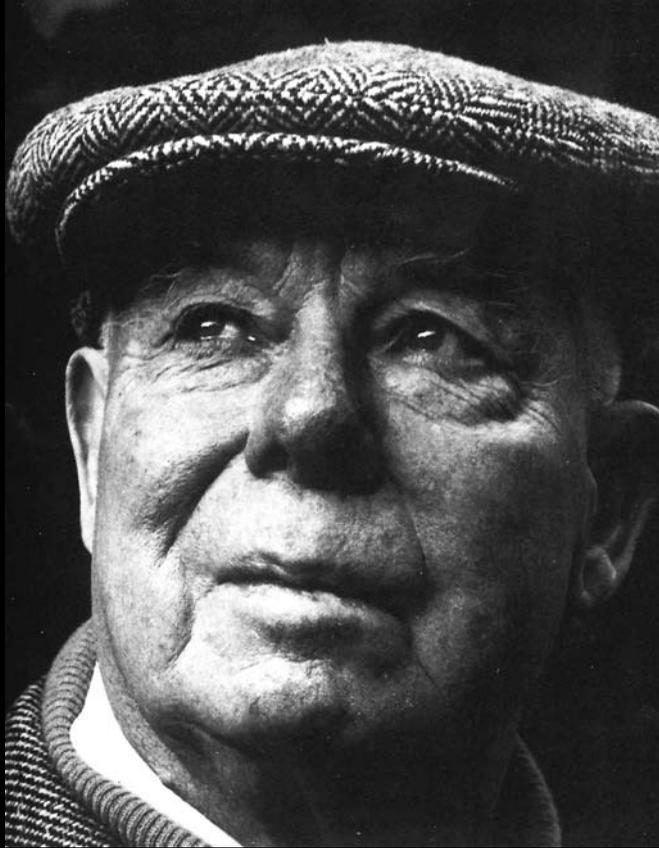


■ La regla del juego | Jean Renoir



es evidente que estamos obligados a llegar al diálogo, estamos obligados al uso de las palabras. Se dijo que para luchar contra la televisión el cine empezó a usar la pantalla ancha, pero las revoluciones tienen razones más profundas, razones que ignoran los que las hacen. Los hombres que hacen las revoluciones no saben para nada por qué las hacen, son empujados por cantidad de fuerzas invisibles que ya existían, que estaban en el aire antes que ellos. La pantalla ancha es una especie de revolución, y la razón profunda de esta revolución, es simplemente porque hablan las personas, y cuando hablan es preciso que aparezcan varias en la pantalla, y si son varias tiene que haber lugar para que estén todas, y con una pantalla cuadrada hay que retroceder mucho, entonces si se quiere tener a varias personas en la pantalla, y si están de pie, si están lejos, no se les ven las caras, no se ve la emoción sobre los rostros, por eso es necesaria la pantalla ancha.

RIVETTE: Pantalla ancha, vuelta al espacio escénico.

RENOIR: Exactamente, que lo queramos o no tenemos un cine parlante, y con una pantalla ancha nos aproximamos al teatro. Creo que la preocupación técnica dificulta a la calidad del arte. Tomemos la escultura griega del séptimo al quinto siglo antes de Cristo, cuando llegaron a la copia perfecta de la naturaleza. Eso no tiene ningún valor, es perfectamente aburrido, hoy ni se las mira, mientras que las estatuas mal formadas, fuera de escuadra, de la Época Micénica, nos sacuden de emoción. La técnica va contra el arte, es algo tan evidente, pero ocurre que esta técnica la tenemos, ocurre que aún si estamos en un país menos comercial, como es Francia, aun aquí la

condición comercial del cine no nos permite rechazar esta técnica.

Volvamos a la Edad Media, al momento en que se llegaba al dominio completo de la técnica de construcción, de los cantos, de los espectáculos tal como los conocemos, es decir que el artista hacía todo, el artista practicaba varios oficios. El trovador era por sí solo un espectáculo completo, un trovador llegaba a un castillo y cantaba la canción de Rolando, primero, algo muy importante, el motivo general no tenía ninguna importancia, se lo cantaba una, mil veces, y la canción de Rolando era cada vez original, porque la originalidad consiste en la forma y no en el fondo.

