

BÁSICOS FILMOTECA CINE DE AUTOR

EL RÍO

THE RIVER. Jean Renoir. 1951

Sesión 5 / Jueves 8 de enero de 2015

Presentación y coloquio a cargo de Javier Moral,
ensayista cinematográfico.



EL CINE DE RENOIR

El cine de Renoir es un cine que rechaza la trascendencia y que busca la ligereza formal, que rehúye la retórica para acabar imponiendo la sencillez. Una de las principales rupturas realizadas por el cineasta fue la articulación de un cine de la escena, en el que la cámara dejó de ocupar una posición central como elemento ordenador del relato para situarse al servicio de los elementos del prófílmico, entre ellos el rostro y el cuerpo del actor o la actriz. El cine de Renoir investiga diferentes procedimientos para acercarse al intérprete y cuestiona la fascinación tecnológica –aunque muchas de sus obras escondan auténticos retos técnicos en la planificación– y la función manipuladora del montaje, fomentando la utilización de la panorámica –entendida como técnica que permite la prolongación del campo visual– y de la profundidad de campo.

Las imágenes de Renoir son el reflejo de un rico pensamiento humanista que busca una nueva forma de revalorización del hedonismo frente a la amenaza constante de lo apolíneo. Las películas intentan transmitir un optimismo frente al devenir de la vida, sin renunciar a un cierto pesimismo frente a las contradicciones internas de la moral humana. Su cine confía en el ser humano pero no olvida nunca la condición trágica de la existencia, aboga por la recuperación de la armonía a partir de la integración con los ritmos de la naturaleza pero toma conciencia de las limitaciones que continuamente imponen las reglas del juego social, confía en el sexo como elemento de liberación catártica pero muestra las contradicciones de la pasión bajo la esclavitud del dinero o del poder. Las imágenes y los sistemas formales de la obra cinematográfica de Jean Renoir no son únicamente la afirmación de la coherencia de un autor, sino el reflejo de un pensamiento, de una lúcida filosofía de vida.

ÁNGEL QUINTANA. *Jean Renoir*. Madrid: Cátedra, 1998.

REALIDAD Y REPRESENTACIÓN. LA PUESTA EN ESCENA EN EL CINE DE JEAN RENOIR

En *Una partida de campo*, por ejemplo, el intento de reflejar fielmente la naturaleza está atravesado constantemente por el intento de dar una forma a ese reflejo. El montaje de la escena de la tormenta, pongamos por caso, a pesar de la apariencia totalmente casual de cada uno de los planos, acaba obteniendo una musicalidad que lo acerca más al poema que al documento, y, finalmente, incluso ciertos encuadres parecen sugerir un severo enfrentamiento con la realidad observada como tal: no sólo aquellos claramente inspirados en la pintura impresionista, sino también los que utilizan el decorado como marco, insertando a los personajes en lo que podría denominarse el pequeño teatro de la naturaleza. Véase a los dos don juanes observando a la muchacha a través de la ventana del hostel, o incluso el escenario de la seducción, un claro del bosque junto al río cuidadosamente rodeado de vegetación... “*Parece una casa*”, afirma la chica.

La naturaleza, así, es también un teatro. Y ese teatro está dedicado a escenificar las pasiones humanas, siempre ocultas bajo un velo de inautenticidad: los seductores acechan a la chica desde la ventana, contemplando cómo se columpia del mismo modo que si fuera un cuadro y tramando su plan a escondidas; los amantes se besan en lo que parece un escenario ideal, un producto de su imaginación, la metáfora perfecta de la ilusoriedad de su amor... Y lo mismo sucede en *El río*. La seducción amorosa se convierte en el juego del escondite, en Harriet que mira a Valérie que a su vez mira al capitán, y en Harriet que corre tras Mélanie que su vez corre tras Valérie y el capitán, todo ello en una naturaleza transfigurada y transformada ya en gran teatro del mundo, lejos, muy lejos, del aparente documentalismo de otras partes del film. De la misma manera, cuando Renoir pone en imágenes la leyenda de Harriet, la realidad adquiere también visos de cuento

tradicional, y los personajes más cotidianos del film se convierten en dioses y diosas de la religión hindú.

