

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Los peligros de Catherine o Renoir y el escándalo del "Primer amor"

Autor/es:

Gallagher, Tag

Citar como:

Gallagher, T. (1995). Los peligros de Catherine o Renoir y el escándalo del "Primer amor". Nosferatu. Revista de cine. (17):100-111.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40928>

Copyright:

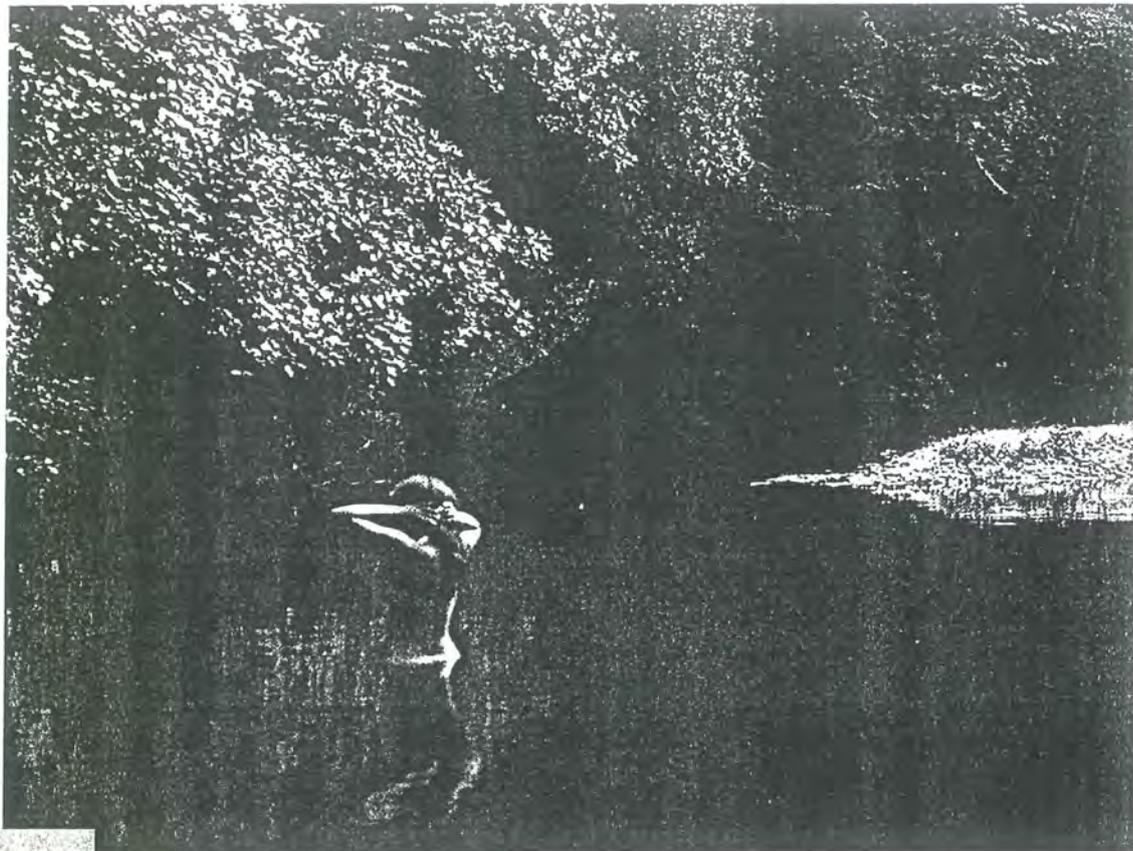
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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



Los peligros de Catherine o Renoir y el escándalo del "Primer amor"

Tag Gallagher

Jamás he visto gente tan ofendida por una película. No era una película que fuese grosera o pornográfica, violenta o racista. Era una de las más populares -y aparentemente inocuas- de las películas "clásicas", **Una partida de campo** (1936), de Jean Renoir, sobre un *picnic* familiar hacia 1890. Lo que era ofensivo era la forma en que Renoir "miraba" a las mujeres jóvenes: a su "follabilidad". Y, por cierto, parece que él piensa de esa forma no sólo en **Una partida de campo**, sino

también en muchas otras de sus obras. **French cancan** (1954), **El río** (1950), **La Bête humaine** (1938) y **Le Déjeuner sur l'herbe** (1959) vienen rápidamente a la mente y, por supuesto, los cuadros de su padre, Auguste Renoir. No son sólo las mujeres lo que nos atrae, sino la actitud de Jean hacia ellas como personajes de ficción. Él hace sentir su presencia (1). Pero, ¿por qué ofende esta presencia?

Podemos observar dónde está la fuerza de atracción de sus

películas en las tomas falsas de **Una partida de campo**, puestas recientemente en circulación. Sus actores se esfuerzan en expresar nubilidad en poses, gestos, ojos y boca. Renoir busca la mejor perspectiva, el encuadre, el ángulo, y une su nubilidad a manchas de sol y sombra, follaje, rizos de agua y campos floridos, a la nubilidad universal de toda la naturaleza. Al final, mientras Henri camina al borde del río, la cámara le acompaña, luego le adelanta, hasta encontrar a Henriette sentada

en el suelo. Más que simplemente seguir a Henri, Renoir guía su mirada, o quizás es el poder de atracción de Henriette el que empuja a Henri hacia ella, incluso a pesar de que él no espera encontrársela.

Renoir, como hijo de Auguste, sabía muy bien que la nubilidad, lejos de ser un tema nuevo, ha inspirado a la mayoría de poetas y artistas de la historia a unir amantes con ciertas poses, follaje, claroscuros y demás. Particularmente, le inspiró su padre, cuyos cuadros Jean parece volver a representar con los mismos modos, ambientes y vestuario.

