

proyecciones

■ proyecciones

**Entrevista a Jean Renoir, por Jacques Rivette,
para la emisión “Cinéastes de notre temps”
de Janine Bazin y André Labarthe.**

A partir de 2010, durante los meses de Abril, Mayo y Junio de cada año, el Taller de Cine de la UNL organiza ciclos de proyecciones dedicados tanto a sus alumnos como al público en general. El primer año fue el ciclo “Las 10 mejores películas en la historia del Cine”, organizado en base a la encuesta que cada 10 años realiza la revista inglesa *Sight and Sound*. Se tomó la última encuesta, de 2002, y se introdujeron pequeñas variaciones para poder proyectar, finalmente, los 13 más grandes films en la historia del cine. El que se considera mejor es, por supuesto, **El ciudadano** y el segundo **La regla del juego**.

En 2011, bajo el título de “Cine Clásico, Cine Moderno”, se presentó una docena de grandes films, diseñando una visión de la Historia del Cine, a partir del ensayo “Evolución del lenguaje cinematográfico”, del gran crítico André Bazin. Fue además una manera de celebrar los 60 años de la revista *Cahiers du Cinéma*, en la que Bazin tuvo una participación decisiva y cuyo primer número apareció en abril de 1951.

En 2012 se presentó el ciclo “Los grandes maestros del cine y cómo realizaron sus películas”, un conjunto de grandes films y de documentales sobre los cineastas que los realizaron y en algunos casos sobre las películas presentadas. Se comenzó con la proyección de **La regla del juego**, y la semana siguiente se proyectó **Jean Renoir habla de su arte**, un documental que registra la conversación mantenida por Renoir con el también cineasta Jacques Rivette. A continuación ofrecemos la transcripción de la conversación Rivette/Renoir, donde Jean Renoir despliega su visión del cine, del arte y de la vida.

RIVETTE: Usted hizo su último film (**El testamento del Dr. Cordelier**), con la técnica que inventó, la cámara múltiple, es decir utilizando varias cámaras para filmar una situación: ¿piensa emplearla en el próximo film **Le caporal epinglé**?

RENOIR: Todavía no sé. Me gustaría poder emplearla en algún momento, pero esta técnica se aplica a films concebidos en cierta manera para esto. **Le caporal epinglé** es un film que hasta este momento se presenta como un guión normal, no sé si la cámara múltiple se aplicará enteramente. Sin embargo aún si no se aplica, esa técnica, de la televisión, del cine directo, me gustaría que se empleara porque estamos en el cine sonoro. Hemos vivido, felizmente, la época del cine mudo, que nos dio muchos buenos films, apenas salimos de esa época, porque se puede decir que la mayoría de los films todavía son mudos y en vez de carteles tienen sonido. Es tan cierto que muchos aceptan el doblaje, es decir, que se resisten a creer en esta relación misteriosa entre el temblor de la voz, la actitud, en fin lo que no cesa de crear al individuo. Me gustaría emplear esta técnica para que el actor, hable, actúe desde el comienzo hasta el fin del diálogo.

RIVETTE: Esta técnica no es otra cosa que lo que usted trata de hacer desde el comienzo del sonoro, tratando de mantener una continuidad en las tomas.

RENOIR: Eso es. Es decir, tener una continuidad, al menos parcialmente, de la progresión interior del actor en lugar de fabricarla en la sala de montaje. En **La gran ilusión** yo sabía exactamente dónde colocar la cámara (era, obviamente, una sola cámara), y para obtener eso, obtuve el mismo resultado desplazando la cámara.

Una de las razones por la que quisiera emplear esta técnica para **Le caporal epinglé**, es que la filmación será difícil; filmamos en invierno, los días son cortos, si aparece una nube y queremos obtener la continuidad es difícil, también es difícil la continuidad del sonido, pero si se filma de una sola vez, en una sola toma, la continuidad es perfecta.

RIVETTE: Finalmente esta técnica consiste en tomar en serio al actor. Cuando se filma un accidente de auto se lo filma con varias cámaras porque uno no se va a divertir rompiendo autos, mientras que al actor se lo lleva de aquí para allá.

