JEAN RENoir



tar la complejidad estilística de la escena, a falta de poder visionarla de inmediato. Complejidad que, conviene advertirlo, encuentra un primer nivel de desarrollo en la forma en la que el fragmento citado "guarda memoria" de otros que le han precedido en el film. Empezando por los detalles menos importantes podemos citar las "rimas" en torno a la frase de Cartier (J. Carette), "*ça suffit Arthur!*". Para el momento en que el espectador oye esta exclamación había tomado contacto antes con un "*Bonne nuit, Arthur*" y, sobre todo, con un "*Au revoir, Arthur*", proferido por Carette para despedir al alemán que acaba de inspeccionar la remesa de ropas femeninas recibidas por Rosenthal y que, luego, serán utilizadas para la representación teatral. No debe extrañar, por tanto, que en el momento en que el grupo de camaradas vaya a ser dispersado por otros campos, se vuelva a enunciar esta frase.

Más importante es hacer notar que el gran movimiento de cámara que clausura la escena se relaciona, estilística y conceptualmente, con otros dos grandes momentos del film. Primero, con ese desplazamiento de la cámara que, partiendo de los oficiales ingleses impeca-

blemente uniformados ensayando "Tipperary", desemboca en el grupo de franceses que asisten a la inspección por parte de Arthur de las delicadas ropas femeninas que acaban de llegar al campo. Después, con ese otro que nos conduce, en medio de un silencio que puede cortarse, desde un grupo de soldados que decoran el local donde va a tener lugar la "revista", hasta revelar a buen número de prisioneros cautivados por la presencia, vestido de mujer a la última moda parisina, de un soldado francés.

No hace falta destacar la vinculación temática entre estos dos momentos y el acorde final de la escena que me ocupa, pero sí quiero poner el acento en el modo en que todas las determinaciones temáticas inscritas en ambas son, finalmente, transformadas y conducidas a un nivel diferente. De la misma manera que, en el nivel estrictamente formal (si es que puede utilizarse coherentemente esta división), la "linealidad" del movimiento se convierte en "circularidad".

Para adentrarnos, ahora, en las profundidades estructurales de la escena propongo estable-

cer dos sencillos niveles de abordaje. El primero parte de tomar en cuenta el que se presente dividida en dos "actos". Y me parece que hay, también, dos excelentes razones para mantener esta separación. Una apunta hacia el hecho de que, si bien el público de prisioneros será mostrado visualmente en la primera parte, su presencia se reducirá a mero fondo sonoro en la segunda, al menos hasta que se alcance el momento decisivo. Buena parte del efecto que causa en el espectador el plano, ya citado, del "alzamiento" de los prisioneros, tiene que ver con el que Renoir haya "reservado" celosamente cualquier vista de la platea a lo largo de todo el "segundo acto", concentrándose sobre el escenario. La otra razón, tiene que ver con el hecho, aparentemente intrascendente, de que durante "el primer acto" el público coree, con Carette, la canción "Si tu veux Marguerite" que forma el esqueleto sonoro de la misma. Esta versión inicial del "unanimismo" musical permitirá medir la alteración que supone la irrupción de ese otro canto colectivo de "La Marsellesa", sin duda bien diferente en cuanto a su sentido.

Si ahora pasamos al interior del "segundo acto", propiamente dicho, podremos constatar cómo se articula en base a un juego muy preciso de oposiciones y de las transformaciones que conducen de uno a otro polo de las primeras. Enumeremos de manera rápida algunos de los parámetros constitutivos del fragmento seleccionado: el paso del juego a lo serio, de la comedia al drama se organiza mediante sencillas modificaciones tales como la que lleva desde la voz de falsete de la *grande vedette* hasta la voz viril que entona "La Marsellesa", desde los sol-

dados vestidos de mujer hasta el "abajo las máscaras" desatado por el gesto de Maréchal. Aún más notable es la operación que transmuta una serie de planos esencialmente estáticos en un sólo plano en movimiento y, sobre todo, idea genial, la que hace desembocar una cascada fragmentaria de planos en uno singular, capaz de sintetizar, "en su misma forma", todas las adquisiciones de la escena.

De esta manera el film procede a poner en pie un "sujeto colectivo" que agrupa al conjunto de prisioneros del *Lager* y excluye, explícitamente, a los alemanes. Ése es el sentido de la salida de campo de los oficiales germanos que son virtualmente expulsados del espacio filmico en el gran movimiento de cámara arriba descrito; espacio filmico que queda, a partir de ese instante, ocupado únicamente por el "colectivo" franco-británico.

Nos encontramos, por tanto, con una variante de algunos de los aspectos que ya identifiqué a propósito de *Le Crime*

de monsieur Lange. Y también como allí encontramos la misma doble dimensión: qué duda cabe que la "circularidad" del movimiento final, vinculando entre sí a todos los presentes en el escenario y la platea y "expulsando" a los alemanes, da forma a esa idea fuerte de colectividad solidaria. Pero, como también ocurría en *Le Crime de monsieur Lange*, nosotros espectadores somos llamados a ocupar un lugar preciso, a implicarnos en lo que vemos. Ése es, justamente, el sentido de ese plano que, situando el punto de vista del espectador al fondo de la sala, tras la última fila de asistentes, no sólo nos permite asistir, de manera privilegiada, al primer movimiento que va a desembocar en la fusión definitiva de un cuerpo social, sino que nos convierte en uno más de esos cautivos con los que compartimos, discretamente, la visión.

¿Podrá extrañarse alguien, entonces, de que Renoir panormice al final de la escena para encuadrar, de manera simétri-

ca a la realizada en el plano anterior, a las filas de los prisioneros? No, a condición de entender que esa mirada final de la cámara se dirige tanto a los participantes en la ficción como a nosotros espectadores. Espectadores a los que se nos ha propuesto, cinematográficamente, fundirnos con los personajes en un gesto que sintetiza toda la complejidad del arte de Jean Renoir, *le patron*.

NOTAS

1. André Bazin: *Jean Renoir*. Editorial Artich (Madrid). 1973. Páginas 36-43. También páginas 80-81.

2. Diálogos de la versión doblada al castellano: "*Hablemos claro. Una cooperativa, una cooperativa, ¿qué es?*".

3. Diálogo de la versión castellana: "*Vamos a formar una cooperativa*".

4. Vistiendo una ropas que han sido admirablemente caracterizadas por Rosenthal (Marcel Dalio) en una escena anterior como "*objets qu'il faut manier avec précaution, en fermant les yeux*".

JEAN RENOIR



La gran ilusión