De acuerdo con esto, incluso cuando sus amantes se reconocen como parte de un eterno rito de paso, Jean es atrevido y vital, como si su tema fuera original, como si "el primer amor" estuviera siendo tratado por primera vez. Cuando Henri rodea con su brazo a Henriette, nosotros sentimos lo que él siente, y también lo que ella siente, y tal vez incluso lo que los actores Georges Darnoux y Sylvia Bataille están sintiendo. ¿Es esto lo que es ofensivo de Renoir, que nada está oculto, ni siquiera implícito? Lo que Rivette dijo de Rossellini también es cierto para Renoir: no es sutil, es prodigiosamente simple (2). Tal vez, ofenderse es protegerse de la simultánea evidencia de inocencia y duplicidad, de sinceridad y afectación, de sentimientos reales y actores reales, de *cinéma vérité* y representaciones de pinturas famosas, de espontaneidad y mitos eternos. El melodrama siempre intenta ser escandaloso, particularmente cuando sus conflictos son del nubiloso tipo "primer amor". Siempre trata de inventarse una imagen sobre lo que no puede ser negado.

La mayoría de las películas de Renoir inventan una imagen sobre el "primer amor" (3). Describen una serie de experiencias inevitablemente unidas: un encuentro inesperado; la sensación de sentirse parte de todo lo vital y sexual, con la caída que esto conlleva. En **Una partida de campo** los amantes se seducen uno a otro y se rinden a la naturaleza, se dejan plantados uno a otro y la naturaleza les deja plantados, y prosiguen con sus vidas, aunque naturalmente, de forma miserable. Las historias de amor de Renoir raramente terminan de forma feliz, sin duplicidad (uno de sus proyectos no realizados era filmar *Primer amor*, de Turguenev, sobre un joven cuyo primer amor resulta que tiene un lío con el padre sádico de éste).

El padre cinematográfico de Renoir era Chaplin, cuyas películas también trataban del primer amor, de la inocencia y

la duplicidad, de la pureza y la corrupción. **Los bajos fondos** (1936), de Renoir, termina con un homenaje a **Tiempos modernos** (*Modern Times*, 1935) de Chaplin, que se plasma en la forma en que los enamorados se van andando por el camino de la vida. King Vidor, el cineasta a quien Renoir más se parece, también era discípulo de Chaplin. Los tres combinaron el realismo de las películas caseras con el melodrama teatral, los documentales con la atracción por las estrellas, los escenarios naturales con composiciones pictóricas. Sus personajes son también como cuadros.

Posan afectadamente, se anuncian ellos mismos al mundo, y, en una evolución de la pintura, transforman sus emociones en movimiento y gesto (Chaplin con su bastón, Henriette con sus agitaciones).

Estos personajes son actores,



Una partida de campo

JEAN RENOIR

conscientemente, todo el tiempo, incluso en las situaciones más simples, y Chaplin, Vidor y Renoir no pueden concebir otro propósito que dotarles de un proscenio, en el cual los claroscuros, el follaje y toda la naturaleza se unen para dar realce a su presencia. Una mujer, en **French Cancán**, sacude su trapo del polvo en la ventana, y el momento adquiere todo su esteticismo con el vuelo del trapo amarillo sobre el fondo verde -que momentáneamente toma el control del espacio-, mientras su canto toma el control del tiempo. Color y música enriquecen la gracia natural de los movimientos de la mujer, y le dan una presencia intensa y vital.

Las mujeres, como amalgamas de color y sonido en el espacio-tiempo, como pinturas en movimiento, a menudo imponen su espectáculo sobre el mundo que las rodea, y aún más sobre su mundo de fantasía; un espectáculo de ellas mismas. Por medio de sus poderes mágicos, transforman todo su ser en un escenario que realza su actuación, repleto de hombres transformados en audiencia y en reparto secundario (simultáneamente), y, a veces, en acompañantes. El vagabundo de Chaplin tenía este poder de transformar la presencia, pero en Renoir, ningún varón lo tiene, ni siquiera el Rey de Francia de **La Marsellesa** (1937). Pero cuando una mujer aparece, su arte lo erotiza todo: árboles, una habitación, un jarrón, los sonidos ambientales, la luz del sol, los olores, el aire, de forma similar a como las pinturas de Auguste Renoir celebraban el arte de sus modelos. Nosotros compartimos las aventuras de semejantes mujeres, y de los hombres que ellas hechizan o por quienes éstas son hechizadas. Ellas vigorizan el espacio y erotizan el tiempo.

"Renoir es Impresionismo multiplicado por el Cine", dijo Bazin (4). Como algunos cineastas -Vidor, Mizoguchi, Dreyer, Murnau, Sternberg, Ophuls, Rossellini, Ford y Godard, cada uno con diferentes matices sobre el erotismo-, Renoir combina la sensibilidad erótica de cada una de las artes y las muestra en una asociación polifónica.

Sus personajes juegan, como el vagabundo de Chaplin, con sus propias paradojas. Pueden experimentar el "primer amor" inocentemente, momento a momento; pero sus reacciones están calculadas, momento a momento; y su propia perversidad se convierte en su mayor preocupación. Son artistas, actores, reales e irreales a la vez. Quieren inventarse una imagen de las cosas.

En **El río**, la pelirroja Valérie baila en pura abstracción hacia su primer amor (el capitán John); luego canturrea rítmicamente "sí"; posteriormente llora tras el primer beso; después, refunfuña: *"Estoy llorando porque... yo no quería ser real"*. Renoir, por empatía, ha coreografiado su ballet en un Jardín del Edén con *Una invitación a la danza* de Weber. Su baile es inocente, un coqueteo con la "realidad", cuya invitación ella no desea aceptar, y por esta razón, ella es falsa. Su "primer amor" también ha sido siempre su farsa. La cámara se vuelve hacia atrás durante sus palabras, desde su rostro, desde su interioridad que domina el mundo entero, hasta el paisaje, en el cual su cuerpo es un elemento capturado y expuesto. El llamativo movimiento de la cámara rubrica la farsa de Valérie. Pero Esquilo se esconde tras Weber: la farsa es real.