Por otra parte es un error en nuestros días conceder tanta importancia a la historia, a la intriga. Pienso que nosotros, los occidentales, hemos dado un golpe realmente nefasto al arte en general, el día en que inventamos la idea del plagio. El plagio debería ser recompensado, el plagio debería ser condecorado, honrado, ¿no le parece? Mire, conozco una manera muy simple de salvar al cine, consistiría en que los productores de un país como Hollywood, por ejemplo, o París, decidan que en tal año no se trabajará más que sobre un tema. Hollywood decidiría, por ejemplo, que no se hicieran sino westerns, y todos los realizadores no filmarían más que westerns. Vería qué originalidad, vería cómo así aparecen las diferencias entre los films. En lugar de eso se hace como si las diferencias existieran simplemente porque las historias son diferentes entre sí, pero se transforman en copias perfectas. Se cuentan historias diferentes pero con los mismos rostros, los mismos decorados, el mismo maquillaje, las mismas expresiones, las mismas emociones. Ahí está la monotonía.

Para volver a esta cuestión de su reproche justifica-

do, de que nos aproximamos a esta forma teatral aplicando la técnica mediante la cual el actor se vuelve dueño de la creación. Le contesto que sí, pero no podemos hacer de otra manera. Llegamos al momento en que la técnica, habiendo sido absolutamente perfeccionada, está desapareciendo, y al desaparecer permite al artista, lo que no es una ventaja, practicar artes diferentes, y la frontera entre el cine, el teatro, la danza, cualquiera sea la expresión, esta frontera, se vuelve minúscula. Y, cada vez más, tendremos directores teatrales y realizadores que practicarán varias formas de espectáculo a la vez.

RIVETTE: Con esta técnica de cámaras múltiples hay un peligro. Lo que favorece al gran actor tal vez no le convenga a cualquier actor, que con el sistema de plano por plano lograba tener cierto brillo.

RENOIR: Tiene razón. Es evidente que esta técnica demanda gran experiencia, profesionalidad. Creo que la nuestra es una época de especialistas, que el amateurismo no corresponde al espíritu de la época. Por ejemplo, yo veo lo que usted quiere decir: el sistema que consiste en “trampear” con la cuestión. Por ejemplo, se filma a un niño y se quiere que exprese dolor por haber perdido a su mamá, y entonces se le hace “¡Buuu!”, y el chico abre sus ojos aterrorizado, luego se pone sobre eso un breve comentario diciendo lo que pasó, eso marcha muy bien, pero es una trampita. Y tengo la impresión de que si queremos crear un cine nuevo tendríamos que hacer algo completamente honesto.

RIVETTE: La palabra es un hecho inexorable y hay que tomar partido por ella, agregando otro cuestión más: ¿el progreso está más en el color y la pantalla grande

que en los métodos de rodaje? ¿Acaso los progresos no son todos del mismo signo, que, de un modo general, es el de un realismo cada vez más acentuado?

RENOIR: Por supuesto, es la historia de todas las artes. Sabemos que en todas las artes la llegada de un realismo absoluto ha coincidido con su decadencia. Recién yo citaba la experiencia del arte griego, y se podrían tomar otros ejemplos; hay uno que me viene a la mente, es el arte de la tapicería. La primera tapicería que conocemos es el tapiz de la reina Matilde. La buena reina Matilde con sus damas de honor, para pasar el tiempo, tejía un tapiz, mientras su marido, Guillermo, conquistaba Inglaterra. Es evidente que las lanas que empleaba eran muy primitivas, probablemente estaban mal hiladas, es evidente que los colorantes que coloreaban esas lanas eran primitivos, eran probablemente colorantes vegetales, tal vez minerales, y se ve, cuando se mira esa tapicería, que los colores son mínimos, extremadamente pobres, pero esta tapicería es probablemente una de las más bellas tapicerías que existen en el mundo. Saltamos algunos siglos y llegamos a otras tapicerías aún primitivas: son las tapicerías expuestas en Angers, el Apocalipsis. Tenemos delante de nosotros un mundo maravilloso, no solamente en el sentido de un sueño, sino en el sentido de la realidad. Los personajes que están expuestos ahí, son absolutamente modernos. Los conocemos, vemos todos los días a gente que se parece a esos santos, a esas reinas, a todos esos condenados, a esos ángeles, y Dios sabe si los medios eran primitivos. Pero un buen día, el bueno de Enrique IV comete un golpe insensato, y mata el arte de la tapicería, dándole un golpe en el cráneo, con Sully. Es eso lo que me hace dudar, me