Resulta extremadamente curioso que el único personaje de *El río* que pretende ir más allá de las apariencias y penetrar en los verdaderos secretos de la India, el niño Bogey, sea también el único que encuentra la muerte, en su casi irracional obsesión por convertirse en encantador de serpientes. Renoir parece tenerlo muy claro: en alguna parte debe residir la pulpa de la realidad, la autenticidad, la verdad, pero eso es algo que el cine, como la propia vida, como el mismo Bogey, sólo logra rozar con los dedos, estando como está mediatizado por su propia condición de mecanismo puramente representativo, en el mismo nivel –aunque con distintos instrumentos– que la novela, el teatro o la pintura. De idéntica manera en que la seducción de madre e hija en *Una partida de campo* se plantea como una mera representación, como la puesta en escena del deseo amoroso –no sólo el beso en el “escenario” junto al río, sino también Rodolphe convertido en fauno para Madame Dufour–, o del mismo modo en que en *El río* el juego del primer amor se presenta a la vez como pura ilusión y pantomima, los personajes en sí resultan ser también actores de una vida más representada que vivida: nunca llegan a conocerse a sí mismos, perdidos en la tragedia de un matrimonio sin amor (*Una partida de campo*) e incluso en la imparable, siempre igual a sí misma rueda de la vida (*El río*).

Se trata de arquetipos que dominan la entera obra de Renoir, desde la actriz de *Nana* (1926) hasta el investigador escindido de *El testamento del doctor Cordelier* (1959), pasando por los decadentes protagonistas de *La regla del juego*: personajes que convierten su vida en una representación, que a su vez constituye el filtro a través del cual Renoir pretende entrar en su verdad. ¿La paradoja suprema del cine? En cualquier caso, un perfecto juego de espejos: el hombre incapaz de ver su verdadera realidad es, en el fondo, un fabricante de mitos que aplica incesantemente en su propia vida, al igual que Renoir aplica todos los mecanismos de la representación posibles en su puesta en escena con el fin, curiosamente, no de ocultárnosla a la vista, sino de hacernos penetrar en su misma esencia.

CARLOS LOSILLA. “Realidad y representación. La puesta en escena en el cine de Jean Renoir: análisis de filmes”. En VV. AA. *Jean Renoir*. Donostia Kultura, 1995.



DECLARACIONES DE JEAN RENOIR

Continúo creyendo en la benevolencia, y creo en ella completamente, pero me pregunto si esta benevolencia será suficiente para frenar los desastres producidos en el espíritu humano por el progreso material. Y ese progreso material, desde *El río*, ha dado pasos de gigante.

[...] Creo que volvemos, una vez más, a la eterna cuestión del espíritu y de la materia, y que aparece como si algún espíritu maligno quisiera destruir en el hombre todas las tentativas realizadas para liberarse precisamente de esta materia. Pues, en principio, este proceso debería liberarnos de la materia ya que nos libera de gran cantidad de necesidades materiales. Nos libera de la obligación de prender el fuego por la mañana o de hacer que lo prenda bien: hoy basta con apretar un botón; tenemos una calefacción eléctrica que nos calienta adecuadamente. Parece existir una especie de ley que hace que cada paso que nos aleja de esta materia nos vuelve a acercar a ella de manera indirecta, pero acercándonos más de lo que nos habíamos alejado.

[...] Estoy absolutamente convencido de que para Zola, para Maupassant, la manera de traducir lo que contemplaron a su alrededor está tan digerido y tan compuesto como en Marivaux. Además, la naturaleza cambia, ya que la naturaleza de un país civilizado está hecha por los hombres [...] Ésta es la razón por la cual lo que quedará de un artista no es la copia de la naturaleza, ya que esa naturaleza es cambiante, provisional: lo que es eterno es su manera de absorber esa naturaleza y, como decíamos al comienzo de nuestra conversación, es lo que podrá aportar algo a los hombres, lo que servirá a los hombres, a través de la copia, o más bien de la reconstrucción de esa naturaleza. En realidad, lo que me divierte es exponer una paradoja. Me divierte porque la gente protesta y piensa que dicha paradoja es insostenible. Quizá tengan razón. Me gusta declarar que todo gran arte es abstracto, que Cézanne, Renoir o Rafael son pintores abstractos, que no se les puede juzgar por la semejanza de sus cuadros con sus modelos.

[...] Yo creo que es el trabajo de cualquiera –no emplearé el nombre demasiado importante de creador–, de todo ser viviente. Si uno vive simplemente, y si uno se gana la vida en una profesión cualquiera, digamos como empleado en una casa de comercio, uno puede sin embargo vivir intentando suprimir esta especie de película o filtro que nos envuelve y ver las cosas tal y como son: puesto que son más bellas, puesto que son más mágicas. ¡Si el filtro nos aportara más magia y nos sumergiera en un sueño agradable! En absoluto: al contrario, es la realidad lo que es el sueño agradable. Las obras maestras literarias, teatrales o cinematográficas, aportan de vez en cuando un filtro de calidad que es también una magia, una ilusión, pero esta ilusión tiene la ventaja de acercarnos más a la realidad, o quizá de ser una ilusión de categoría menos inferior. Tal vez... Por otra parte, me paso el tiempo escribiendo historias en las que la mezcla de la magia teatral y de la vida forman la base de la intriga.