Valérie ha estado observando

se a sí misma todo el tiempo. No se deja simplemente "llevar por el destino". Los personajes de Renoir no van tropezando torpemente hacia la tragedia: escriben sus propias historias. La muerte del pequeño Bogey en **El río** resulta de la presunción de que puede mantener hipnotizada a la "serpiente del paraíso". Esta inocencia es culpabilidad. En **Una partida de campo** Henriette no sucumbe simplemente a la seducción de Henri, a la naturaleza o a su propia nubilidad; hace de la naturaleza su apoyo, su puntal, como Valérie, y se seduce a sí misma y a Henri a la vez. Consecuentemente, es su propia naturaleza la que provoca su miserable matrimonio con Anatole, no simplemente sus costumbres de pequeña burguesa. Su encogimiento de hombros final demuestra su responsabilidad -un último "oui" que no es menos trágico por ser parte de una farsa de la que ella misma es autora-.

Ella también escribe la historia de Henri, y la de Anatole, tal y como, distraídos en sus propias historias, Harriet en **El río** provoca la muerte de Bogey, y Octave (Renoir) en **La regla del juego** provoca la de André Jurieux. Lo que nos ocurre y lo que hacemos que nos ocurra están enredados como la gracia y la propia voluntad. Las farsas que nos inventamos crean sus propias realidades, en las cuales, siendo nosotros nuestros propios héroes, nuestra responsabilidad moral es lo más importante. Así se explican los intentos de suicidio -**El río**, **This Land Is Mine** (1943), **French Cancán**-, los asesinatos -**La golfa** (1931), **Le Crime de monsieur Lange** (1935), **La Bête humaine**-, las muertes y vidas arruinadas con las que finalizan la mayoría de las películas de Renoir.

Estos gestos tan considerables no son sino vanidades: intentos de inventarse una imagen de algo que está fuera de control. Otros actores tratan de ser más astutos. Harriet crece y escribe la historia de su historia. "Esta es la historia de mi primer amor", nos dice su voz adulta, inventándose su imagen. De forma similar, al final de **La regla del juego** el Conde hace una reverencia hacia el público, al igual que Camilla al final de **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro** (1952), tratando de formarse una imagen de los acontecimientos que, al igual que los de la historia de Harriet, relatan una ruptura de las convenciones (de imagen) como protección y guía. En los tres casos, y en la mayoría de las películas de Renoir, el "primer amor" comienza como un estallido de pureza, pero la reflexión lo convierte en política, en una división del poder.



JEAN RENOIR

Las mejores películas de Renoir son una sucesión de tales transacciones, de juegos entre honestidad y duplicidad. Sus personajes, como los de *Stendhal*, cortocircuitan constantemente sus pensamientos, revolviéndose para formarse esa imagen de su experiencia, transformándose durante el proceso en intérpretes y en autores.

O todo el mundo es un escenario. De hecho, la mayoría de las escenas de Renoir son monólogos exagerados o duetos enfrentados. A menudo, como en **La golfa** o **Boudu sauvé des eaux** (1932), se llega a sospechar que estaba encaprichado con la descarada autoafirmación de los personajes de las películas contemporáneas de Hollywood (como Godard y Truffaut lo estaban con las de los años 50), en las cuales las presumidas pantomi-

mas de gente como Dietrich, Cagney y Spencer Tracy en las películas de dichos años, principios de los treinta, de Walsh, Sternberg, LeRoy, Bacon y Wellman, deben más a Chaplin, o incluso a Sennett y la *commedia dell'arte*, que a D. W. Griffith. Las conversaciones se convierten en juegos; la expresión corporal domina en la comunicación. En **La regla del juego**, el ritmo personal de cada personaje, su movimiento, su lenguaje corporal, tienen mucho que ver con su drama individual; juntos evocan una danza de la muerte. Las jóvenes heroínas de **El río** y **Una partida de campo** danzan constantemente, de forma real o virtual, normalmente como cortejo. Nini, la intérprete suprema de Renoir, afirma en **French cancan** su nubilidad, su poder, su propio ser, al bailar. Encuentra su primer amor bailando con Danglard (ella

por primera vez; él, por enésima; para ambos es una situación en la cual sus principios coinciden con el máximo decoro: bailan como Chaplin hubiera bailado, si hubiese tenido un acompañante con tanta gracia como él). Ella incita a Paolo al sexo mientras baila (ofreciéndole una fantasía: "Tú eres mi mujer", dice él, mientras ella se viste para Danglard). Captura al príncipe mediante el baile. Con su danza, en el Moulin Rouge, se hubiera follado a todos los hombres del mundo indirectamente.

Como contraste, sus duetos con el príncipe se interpretan sobre todo sentados, como perversas parodias de los duetos de "primer amor" con Danglard. Y es que realmente es el "primer amor" para el príncipe, en cierta manera; aparte de que él, quizás más que Valérie

en El río, quiere un amor de cuento, no un amor verdadero. Él es rico y seguro, poderoso y leal, será un rey, mientras que Danglard es pobre y nada previsor, débil y promiscuo. Pero el príncipe es absolutamente incapaz de bailar y es eternamente triste, mientras que Danglard es eternamente feliz.

Se sienta con Nini bajo los cerezos en flor en *la butte de Montmartre*, la colina que pronto será mitificada en el Moulin Rouge con una agri-dulce canción de un romanticismo masoquista. Pero el príncipe no es el príncipe de Nini; ella apenas soporta su presencia, y él lo sabe. Pero de todos modos practican un juego de falsa pureza. Dándose cuenta Nini de que sostiene un trozo de Camembert en un momento inapropiado, lo coloca detrás de ella, pero este gesto es una obvia parodia de su re-

cato: las posibilidades del príncipe son nulas, pero ella proseguirá con su juego. Él la trata como a una reina; ella miente y afirma estar enamorada de Paolo. Él suplica cobardemente su atención; ella era una lavandera justo el día anterior, lista para venderse al primero que llegara. Él hace una chapuza con su suicidio, luego lo convierte en una cita, sabiendo que ella se la concede sólo para reclamar las escrituras del Moulin Rouge. Por supuesto, él pone las escrituras a nombre de Danglard, no es invitado a besarla, y apenas es agradecido. Se entrega a su masoquismo, mientras ella juega el papel de dominante. Ella dice que sí diciendo que no, que es lo que se supone que debe decir en su farsa de roles intercambiados. Él es el primero en reverenciar su fama, y un príncipe se convierte en un súbdito adecuado. Nini se ve dulce a sí mis-

ma. Disfruta fingiendo emociones maternas que en realidad no siente. Esto se observa en la forma en la que esconde el Camembert detrás de ella, y en la afectada pose que adopta con las flores, en sus mentiras y en la forma en que explota al príncipe. Y a su manera, sí es dulce, y así paga su parte en una transacción que de otra manera sería parcial.