pregunto que si las leyendas no son totalmente fabricadas, esta historia de la estupidez hecha en relación con la tapicería, me hace dudar de la veracidad de las leyendas que alaban de tal modo a ese buen rey. Mire lo que hizo, quiso inventar la tapicería de “Altas lices”, reemplazando las tapicerías de “Bajas lices”. Es decir, una manera de hacer cruzar los hilos de un modo más fino, y al mismo tiempo, el arte de la tintura había hecho progresos enormes, entonces el rey, financia, ennoblece a la gente que quisiese hacer tapicería de “altas lices” reemplazando la tapicería de “bajas lices”. Y la tapicería se perfeccionó imitando más y más la naturaleza; muy pronto, en lugar de inventar motivos simples para la tapicería, se copiaron cuadros, se copiaron Bouché, Watteau, y el tapiz se parecía a Bouché y a Watteau. Se pudo copiar la naturaleza con la tapicería, se tuvo todo tipo de matices, diez verdes, los azules del cielo pasando de la palidez de una nube a un azul oscuro. Resultado, la tapicería se terminó. Artistas como Elorza, tratan de renovar la tapicería alejándose del realismo, pero qué pena, esta tentativa es artificial y no llega a darnos la tapicería de la reina Matilde. Entonces, termino por preguntarme si el hombre no está dotado para lo bello y su inteligencia, esta facultad devastadora (¡es terrible la inteligencia, no se hacen sino estupideces con la inteligencia!), lo empuja hacia lo feo. La inteligencia hace de nosotros, servidores, amantes de todo lo que es feo. Nuestra tendencia a imitar la naturaleza no es sino una tendencia hacia todo lo que es feo. Me pregunto si el hecho de que en las épocas primitivas todos los objetos eran bellos, aún los que no eran artísticos, porque hay una cuestión perturbadora: miremos la alfarería etrusca, todas son bellas, no me van a hacer creer que todos los alfareros etruscos

eran genios. Entonces, ¿qué pasa que cuando la técnica es primitiva todo es bello y cuando la técnica se perfecciona todo es feo, salvo para los artistas geniales capaces de dominar la técnica? Es una cuestión problemática, y me pregunto si sobre nuestro arte del espectáculo, porque hablamos de cine, el perfeccionamiento de la técnica no anuncia la decadencia completa. Y no puede crear más que aburrimiento, porque no es más que la reproducción de la naturaleza. Admitamos la idea de que el cine llegue a dar la impresión perfecta de un bosque, tendríamos árboles más anchos, pantallas que llegarían a rodear al espectador y estaríamos en medio del bosque, podríamos tocar los troncos de los árboles, podríamos respirar el olor del bosque, habría máquinas automáticas que expandirían el olor del musgo, pero ¿sabe qué pasaría? Uno se subiría a una moto o a una bicicleta, y se iría a un verdadero bosque, y no al cine. ¿Por qué querría uno ir a meterse a ver un espectáculo cuando se puede tener el bosque verdadero? La imitación de la naturaleza no puede sino provocar el final del arte.

RIVETTE: Yendo un poco más lejos por ese camino se podría hasta lamentar que la película tenga un grano más fino.

RENOIR: Lo lamento sinceramente. Escuche, ya que hablamos de cine, constatemos un hecho, miremos la fotografía de los films primitivos, de **El gran robo del tren**, el primer western americano, miremos la fotografía de los films de Max Linder, es impresionante, tiene unos contrastes increíbles. Sí, lamento el perfeccionamiento de la película fotográfica. Cuando era joven luché por imponer la película pancromática en