RENOIR: Sí. Además al actor se le paga, y sin embargo el actor es bastante mal tratado. A pesar de que el personaje es lo que más se verá en la pantalla, más que el paisaje, más que el decorado y si se puede obtener de este actor un poco de sinceridad, entonces se gana algo.

RIVETTE: Y la sinceridad del actor trata de obtenerla no del instante, sino de la extensión. La sinceridad puede producirse al cabo de 1 minuto o de 5 minutos...

RENOIR: Sí, pero habría que entenderse sobre la palabra sinceridad. Cuando se habla de sinceridad no se quiere decir que el colmo de la sinceridad sea que el actor se exprese tal cual es en la vida. No. El colmo de la sinceridad del actor, es la sinceridad de su rol. No es a Laurence Olivier al que vamos a exigir sinceridad, sino a Hamlet, y si de repente bajo los rasgos de Hamlet aparece Laurence Olivier, algo falló, algo salió mal. Esta sinceridad, creo que es más fácil obtenerla si se mantiene el plano desde antes. Uno no

se sumerge en la sinceridad como se sumerge en el agua del mar. La sinceridad hay que ganarla, hay que acariciarla, y finalmente se la obtiene; entonces pienso que es mejor si la escena se prolonga un poco, sobre todo si se le evita al actor esa cosa terrible de tener que mantener la continuidad (“En la última toma lo dijo con un tono más agudo”). Quizá se trata así de retomar el ritmo, y quizás el espíritu, pero el espíritu es una cosa extremadamente fugaz.

RIVETTE: Como ciertos pintores, por ejemplo Matisse, que hacen treinta esbozos del cuadro, pero el cuadro definitivo lo hacen de una sola vez.

RENOIR: Exactamente, y los treinta esbozos de Matisse, en el cine se llaman ensayos. Creo que es lo mismo para toda tentativa de expresión humana. Además el texto cuenta. Repito que estamos en el cine sonoro, y entonces, los textos cuentan, son el medio de alcanzar la verdad, ese pequeño descubrimiento del mundo que corresponde a toda obra de arte, y tengo la impresión de que el texto está en la base de nuestra profesión, y los textos no se dicen bien sino a condición de haber sido trabajados.

Puede suceder que si han sido trabajados, se puede llegar a olvidar la manera de pronunciar las palabras y entonces nada más que el espíritu cuenta. Es evidente que todo se hace extremadamente frágil y una interrupción puede resultar dramática. Ahora bien, el sistema de filmación por planos, no está hecho más que de interrupciones. Por esa razón yo estoy en contra. También creo que hay que abordar el texto sin interpretarlo. Hay que comenzar por absorberlo, exactamente como se absorberían ciertos datos, por ejemplo, como se memorizaría un número de la guía

telefónica. En la guía telefónica nadie interpreta un número de teléfono. No hay que interpretar el texto, porque hay otra cosa extremadamente importante, con el método que consiste en fragmentar, en hacer un film por pequeños fragmentos, se llega a interpretar el momento, y yo creo que la buena interpretación no consiste en interpretar el momento sino interpretar al personaje; interpretar el momento es siempre banal. En una escena dramática, estamos con un señor que ha sido abandonado por su amante y tiene ganas de suicidarse, evidentemente que si interpreta ese momento, lo hará con trémolos en la voz y esos trémolos sonarán falsos, esos trémolos corresponden a cosas que ha visto, que ha oído, pero que no corresponden para nada al verdadero temperamento del personaje. Insisto, el verdadero personaje es el personaje que se interpreta en la ficción; el actor en sí mismo, en la vida, no nos importa para nada. Creo que la sinceridad, la manera de llegar a interpretar no el momento sino al personaje, hace que un actor que está completamente metido en la piel de su personaje, tendrá la idea de interpretar ese momento bien triste, riéndose, quizá hasta tenga un ataque de risa, ¿por qué no? No es necesario que todo el tiempo se lllore en los entierros; yo conozco entierros en los que todo el mundo ríe, y eso no quiere decir que no se lllore al difunto, que no se lamente de la manera más sincera su pérdida, pero la expresión que se aplica al momento es falsa, en todo caso es convencional. Por eso creo en el método de decir el texto, pero sin interpretarlo, y después, este texto, penetra muy suavemente, y llega el momento, no sé por qué, en que se produce la unión misteriosa de la personalidad del actor con la personalidad del autor, la unión misteriosa del pensamiento y la palabra se produce,