El príncipe ve la verdad en Nini. Ella es una estrella, imposible de poseer. Danglard también la ve así. La historia de Danglard convirtiendo a Nini en estrella es una de las dos tramas principales de la película.

Él la admira como artista, como exhibición de feminidad, lo que representa mercancía de cambio. Es un empresario porque sabe cómo explotar el conjunto de finanzas, contactos políticos y financieros, la publicidad y los gustos para transformar a una lavandera como Nini en una estrella. Tomando la transacción del príncipe como prueba, alienta el deseo de Nini de ser una *sex symbol*, una promesa de dulzura, una dominadora. Como un chulo, él la toma a su antojo, hace de ella una profesional, y sigue con la siguiente mujer; sus negocios dependen de sus historias de amor.

El amor en Renoir es a menudo una explotación mutua entre dominador y dominado, una especie de sadomasoquismo monetizado. Así, inextricablemente interrelacionada con la historia de cómo Danglard crea una estrella, está la historia de cómo Nini flirtea con su nueva imagen, promovida por el príncipe, Danglard y elacán.

De hecho, no es un rol nuevo para ella, y tampoco es la pri-



La golfa

mera vez que ha flirtado con él. Siempre ha dominado a Paolo, siempre ha sido dulce con él, y siempre le ha engañado: es una verdadera mujer-fatal, lo cual, como Henriette en **Una partida de campo**, designa uno de los rasgos de supervivencia para mujeres de su nivel económico, cuya fama es un producto indicativo de las desagradables realidades materiales de la vida en París. El nuevo personaje de Nini es también el resultado de su deseo de escribir su propia historia y vivirla, de ser capturado por su propia ficción. De hecho, su salto de la pobreza a la fama está enmarcado en una serie de reacciones culturalmente calculadas hacia experiencias inocentes. Sin embargo, Renoir muestra a una Nini tomando decisiones morales en cada momento con la misma conciencia que con la del Camembert, cuando acepta, o al menos así lo cree, venderse a Danglard, seducir a Paolo, mentir al príncipe, hacer el amor con Danglard o, último rito de paso, bailar el cancan, lo cual significa dejar atrás a la sociedad respetable para siempre.

Ahora, Nini está en venta para cualquier cliente del Moulin Rouge. Pasea su chocho delante de todos nosotros: "¡Can! ¡Can!". Pero la única cosa que podemos hacer es fijarnos en los destellos de la blanca ropa interior.

El truco del espectáculo es su negación, su masoquismo, su ilusión. Nini no se entrega a nadie. Es una calentapollas, una mercancía, un objeto de intercambio, como el cobre en la Bolsa de Nueva York.

La primera escena de **French cancan** muestra a los banqueros de Danglard en primer plano, mientras que él, en plano



French cancan

medio, promociona a su bailarina en el fondo. En los años treinta, la comercialización de los vínculos eróticos en las películas de Renoir podía ser tan crudamente materialista y moralista como el marxismo de los años treinta (X explota a Y explotando a Z en **La golfa**, **Le Crime de monsieur Lange**, **La Bête humaine**). Es difícil decir si los triángulos (como el Legrand-Lulu-Dédé en **La golfa**) se comercializan a causa de la personalidad de los personajes, de sus deseos de dominio y sumisión, o si sus personalidades son resultado de la naturaleza materialista de todas las relaciones en la sociedad capitalista. Pero durante los años treinta, Renoir se inclina levemente hacia la segunda opción.

Como contraste, en sus películas de la posguerra se inclina por la primera opción. Los personajes son más conscientemente sus propios autores. Y **French cancan**, por ejemplo, refleja el revitalizado euro-marxismo de posguerra inspirado por Gramsci, en el que se consigue una nueva hegemonía mediante nuevas raíces en las clases populares; Danglard ve el Moulin Rouge como un lugar donde el rico puede adentrarse en los barrios bajos, como una comunidad que cruza las barreras entre clases. Como resultado, la monetari-

zación del erotismo es más compleja que la simple opresión del capital en los años treinta. "El yute era la razón por la que vivíamos en la India", afirma Harriet en **El río**, durante un diálogo constante sobre el dinero y las clases; el río mismo es el conducto para el yute, tal y como lo es la vida. El salto de Nini hacia la fama es una serie de transacciones entre Danglard, su madre, el príncipe, el público y ella. Pero su historia es la repetición de historias precedentes de **La Belle Abbessse**, quien es vendida por Danglard al barón Walter, y de **Prunelle**, que ahora es una vieja borracha durmiendo en la calle y pidiendo limosna. El mundo que estas tres mujeres comparten con las heroínas de Renoir de los años treinta no está lleno de felicidad y de niños, sino de lucha constante. Pero los motivos de Nini son más complejos que los de Lulu en **La golfa**. Y, a diferencia de Lulu, ella intenta sentirse preocupada por los hombres a quienes engaña, los cuales, a diferencia de Legrand y de los héroes de los treinta de Renoir, no van a volver a disfrutar el lujo de un salvajismo justificado.