la filmación en estudio, fui el primero que la empleó, fabriqué mi material yo mismo. Estábamos en un altílo del Vieux Colombier, habíamos hecho un pequeño estudio para filmar **La pequeña vendedora de fósforos** sobre película pancromática. En ese tiempo se empleaba la pancromática en exteriores y la ortocromática adentro. Y la iluminación estaba hecha para la ortocromática. Es decir, arcos y tubos de mercurio; me dije: ¿por qué no emplear la pancromática que da más matices, en lugar de la ortocromática que pasa simplemente del negro al blanco, que da un contraste violento? Entonces, ¿por qué no emplear la pancromática?, sólo que no existía la luz necesaria, la luz que empleamos ahora, los rayos menos ultravioletas que convienen a la pancromática. Así que estudié un poco la cuestión, muy brevemente, porque no tengo espíritu científico, pero en fin, encontré a alguien de la casa Phillips de material eléctrico, que me aconsejó sobrevoltar ligeramente la lámpara común, cosa que hice. Fabriqué material con amigos, reflectores con un poco de zinc, un reóstato con alambre que retorcimos. Y finalmente hicimos **La pequeña vendedora de fósforos** y la fotografía no estaba nada mal. Lo revelamos entre nosotros, en todo caso fue un trabajo de amateur que era apasionante.

Pero hoy me doy cuenta de que iba contra mis profundas convicciones, yo creía en el progreso, ahora no creo para nada, y actualmente, la fotografía de muchos films, muy brillante, muy tersa, que imita muy bien la naturaleza, es de una banalidad completa. Uno llega a sentirse aburrido con esa fotografía. Me parece que los films más perfectos de hoy son también los más fastidiosos desde el punto de vista fotográfico. ¿Cómo se explica, a través de esta idea que trato de expresar, que el progreso técnico trabaja

contra la expresión artística, cómo explicar lo apasionante de la fotografía de los films primitivos?

RIVETTE: Y al mismo tiempo no se puede hacer como si no existiera, no se puede tomar partido contra la fotografía.

RENOIR: Sería un gran error. Es preciso aceptarlo, tenemos derecho a deplorar las condiciones en las que trabajamos, yo lo hago en este momento y además mi actitud es puramente teórica, una actitud de conversación, creo en la realidad de los hechos, y creo que hay que inclinarse ante los hechos. Creo que no se fabrica la vida, sino que es la vida la que nos fabrica. Mi padre tenía una teoría que me gusta mucho, y que pongo en un libro que escribí sobre él: la teoría del corcho. Hay que ser como un corcho en la corriente, hay que seguir la corriente, pero el corcho debe ser un poquito inteligente, no totalmente estúpido, y tratar de dirigirse un poco hacia la izquierda, un poco hacia la derecha, de manera que pueda elegir el tipo de corriente que mejor le convenga, para ir finalmente en la dirección que prefiera. Pero la dirección general, es la corriente la que la impone.

RIVETTE: Como un planeador.

RENOIR: Eso es, la técnica del planeador que se sirve del viento, lo que no impide que el aviador sea inteligente. Estoy convencido de que en nuestro oficio, frente a los progresos, se debe actuar así; solamente que constatamos que los objetos usuales en la época de técnicas muy desarrolladas, han sido feos, sólo los grandes artistas se salvan, entonces quiere decir que hay que ser un gran artista o nada. Y eso es



extremadamente grave, quiere decir que se privaría, a la gente corriente, de la posibilidad de la creación artística, que antes era constante. Que existe en la vida de todos los días, que existía, por ejemplo, en la manera de alumbrar el fuego a la mañana. Usted me dirá que ya no se tiene tiempo para encender el fuego por la mañana. Hay que correr a la oficina a trabajar para ganarse la vida, evidentemente, en el tiempo de antes, se tenían muchos otros inconvenientes, por ejemplo: no había anestesia y las mujeres daban a luz en medio de dolores, mientras que ahora se pueden tener partos sin dolor, muy bien, hay una gran diferencia, pero nosotros no hablamos en este momento de las ventajas y las desventajas del progreso, hablamos de los efectos del progreso en el arte.

El asunto es que cada movimiento, en épocas no técnicas, se volvía un hecho artístico. El hecho de encender el fuego a la mañana requería una disposición determinada de los troncos de tal modo que se creara una corriente de aire, si no se sabía disponer bien los troncos, es decir, de una manera parecida al procedimiento artístico, si no se los disponía bien, entonces el fuego no se encendía.