y emerge algo que nadie esperaba, ni siquiera el actor. Si el actor sabe de antemano la manera en que va a decir el texto ya es malo, es convencional. No tiene que saberla, tiene que salir sola. Y la única manera de hacerlo, es pedirle a la monotonía que nos ayude, la monotonía de la repetición de frases y de palabras. En fin, todo esto está dicho un poco al azar, pero es para hacerle entender por qué me gusta ese sistema de filmación con varias cámaras.

RIVETTE: ¿Usted borra toda frontera entre teatro y cine? ¿Lo que usted hace es acercar el cine al teatro?

RENOIR: No sé. Hay un riesgo muy grande, pero creo que el pasaje de esta frontera se hizo el día en que aceptamos que el cine fuese sonoro, en que los personajes hablen, entonces estamos obligados a aceptar ciertas leyes del teatro. El cine mudo a mi entender era infinitamente grande por razones que no son quizá para nada las del cine sonoro. El cine mudo, me parece, se basaba en el hipnotismo. No tenía nada que ver con el drama, era únicamente un asunto de hipnotismo, era un asunto de prestidigitación y de hipnotismo. El hipnotismo se practicaba por medio de los Primeros Planos. Los personajes que triunfaron en el cine mudo estaban dotados de un potente hipnotismo; creo que la más notable era Greta Garbo. Se iba a ver a Garbo no por las historias, las historias que interpretaba eran perfectamente estúpidas, no tenían ni pie ni cabeza, la interpretación, desde el punto de vista dramático, era grotesca, cuando se ven los films interpretados por Garbo con el espíritu del espectador del cine actual, que es un espíritu de cine sonoro, es decir con una especie de arte que no tiene nada que ver con el mudo, entonces nos reímos, lo encon-

tramos grotesco, si no fuera porque somos amantes del cine como usted y yo, y que vamos al cine con una especie de espíritu de estudiante, pero el público normal se ríe. El público normal está absolutamente equivocado porque olvida que no se trata para nada de una forma de expresión dramática, se trata de hipnotismo, y debe aceptar el lado grotesco de este aspecto exterior, puramente exterior, porque no es más grotesco que lo que nosotros hacemos hoy. La apariencia perdurará más allá de las injurias del tiempo. El arte tiene sin duda como primera misión, poner la belleza al abrigo de las injurias del tiempo.

En cuanto al realismo, habría mucho para decir, y quizás podríamos decirlo algún día, pero la verdad es que un Primer Plano de Greta Garbo se impone al público. Había quizás un cartel, pero que no quería decir nada, no tenía ningún sentido; quizás era solamente el placer de ver letras sobre la pantalla, era quizás simplemente un placer visual el cartel que precedía al Primer Plano Y entonces, el Primer Plano llegaba, había una música apropiada y la sala estaba en éxtasis, se sentía que bruscamente un puente había sido creado entre ese rostro enorme y esa gente que miraba. Se producía el mismo fenómeno, bastante curioso, que existe en algunos grandes personajes que existen en la vida. Vi eso por ejemplo, en Roma, en San Pedro, durante una alocución en los días que precedieron a la guerra, en fin, una alocución bastante dramática, del Papa; entonces en esta plaza de San Pedro cada espectador tenía la impresión de que el Papa se dirigía sólo a él y a nadie más. Eso era corriente en el cine mudo con los grandes animales, digo animales a propósito, porque en realidad era casi una fuerza animal, grandiosa, que tenían los grandes actores. Ahora que el cine es hablado,