En los años treinta, las pasiones eran erupciones paroxísticas. A pesar de las alabanzas a **La regla del juego** (por críti-

JEAN RENOIR

cos de los sesenta y setenta), por mostrar la decadencia de la moralidad de la clase alta, la atención de Renoir en los años treinta se dirige a la disolución de la moralidad de la clase media. Era la clase media -a medida en que cada vez más y más obreros y campesinos ascendían a ella y exigían sus derechos- la que estimulaba la competencia por los recursos, por los mercados y por la seguridad que precipitó el paroxismo de la Segunda Guerra Mundial. Así, *La Marsellesa* (1937) es mucho más sintomática sobre las actitudes de los años treinta que *La regla del juego*, pues bendice la violencia para lograr las aspiraciones de las masas. Las películas de Renoir de los años treinta reconocen la violencia como justa (por lamentable que sea) cuando significa una rebelión sobre la represión social -*La golfa*, *Boudu sauvé des eaux*, *Le Crime de monsieur Lange*,

Toni (1934), *Una partida de campo*, *Madame Bovary* (1933), *La Bête humaine*-. Las películas de Renoir en los treinta sugieren que nuestras pasiones ingobernables pueden ser un instrumento de cambio, más o menos como el Futurismo lo fue antes de la Primera Guerra Mundial. Si, por el contrario, *La regla del juego* sufrió un rechazo general de público, crítica e ideólogos, dos meses antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, se puede pensar que la razón no era que Renoir se burlaba de la clase dominante, ni de su capacidad para dominar, sino que en esta película todo, incluso la violencia, parece fútil. Renoir no deseaba volver a melodramatizar la disolución de la moralidad de clase y convertirla en una señal de necesaria revolución.

La izquierda militante nunca le perdonó, ni siquiera en

1939, 1950 ó 1968, por -así lo señalaban- desertar de sus camaradas y volver la espalda a "La Buena Lucha". El Eurocomunismo tomó la misma decisión en Europa tras la guerra: cooperar con la Democracia Cristiana, y luchar por la revolución pacíficamente mediante el cambio de las percepciones del público. De forma similar, en las películas de posguerra de Renoir el cambio no es el resultado del paroxismo o del caos que mueve al individuo que personifica a las masas. El cambio es el firme compromiso de cada uno, aquí y ahora. Procede no de una simple aspiración a lograr ciertos atributos de clase, sino de una aspiración dialéctica -crear una nueva hegemonía moral (y así, una justicia material), siendo uno mismo y comprendiendo las identidades que la clase, el sexo, la edad, la raza, la nacionalidad y la religión nos otorgan-; "*willy-nilly*", como dice Nan en *El río*. Esta aspiración dialéctica es el drama en el Renoir de la posguerra, particularmente respecto al "primer amor".

Y también está ahí en los años treinta, pero subordinada a aspiraciones más francas, como el salvajismo noble-violento al estilo Rousseau de *Boudu*, la alegría de Legrand por ser un vagabundo libre o la furia de los héroes de *La Bête humaine*, *Le Crime de monsieur Lange*, *Toni*, *Una partida de campo* y *La Marsellesa*. Curiosamente, muchos críticos (incluyendo a Renoir según el día que tuviera) argumentan que no es la rabia, sino el medio social, lo que es una fuerza inexorable en estas películas. Tanto que sella el destino de los personajes, quienes, consecuentemente, no tienen responsabilidad sobre ellos mismos o sobre los demás. Y se podría hacer el mismo co-



El río

mentario acerca de *El río*, donde los jactanciosos intentos de Harriet por hacer cumplir sus deseos se ven constantemente frustrados. Intenta conquistar al capitán John pero pierde a Valérie; intenta hacer volar su cometa pero se queda enganchada en un árbol; intenta escapar de su armario pero se queda atrapada en una red de pescar; intenta gatear bajo la mesa pero se enreda en los barrotes; se decide a ser "sublimemente bella" pero su cuerpo es torpe, su cara desencajada y su voz tan áspera que Renoir la compara con un estridente pajarraco chillón. En un poema, ella escribe que "vio rosas que confortaron su corazón / y vio sus pétalos carmesí caerse haciendo plaf". Del mismo modo en que los héroes de Renoir de los años treinta se castigan a sí mismos por sus pasiones, Harriet intenta suicidarse.

Incluso el Renoir de la posguerra fue culpado -junto con los líderes eurocomunistas- por enfatizar el "consenso" sobre la rebelión, sobre todo en esa película. ¿Por qué? ¿Era tan repugnante que Renoir, junto con los líderes occidentales del comunismo, estuviera inclinándose hacia Francisco de Asís y alejándose de Robespierre? ¿No habían tenido ningún significado las guerras? ¿No habían sido la fraternidad y la humildad los atributos de mayor éxito de la izquierda?

Y (segunda objeción), ¿por qué era tan aburrido que Renoir finalmente descubriera a la familia, que había estado extrañamente ausente, sin que nadie se diera cuenta, de todas sus auténticas películas francesas, hasta que fue a Hollywood? Seguramente representa un paso significativo hacia la madurez, un paso hacia la realidad, o tal vez significa la



larga recuperación de su desastroso matrimonio con Catherine Hessling, el que Renoir, con cuarenta y siete años, súbitamente encuentre el sentido de la familia en su arte, en su visión de la vida. ¿En qué otro lugar puede darse la revolución verdadera?

Y (tercera objeción), ¿qué clase de feminismo irrelevante es aquél que se siente insultado porque una madre de siete hijos se atreve a expresar su convicción de que tener hijos representa el sentido de ser mujer? ¿No hay nadie suficientemente libre para diverger de la línea dictada por jóvenes solteras? La liberación podría inspirar cambio, pero la paternidad es la praxis de la revolución.

Y, finalmente (cuarta objeción), ¿por qué es optimista e

ingenuo que Harriet, después de ser rescatada de su intento de suicidio, "consienta" seguir viva, en vez de tirarse de un tren como Gabin en *La Bête humaine*? Así lo hacen los héroes de *La golfa*, *Le Crime de monsieur Lange*, *Una partida de campo* y *Los bajos fondos*. Gabin es la excepción. Renoir nunca deja que sus personajes escapen de sus responsabilidades morales. Y en los filmes de la posguerra es incluso más reacio a facilitarles soluciones fáciles, paroxismales, a sus dilemas existenciales.