En Francia todavía tenemos algo que nos queda, mientras casi no nos queda nada en otras áreas, y no es una broma, parece sin importancia pero no es así, me siento muy orgulloso de eso: es la cocina. Los franceses conservan el sentido de la cocina, el sentido artístico de la cocción, del condimento, en verdad conservan el sentido de lo que no se explica. Mientras que la ciencia lo explica todo, la técnica da respuesta a todo y explica todo, un cocinero no puede explicar todo, trabaja con la intuición, con los sentidos, finalmente llegamos a la gran cuestión, la cuestión de la inteligencia y los sentidos.

RIVETTE: Tratemos de analizar las ambigüedades de la idea de progreso. Usted dice que la técnica, sean cuales sean sus virtudes que nadie piensa negar, no debería, sin embargo, prevalecer sobre la inteligencia práctica del artesano, sobre su sentido de los acontecimientos y de los objetos concretos. Hay tal vez otra solución a ese problema de realismo, solución que nos sugiere la historia de las otras artes, y que es servirse de los medios cada vez más realistas para defender cada vez más lo abstracto. Según usted el cine puede pensar en esta solución.

RENOIR: Creo que es cada vez más difícil para la gente de cine luchar contra el realismo por medio de la abstracción, porque el cine es un arte basado en la fotografía y la fotografía reproduce lo que tenemos delante de los ojos. El cine es un arte de expresión y de fotografía, la expresión de los actores que da el cine. La base del trabajo es, finalmente, fotografiar el rostro de los actores. Entonces se puede tratar de llegar a una cierta estilización para luchar contra las trampas del realismo exterior, por ejemplo con maquillaje no realista, pero yo no creo eso.

RIVETTE: Tal vez por medio de un tipo de interpretación...

RENOIR: Tal vez, por medio de una interpretación, que en si misma se habría estilizado, pero estamos obligados a hacerlo sin que se note, porque el público asimila el cine a la foto y le pide la apariencia exterior de la fotografía, que se hace todos los días en la calle con cualquier cámara, lo queramos o no. Hay otra cosa, es que el realismo fue un trampolín muy cómodo y personalmente, lo que descubrí en el ci-

ne, lo descubrí a través de la verdad exterior. Es posible que de tanto en tanto yo haya tratado de tocar la verdad interior sin respetar la verdad exterior, pero la verdad exterior nos sirve y no ha dicho todavía la última palabra. Porque en realidad, lo que queda, es que no hay arte en nuestro trabajo si no nos basamos en la observación de los hechos humanos, sobre la observación de lo que pasa detrás del fondo, detrás de la pantalla. Se basa también en el conocimiento de las ideas generales. En el fondo, lo que es grave, es que la práctica de la técnica perfeccionada nos aleja, algunas veces, de las ideas generales. Tomemos un ejemplo de artes paralelas, por ejemplo, de la fotografía, es evidente que el trabajo de un gran artista, por ejemplo Cartier-Bresson, se basa en la observación minuciosa de la realidad. La grandeza de Cartier-Bresson es que a pesar del realismo y de los detalles de sus fotografías, todas ellas corresponden a una concepción general. Cuando nos presenta, por ejemplo, fotografías de Madrid o de Moscú, en diez fotografías tenemos una idea general de lo que es la vida en Madrid o en Moscú. Lo que es la mentalidad de la gente que habita en esas ciudades, lo que, quizá, más aún, es su manera de vivir, y eso va muy lejos. Entonces, esta especie de gran problema de nuestro trabajo, que es el hecho de alcanzar la idea general a través del detalle, es evidente que la técnica muy perfeccionada puede alejarnos, pero puede también acercarnos, puede ayudarnos en ese sentido. Tomemos el film de Resnais, **Hace un año en Marienbad** que es una tentativa de no realismo a través del realismo. Es una tentativa, quizás intelectual, pero es una tentativa que existe y es un logro. Está ahí, ya está hecha.

RIVETTE: Un no realismo sólo en cierta medida, porque finalmente lo que se busca es un realismo psicológico.