JACQUES RIVETTE y FRANÇOIS TRUFFAUT. “Entrevista con Jean Renoir”. En VV. AA. *La política de los autores*. Barcelona: Paidós, 2003.

RENOIR SEGÚN BAZIN

Los temas y el contexto moral y filosófico del naturalismo no son más que el fuerte tronco en el que mejor se injerta su temperamento, su sensibilidad, su visión personal de las cosas. ¿Es necesario dar una definición? Un film de Renoir se percibe de lejos: esa sensualidad, ese sentido de la bondad, con un contrapunto agudo de escepticismo sonriente y de ironía

desprovista de amargura es algunas veces cruel, pero gracias a su ternura esa crueldad es objetiva, no es más que el reconocimiento del destino que se opone a la bondad, la expresión de un amor sin frenos que no se forja ilusiones, su simpatía se dirige siempre hacia la víctima. Pero Renoir, que tiene el sentido de lo trágico, no se recrea en ello jamás, no lo menosprecia, porque sabe que la única manera de vencer al destino consiste en creer siempre en la bondad. Su film más característico desde este punto de vista es *Les Bas-Fonds*, tema trágico en el que el guión es lo más negro posible y que sin embargo desemboca en lo cómico. Es este juego sutil de continuos contrapuntos morales, que se corresponden con los temas de sus guiones, lo que da a la obra de Renoir esa calidad a la vez tierna y satírica, ese aire de bondad y de malignidad, esa ingenuidad un poco cínica, esa manera ligera de creer al mismo tiempo en la alegría y en la desesperación, ese tono digno de la gran tradición de los novelistas moralistas franceses.

Pero mientras que *La Règle du Jeu* era un enredo desenfadado, una farándula movida con ritmo endiablado por los corredores de un castillo y que terminaba con un cadáver absurdo, *The River* es todo lo contrario de esta agitación cómica y macabra, una obra depurada al máximo hasta los límites del tiempo. Lo que sucede al héroe es la modulación casi imperceptible de una eternidad subyacente. Los pantanos de Sologne reflejan la silueta picaresca de los invitados del fin de semana. Las aguas del río sagrado no reflejan nada, serenas y majestuosas corren inmutables, lavando los pecados del hombre y mezclando sus cenizas con su légame.

Un poco de atención, por otra parte, revela su filiación. Por encima de los contrastes de temas y de tonos existe la misma indiferencia hacia la construcción dramática, la misma ordenación de los personajes en grupo, cuyas figuras se limitan a ignorar el guión. Ninguna necesidad teatral perturba el genuino interés que despierta su existencia. El film no es más que una forma íntima e indiscreta de convivir con ellos. Al igual que en *La Règle du Jeu* no sucede nada al héroe que no sea fortuito. Salvo de un lado la ironía absurda de los *quid pro quos* amorosos, la vana y agradable agitación de una sociedad decadente pero consciente de que va a morir, y de otro los escasos acontecimientos que son también accidentales en el sentido profundo del término y que constituyen el accidente de una esencialidad permanente, el signo visible, al contrario, de una perennidad fundamental del mundo y de las almas. A la muerte final de André asesinado por error por un guardabosques idiota, corresponde simplemente aquí el grito de un niño que acaba de nacer. Renoir es fiel a Renoir, pero el pagano se ha convertido en un místico, su panteísmo sensual se ha hecho religioso.

¿Por qué entonces no atribuir las desigualdades de la producción americana de Renoir más que a contingencias accidentales como son las condiciones económicas y el medio social a una evolución moral profunda? ¿Por qué no suponer que para Renoir se trata más de adaptarse a sí mismo que de imponerse a Hollywood: de dominar al mismo tiempo una forma nueva de pensar y de sentir y de crear una expresión adecuada? Bajo el pretexto de que *La Règle du Jeu* representa lo que constituía la vanguardia del cine sonoro en 1939 y de que su lección cinematográfica está todavía lejos de haber sido agotada, y debido sobre todo a que Renoir nos ha abandonado después de este alarde de genialidad que resume y condensa todo el sentido de su obra francesa y que dudamos implícitamente si lo podrá volver a repetir, le tenemos prisionero inconscientemente de nuestra admiración. Esta es la mejor forma de condenarnos a una crítica negativa y –debido a una fidelidad mal comprendida al pasado de un hombre que estuvo siempre en la vanguardia– de permitir que la ignorancia nos domine. Dentro de este contexto, *The River* ha venido a sorprendernos y, gracias a una perfección demasiado evidente esta vez para poder ser



desconocida, nos ha obligado a volver la cabeza hacia el punto a que ha llegado su autor. *The River* es *La Règle du Jeu* de la segunda época de Renoir [...]