Las películas de Renoir están repletas de escenas de sermones, de pequeños dramas pensados para expresar críticas sociales, como Chaplin, como la *commedia dell'arte*. Solamente cuando rechazamos este énfasis le acusamos de ser sentencioso. El señor John, en

JEAN RENOIR

El río, suspira: "La meditación es un duro trabajo. Soy demasiado perezoso para las grandes filosofías. Por tanto, me invento las mías propias, pequeñas, como el Digestivismo. Hay una magnífica higuera. La miro, y digiero lo que veo".

Pero como Bazin señaló, digerir es la responsabilidad moral. ¿Qué otra cosa es ver una película? El *culte du regard* de Renoir -su forma de mirar a las higueras y a las mujeres- insiste en que, para entender el mundo, primeramente debemos saber cómo mirarlo, y hacer que se entregue a nuestro amor, bajo la caricia de nuestra mirada. ¿Quiénes son los villanos en *La golfa*, *Le Crime de monsieur Lange* y *La regla del juego*, más que personajes con indigestión crónica? Especialmente en *El río*, Renoir no enfatiza el estatismo, sino una impresionante dinámica dialéctica. "Odio willy nilly", declara Harriet, y

todos los personajes luchan contra la realidad sin aprender a "consentir". Sólo aprenden a seguir, como dice la madre de Harriet. La lucha es feroz. Al "seguir", se niegan a abandonar, como la familia de granjeros de *The Southerner* (1945). "Los bebés pueden volver a nacer en juegos, ¿verdad?", insiste la hermana de Harriet, de cuatro años.

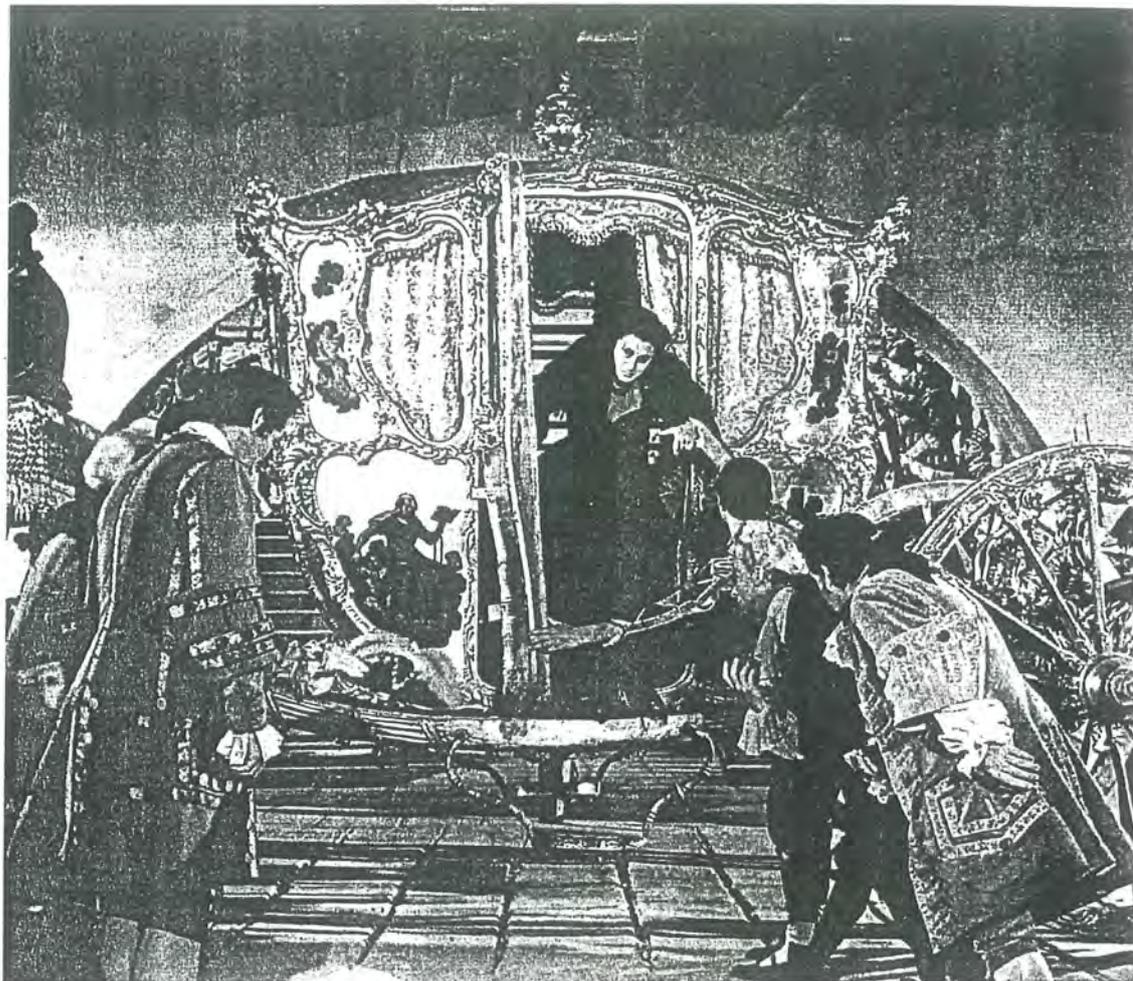
El Renoir de la posguerra, en contraste con el de los años treinta, representa un cambio en el énfasis, del materialismo dialéctico a la existencia dialéctica. Ahora son los individuos, y no sólo la "historia", los que tienen que interpretar. El melodrama cambia de actos a actores. Y particularmente en las intérpretes femeninas. En los treinta, era normalmente el hombre tímido el que se rebelaba, mientras que las mujeres se convertían en prostitutas para obtener poder y acabar como víctimas. En los