RENOIR: Evidentemente. Dicho lo cual, la perfección de la técnica no es indispensable para la práctica de un arte de ese tipo, digamos, para la fabricación de un espectáculo basado sobre ese tipo de contraste. Tomemos un ejemplo en **Sueño de una noche de verano** de Shakespeare. Con una técnica extremadamente primitiva y decorados casi inexistentes, Shakespeare practica el juego de contrastes de una manera absoluta, y saltamos del presente a un bosque encantado, a una historia que concierne al Duque de Atenas, de una Atenas que evidentemente no existe, a la pintura absolutamente minuciosa y realista de la mentalidad de los artesanos de una pequeña ciudad, y a un espectáculo en el interior de otro espectáculo, y todas esas diferentes acciones se entremezclan, contrastan entre sí, y crean una impresión de sueño no realista cuyos elementos son, sin embargo, realistas; elementos verdaderos porque están basados si no exteriormente, -son quizá no verdaderos- pero están basados en la observación extremadamente honda del hombre y de su espíritu.

RIVETTE: Pero por otra parte, y sería quizás una de las explicaciones de la gran calidad de objetos artesanales de los pueblos primitivos, finalmente, esos gestos, los gestos que hacía la gente para encender el fuego, o bien los que hacía un artesano para construir un objeto, eran gestos que, al fin de cuentas, aún de manera inconsciente para ellos, estaban ligados a la idea general del mundo; estaban ligados, porque eran gestos tradicionales, a una civilización, a una herencia.

RENOIR: Si me permite una interrupción, estaban ligados a algo mucho más importante, a una religión, es decir, a una filosofía, es decir a ideas generales.

RIVETTE: En fin, lo que igualmente es bien claro, por ejemplo, para el extremo oriente, para la China o el Japón, donde justamente hubo, y hay todavía, creo, en todo caso hasta hace muy poco, ese sentido extraordinario del objeto manufacturado, y a la vez ese sentido de la idea general, que se encuentra en el objeto más humilde.

RENOIR: Es quizás en ese sentido que tenemos la esperanza de no morir. Puede muy bien ocurrirnos, ¿no es cierto? La televisión es cómoda y es un gran arte, y además, este gran arte tiene la ventaja de “ir a domicilio”, en fin, todo está a su favor. Por otra parte, es evidente que un cierto orden de búsqueda, de invención intelectual, artística o sensible, o instintiva, se hace en el cine y otro se hace en televisión, pero no es lo mismo. Creo que si el cine desapareciera habría un hueco muy grande en nuestra civilización.

Por otra parte, al público no le gusta ser sorprendido. Me acuerdo que tuve una discusión sobre ese punto, hace mucho tiempo, con Maurice Chevalier. Me explicaba que cuando tenía un programa nuevo, las canciones de ese nuevo programa no gustaban, entonces tenía que mezclar y poner siempre algunas canciones cantadas el año anterior, y aún muchos años atrás, para arrastrar las otras, y entonces el público no se sorprendía, las canciones completamente nuevas no le gustaban, pero le gustaban al año siguiente, eso es lo que es grave. Entonces, lo que hay que hacer, sin sorprender al público, es tratar de evolucionar hacia esta especie de comprensión del objeto en sí mis-

mo, del objeto manual, es decir, del arte y del objeto manufacturado que se encuentra todavía en Oriente.

RIVETTE: Quizás se podría decir que lo que constituía la fuerza de las civilizaciones primitivas, de las civilizaciones orientales, era de alguna manera, que consideraban el mundo sin solución de continuidad; es decir que para ellos no había fronteras entre la artesanía y la obra de arte, la concepción que tenían del universo era una concepción de una sola pieza, basada en la idea de mundo.

RENOIR: El mundo “existente”, dicen los hindúes. Pero creo que esta concepción estaba sostenida por el hecho de que las diferencias exteriores estaban marcadas de una manera muy neta. Puedo equivocarme, pero tengo la impresión de que el mundo, siendo como es, con grandes contrastes, una vez que aceptamos las muy fuertes diferencias exteriores, las diferencias interiores resultan menos grandes. Esas diferencias exteriores eran, por ejemplo, lo que se llama la nobleza en Europa, las castas en India. Ahora bien, las castas eran evidentemente prácticas, un *brahman* sabe muy bien que no tiene ninguna relación, ninguna conversación, ningún o casi ningún contacto con un *chudra*. Entonces, una vez que esto está admitido, una vez que las diferencias están marcadas, una vez que la vanidad de los hombres está satisfecha, y la sed por pertenecer a un pequeño clan está satisfecha, se la puede olvidar y permitirse, entonces, contactos intelectuales mucho más vastos. Ahora bien, esta suerte de unidad intelectual, creo, era facilitada por la unidad de creencia; por ejemplo, ya que hablamos de la India, se puede afirmar que la India, más que una entidad geográfica, es el hinduismo. Todos