Deberíamos ya tratar de ver de qué forma y cómo *The River* es dinámicamente fiel a lo que representó *La Règle du Jeu*.

Hay que compararlo en lo que es esencial, en lo que se refiere a su fondo. ¿Qué ha sucedido con el escepticismo tierno y burlón, con la sátira social de *La Règle du Jeu*? *Le Fleuve* describe la vida de dos familias inglesas, en algún lugar de Bengala. Son gentes ricas y sin preocupaciones materiales. Jamás Renoir nos deja percibir, ante esta burguesía colonial, ni la más mínima antipatía, ni la más pequeña crítica irónica. Desde luego, los personajes de *La Règle du Jeu* gozaban de su simpatía, pero la ternura que le inspiraban no excluía en ningún momento una lucidez implacable. ¿Eran sus héroes, a fin de cuentas, menos escépticos por lo que se refiere a su destino? Este estaba claramente definido. El amor y la consideración que les otorgaba Renoir, los situaba en un mundo agonizante con una gracia un poco burlesca, que hablaba incluso un punto de grandeza en su divertido convencimiento respecto a su anacronismo y a su vanidad.

Bajo este prisma, la novela de Miss Rumer Godden no tenía nada de revolucionaria. Más aún, en el film, Renoir adopta explícitamente el punto de vista de Harriet. Los acontecimientos se presentan en cierto modo a través de los recuerdos y de la sensibilidad de una adolescente inglesa, de espíritu vivaz pero más bien ingenuo, para quien, en cualquier caso, los problemas sociales no existen. Ella contempla la India como su jardín, sus amigos y sus padres, desde una estabilidad familiar que jamás pone en entredicho la estabilidad económica y social sobre la que descansa. A través de ella, el punto de vista de Renoir es exclusivamente moral. Reprocharle no haberse aprovechado de esta fugaz historia de amor para describirnos la miseria de la India o para realizar un proceso al colonialismo, sería reprocharle no haber tratado otro tema. Pienso que Renoir, incluso después de haber encontrado por casualidad un productor que tenía capital en la India, pensó durante mucho tiempo en la posibilidad de rodar el film en Hollywood. Con ello hubiéramos perdido bastante, pero no lo esencial, que es el descubrimiento del amor por tres adolescentes.

ANDRÉ BAZIN. *Jean Renoir.* Artiach: Madrid, 1973.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionadas, complementarias a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
<http://opac.ivac-lafilMOTECA.es>

- BAZIN, André. *Jean Renoir*. Madrid: Artiach, 1973.
- BAZIN, André. *Jean Renoir: períodos, filmes y documentos*. Barcelona: Paidós, 1999.
- CASAS, Quim. "Dos dramas sin moraleja". *Dirigido por*, nº 356, 2006.
- CASAS, Quim. "Jean Renoir y la diferencia de clases". *Dirigido por*, nº 382, 2008.
- CODELLI, Lorenzo. "The River de Jean Renoir". *Positif*, nº 537, 2005.
- FAULKNER, Christopher. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- FAULKNER, Christopher. *Jean Renoir*. Köln: Taschen, 2007.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Jean Renoir*. Madrid: Filmoteca Nacional, 1966.
- HEREDERO, Carlos F. "Jean Renoir: cine popular y cine negro". *Cahiers du cinéma: España*, nº 44, 2011.
- QUINTANA, Àngel. *Jean Renoir*. Madrid: Cátedra, 1998.
- RENOIR, Jean. *Mi vida y mi cine*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.
- RENOIR, Jean. *Entretiens et propos*. Paris: Editions de L'Étoile - Cahiers du cinéma, 1979.
- TREILHOU, M.C. "Le Fleuve". *Cahiers du cinéma*, nº 482, 1994.

EN LA VIDEOTECA

Películas dirigidas por Jean Renoir

- Nana* (1926)
- La golfa* (1931)
- Toni* (1935)
- Una partida de campo* (1936)
- El crimen del Señor Lange* (1936)
- Los bajos fondos* (1936)
- La gran ilusión* (1937)
- La bestia humana* (1938)
- La regla del juego* (1939)
- Esta tierra es mía* (1943)
- El sureño* (1945)
- Memorias de una doncella* (1946)
- Una mujer en la playa* (1947)
- El río* (1951)
- La carroza de oro* (1952)
- French Cancan* (1954)
- Elena y los hombres* (1956)
- La comida en la hierba* (1959)

Sobre Jean Renoir

Cineastas de nuestro tiempo. Jean Renoir el maestro: la búsqueda de lo relativo (Jacques Rivette, 1967)

ORGANIZA



CULTURAARTS
IVAC

COLABORA

visita ivac.gva.es para
informarte sobre la programación
y los demás servicios y actividades
de La Filmoteca de CulturArts

caimán
cuadernosdecine