cincuenta, Nini y Camilla (Magnani, en *Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro*) se consideran a sí mismas de alta moral y terminan como dominadoras adoradas, y ahora son víctimas más de ellas mismas que del *milieu social*. Valérie, dominadora naciente de *El río*, "no era una de nosotras", explica Harriet; "su padre era propietario de la prensa de yute... Eran ricos". Consecuentemente, Valérie es presentada como una estupenda pelirroja en un estupendo caballo, mimada, autoindulgente y cruel. Las chicas como Harriet, en cambio, depredan su propio valor en una sociedad de trabajo, donde los hijos, no las hijas, son el activo; y la hija de media casta del señor John, a pesar de su cháchara acerca de su no necesidad de dinero, es muy afortunada al tener un pretendiente brahmán que le ofrece su posición y su *status*, tal y como la amiga de la lavandera Nini es afortunada al conseguir de rebote a su deshechado amante Paolo. "Las estrellas", como, por otra parte, alguien señala en *French cancan*, "no tienen dramas, sólo escándalos". Nunca pueden ser heridas por el amor de la forma en que hieren a sus amantes, porque, como estrellas, son objeto de indigestión.

Nini, por su parte, se esfuerza al máximo en poner una buena cara a la realidad (Renoir eligió a Françoise Arnoul por su habilidad para reaccionar cuando conversaba con él). "Tout le monde a ses raisons", declara Octave (Renoir) en *La regla del juego*. Y esto es "affreux". Una y otra vez, los primeros planos entremezclados filman los mundos separados que los individuos habitan en soledad. Y las tomas dobles acentúan la ausencia de solidaridad tanto como su presen-



French cancan



JEAN RENOIR

cia. El "primer amor" se hace añicos porque todo es correcto, todo el mundo se inventa su propia imagen de la realidad, y todos se convierten en actores. Renoir se ve a sí mismo como un satirizador social, en la línea de la *commedia dell'arte*, Chaplin y Stroheim. Pero sus dolorosas actitudes ambivalentes hacia las mujeres, su tendencia a representarlas como dulces dominadoras a las que adora y teme a la vez, provienen seguramente de Catherine, su primera mujer; hacer películas le dio la oportunidad de representar a Danglard, a pesar de que tal vez sentía más afinidad con el príncipe. El conflicto en sus películas se encuentra siempre entre el deseo de comunión y el deseo de libertad, o, a otro nivel, entre consentir la realidad o inventarse razones, entre la digestión y la indigestión. El final de **French can-**

cán puede ser inigualable en el cine como celebración dionisiaca de la comunión; pero la mayoría de nosotros estamos únicamente en el público, cantando solos, y el príncipe no está allí en absoluto; y, para terminar la película, Renoir la corta de forma antirrítmica con un vagabundo dando traspás por los alrededores del Moulin Rouge, solo en la noche.

Al mirar a las mujeres, a los hombres, a los niños, al mirar a los árboles, no podemos evitar formarnos una imagen de ellos. ¿Cómo desenredar lo que vemos de cómo lo vemos? Renoir no intenta desenredar las dos cosas; celebra el enredo. Su "estilo", al pintar mujeres jóvenes y árboles, es equivalente a su "actitud" hacia las jóvenes y hacia los árboles. La historia del arte occidental podría ser descrita

como un intento de resolver la misma paradoja -entre la realidad y la imagen que nos formamos, entre quienes somos y quienes creemos que somos-.

Por ejemplo, el uso de la perspectiva, en la pintura del Renacimiento, el transponer el espacio real en superficies de dos dimensiones, era una técnica para acercarse más a la realidad. Y Renoir se excita con su duplicidad, y juega con esa duplicidad tal y como Nini juega con el príncipe. Por ejemplo, en *El río*, Nan corre por el campo para llamar a las chicas, pero Renoir transforma su movimiento horizontal en uno vertical. Ella se convierte en un punto en el vértice de un triángulo (cuya base es la línea de primer plano entre las dos chicas), y el punto se va volviendo más grande mientras ella desciende verticalmente en el plano.

Renoir ofrece un punto de vista vertical en un acontecimiento horizontal. Crea un espacio racionalizado -un espacio "falsificado" en algunos aspectos para ser comprensible en otros-. La composición triangular con Nan parece un ejemplar *trompe-l'oeil*; y reconocerlo de esa forma es evocar no sólo la historia de la pintura desde el Renacimiento, sino también la ciencia. Un artista chino del siglo VI habría situado el movimiento de Nan de forma bastante diferente, sin jugar con las paradojas producidas al enfatizar las perspectivas. Pero Renoir juega con ellas de forma deliberada, aquí y allá, en un sentido u otro, fotograma tras fotograma, insistiendo en su perspectiva occidental.

Y ésta es precisamente la objeción que algunos hacen a **El río**: que Renoir no era menos francés y más hindú, que fue a la India pero no la plasmó en su película, y que, en su lugar, contó historias, prácticamente sin personajes hindúes, sobre una familia británica que vive allí, unos colonos. No se reconocía la pobreza y la discordia de la India, la inmensidad de los problemas que enfrentaban a cientos de millones de personas que acababan de conseguir la independencia. Satyajit Ray declaró que **El río** no era la India. Pero era Ray el que, como Luchino Visconti, dijo que Renoir le enseñó a ver. Todas las culturas se ofenden con las películas que los extranjeros realizan sobre ellas; **India** (1959), de Rossellini, fue condenada por la misma razón, así como las películas de Ford sobre Irlanda y sobre los indios americanos, la película de Vidor sobre Francia, o la de Antonioni sobre América.