los pueblos que han adorado a Dios por intermedio de la misma forma y el mismo rito, pueblos que llamamos hindúes, tienen, antes que nada, una lengua común, una lengua que fue para los hindúes lo que el latín fue para los imperios, y esta lengua es el sánscrito. Entonces es evidente que esto permite una simplificación de las concepciones intelectuales muy grande, lo cual no quiere decir que sea bueno o malo.

RIVETTE: ¿Pero la idea del mundo que se hacían justamente los representantes de las castas más opuestas, era la misma?

RENOIR: Era la misma, ciertamente, y es todavía la misma; y era la misma para nosotros, es lo que hacía la unidad de lo que se llamaba la cristiandad. Después de eso, se quiso dividir la cristiandad con la idea de naciones. La idea de nación es una idea absolutamente arbitraria, que no se sostiene, que está por venirse abajo en este momento, y sería finalmente faltar a la verdad si no admitiéramos que el mundo, ahora, está dividido en ideologías, y para nada en naciones. Hay algo que entorpece la unificación en este momento, es la diferencia de lenguas; pero la diferencia de lenguas es reemplazada por la unidad en una religión muy fuerte que está por conquistar el mundo, es la religión de la ciencia. Para volver a nuestro problema, el problema del cine, creo que es necesario proceder como procederían los antiguos, hemos hablado más de una vez de innovaciones, de salvatajes, más aún, de revoluciones, yo creo que las revoluciones que valen han sido revoluciones basadas en hechos materiales. Acabamos de hablar de la técnica, hay que admitir que ha sido la técnica la que muchas veces ha promovido grandes cambios en el dominio

del arte. Si los impresionistas pintaron de una manera diferente a la de sus predecesores, es, simplemente, porque reconocían la existencia de una invención técnica, de una invención de gran importancia, la invención de la fotografía. Es también por el hecho de que en esa época se pusieron a fabricar materiales más fáciles de transportar para los pintores, podían ir bastante lejos, dar un paseo por el campo llevando una caja de colores. Era más cómodo que en la época en que los colores se trituraban en potes y estaban contenidos en vasos muy pesados. Por eso mismo creo que si en su época Miguel Ángel y Rafael se pusieron a pintar grandes superficies, fue probablemente debido a la manera de fabricar los colores con el empleo de ciertos aceites, que lo permitía.

Sí, hay que basarse en los hechos. Decimos: en el cine, y estamos todos de acuerdo, hay que cambiar algo, porque el cine está poniéndose a dormir. Creo que aquí, en Francia, hay tentativas sumamente interesantes, más interesantes que en cualquier otro país, de hacer cosas nuevas, pero quizás esas tentativas no están basadas lo suficiente en, digamos la naturaleza del público que nos espera mañana.

¿Será un público que quiere pagar más caro, que no quiere pagar más caro, que va a venir de lejos? No sé, pero, es eso lo que habría que saber. Las revoluciones artísticas no son sólo cuestiones de los artistas, son también cuestiones del público. Se cambia la alimentación de un país si los habitantes tienen ganas de comer otra cosa, no depende sólo del despensero que vende sus tarros de conserva.

RIVETTE: ¿Y en qué dirección piensa que puede, digamos, cambiar el cine?