La afirmación de Renoir acer-

ca de su incapacidad para asumir una perspectiva hindú está basada en un dilema filosófico compartido por ambas culturas: la cuestionable validez del conocimiento humano, de las historias que inventamos para formarnos una imagen del mundo. Pero Renoir emplea el cine al estilo de Vermeer, como una cámara oscura en la cual se proyecta la imagen que el artista va a trazar en geometría bidimensional, una transposición espacial que es falsa y verdadera a la vez, sin que sea claro lo que es verdadero y lo que es falso; esta ambivalencia es parte del realismo del Impresionismo, del erotismo de la inteligencia. La forma en que Renoir mira a la India se parece a la forma en la que mira a las mujeres.

El arte pictórico de Renoir toma el control del mundo (de la India, tanto como de las mujeres núbiles); el arte es siempre arrogante, y, por ello, ofende. Y Renoir lo hace conscientemente. En ese proceso, sus películas revelan cosas que no son arte, que se encuentran más allá del control humano. En **El río**, la historia comienza con la llegada del capitán John, mientras la voz en *off* de una Harriet adulta relata cómo una Harriet adolescente observa la llegada del capitán -Renoir habría visto la misma escena en **Qué verde era mi valle** (*How Green Was My Valley*, 1941) de John Ford-. Pero lo que Renoir muestra no es el punto de vista subjetivo de la Harriet adolescente, seleccionando y enfocando de cerca al capitán John, el hombre. Lo que Renoir muestra es un prodigioso árbol que domina un gran paisaje, y, de forma secundaria, un río, barcas, trabajadores y mujeres. Una evocación al estilo Brueghel, de la vida, la economía, la flora y el ánimo

de un mundo ("*casita, nuestro pueblo, Bengala, India, el hemisferio oriental y el mundo*", así lo define la joven Harriet), un mundo dominado por un prodigioso árbol; y en tercer lugar, pero muy en tercer lugar, dos pequeños puntos atravesando este gran paisaje bajo ese prodigioso árbol (menos conspicuo que la diligencia de John Ford atravesando Monument Valley). Aquí, la paradoja surge entre el detalle de la historia (llegada del capitán John) y la composición (árbol y paisaje, el mundo y un pequeño punto). La composición empequeñece la historia, la convierte en una historia diferente, una historia de incidentes que ocurren dentro del contexto de la naturaleza, que Renoir define como ritmo.

Siempre insiste en la música rítmica, en los movimientos rítmicos, composiciones rítmicas y montajes rítmicos, discurso rítmico -cuyos ritmos, a menudo, y de forma deliberada, dificultan la comprensión (¡los críticos han atribuido esto a la torpeza de los actores y a la incapacidad de Renoir para dirigirlos correctamente!)-. Harriet nos habla de los ritmos de nuestras vidas, las estaciones, la vida y la muerte, y el propio río, la sacramental corriente de la vida que siempre está trayendo cosas: barcas y cáñamo, y agua. El ritmo de fondo es el "trabajo". Los hombres tensan los remos en la escena inicial; la chica hindú que crece a lo largo de la película es mostrada trabajando constantemente desde su infancia. **El río** comienza con una fuga -un motivo rítmico dentro de la *raga* (5) de la banda sonora, que pasa de una fase a otra, y que es duplicado también con un motivo rítmico en los movimientos del trabajo de la gente en el río, y que pasa de uno a otro, mientras la



toma panorámica de la cámara de Renoir expande gradualmente el espacio, desde un chico hasta el chico y su bote y su padre, hasta los remeros del barco tras ellos, todos trabajando -el mundo, como lo llama Harriet, "el mundo del río"-.

En la India que Harriet relata, los santos meditan a la orilla del río y las mujeres van al río y a la higuera para solicitar la bendición de un hijo; el río trae a un hombre joven y la higuera toma a un hijo; y Harriet tratará de disolverse en el río, pero, en lugar de eso, renacerá. **El río**, como **Una partida de campo**, trata sobre las imágenes que nos formamos de la realidad, y sobre los justos castigos que de ella resultan.

El pequeño Bogey es quien muere intentando encantar a la serpiente del jardín, aunque todos lo intentan. Nan siempre está recitando refranes. Ha-

riet declara: "¡Odio willy nilly!". El capitán John lucha tras la pérdida de una pierna. Mélanie está preocupada por ser de media casta, y Valérie y todos los demás se preocupan por ser sexuales. La protesta es una farsa, el dolor la hace real, y, así, seguimos. El rito de paso para un personaje de Renoir -como para Zeke en **Aleluya (Hallelujah, 1929)**, de King Vidor- es siempre el descubrimiento de que la vida no se puede controlar. Su susto ante el descubrimiento es esencialmente el mismo, aunque descubran ser asesinos, prisioneros evadidos, amantes trágicos, profesionales del sexo o escritores. ¿Pero es la vida la que está fuera de control? ¿O serán sus propias historias?

NOTAS

1. "Es tentador explicar la diferencia entre 'forma significativa' y 'belleza' -es decir, la diferencia entre la forma que provoca nues-

tra emoción estética y la forma que no lo hace- diciendo que la forma significativa nos comunica una emoción sentida por su creador, mientras que la belleza no comunica nada". Clive Bell: *Art. Capricorn* (Nueva York). 1958. Página 43.

2. Jacques Rivette: "Lettre sur Rossellini". *Cahiers du Cinéma*, número 46. Abril, 1955. Página 20.

3. Entre ellas: **La golfa**, **Le Crime de monsieur Lange**, **Madame Bovary**, **Una partida de campo**, **La Bête humaine**, **La regla del juego**, **Aguas pantanosas** (1941), **This Land Is Mine**, **Memorias de una doncella** (1946), **El río**, **French cancan**, **Le Carrosse d'or / La carrozza d'oro**, **Elena y los hombres** (1956), **Le Déjeuner sur l'herbe** (1959), **El testamento del doctor Cordelier** (1959).

4. André Bazin: *Jean Renoir*. Champ Libre (París). 1971. Página 128.

5. Nota de la traductora: Una forma tradicional de la música hindú que consiste en un tema que expresa un aspecto del sentimiento religioso y que propone un sistema tonal, aparte de que las variaciones son improvisadas.

JEAN RENOIR