RENOIR: Lo que yo pienso en este momento, lo pienso porque estoy escribiendo un guión, y que este guión está basado en el respeto de la realidad exterior, creo que todavía no se ha agotado esta realidad exterior. A pesar de mi escasa admiración por ese culto, creo que hay que ir una vez más en ese sentido. Creo que la realidad exterior la hemos respetado apenas en las apariencias. Me parece que creimos ser verdaderos maquillando a nuestro actor que hace el rol de un minero, con falso carbón, con un poco más de carbón sobre el rostro, pero eso, aún así, es maquillaje. Creo igualmente que con esta realidad exterior quizás lleguemos a una realidad poética. Ahora bien ¿qué es la realidad poética? Es quizás, el núcleo de sentimientos que puede animar a un ser humano. Es, tal vez, tratar de decir en tres palabras lo que habitualmente se dice en doscientas palabras, la realidad poética es, tal vez, un condensado, quizás una manera agradable, placentera, de comunicar, súbitamente, con el espectador. Creo que nuestra función es abrir ventanas. Mire, nuestro trabajo es mirar. No es porque seamos más capaces de mirar que los otros, sino porque nosotros no hacemos otra cosa más que mirar. Por eso hemos aprendido a mirar. Mientras que la gente que se ve obligada a trabajar en bancos, en distintos oficios, no tiene tiempo de aprender a mirar. Nosotros no hacemos más que mirar, por otra parte es una razón por la cual los artistas deberían tener tiempo. Esa palabra: artista, disgustaba mucho a mi padre, y a mí no me gusta mucho tampoco, sólo que no veo qué otra palabra emplear. Es una deformación del francés del siglo XVIII. A comienzos del siglo XVIII el arte, era simplemente la manera de hacer algo, la técnica, y la ciencia era el conocimiento. Se decía: “el arte de la cocina”, quería decir que se había leído o

se había escrito un hermoso libro sobre cocina, pero no se sabía ni cocinar un huevo pasado por agua. Ahora bien, el que sabía cocinar un huevo pasado por agua conocía el arte de la cocina. Pero, en verdad, para volver a nuestra cuestión, creo que en este trabajo de abrir ventanas, que es el nuestro, hay que elegir el paisaje que mostraremos. Y si mostramos de golpe paisajes muy diferentes a los de las ventanas abiertas antes, el público no nos apreciará, hay que ir prudentemente; es una lástima, porque es divertido no ser prudente. Sería maravilloso cuando los que van a abrir las ventanas, las abren sobre paisajes absolutamente inesperados, desconocidos, inimaginables, pero es muy difícil. El hombre es un animal de costumbres, y somos, finalmente, animales ¿no es cierto? Entonces, comprendo muy bien que a mi perro le guste acostarse en el mismo rincón de casa todas las noches, es bien agradable un ángulo de la pared, una ranura en el parquet, y a nosotros también nos gusta encontrar nuestro rincón. Entonces, hay que abrir ventanas, y esas ventanas van a develar, van a hacer decir a la gente: “¡Miren, pero es cierto, yo nunca había pensado en eso!” Cézanne abre una ventana sobre los jugadores de cartas. Y después, la gente que vive al lado de esos jugadores de cartas en Aix-en Provence, dice: “¡Sí!” , pero fueron necesarios cincuenta años para que lo notaran, pero después de cincuenta años dicen: “Pero finalmente es cierto. Esos jugadores de cartas son así. Nunca había visto que tenían reflejos de colores en la piel”, y esta revelación les encanta. Esta revelación mata a nuestro enemigo, el enemigo de nuestra época que es el aburrimiento. Bruscamente, se encantan. El otro día participé en una emisión sobre la pintura francesa moderna, destinada a los Estados Unidos. Y

como la puesta de luces demoraba un poco, yo esperaba en un rincón del Museo *Jeu de Pomme*. Esperaba en el lugar donde el fotógrafo me había pedido que esperara, mientras él se dedicaba a poner las luces, y yo tenía la nariz a diez centímetros del rincón de un cuadro de Cézanne, que está en ese Museo; y yo estaba delante de ese fondo marrón, verde oscuro y azul oscuro y bruscamente, yo estaba con Cézanne, con esas pocas pinceladas tenía una conversación con él, me parecía que Cézanne me hablaba. Creo que eso es la gran cuestión, es eso que llamamos arte. Abrir una ventana sobre algo que el público no había notado, y tener una pequeña conversación con el público, una conversación amistosa. Esa es la razón por la cual yo no creo en la diferencia de importancia entre las obras. En mi opinión o bien un artista tiene interés o bien no lo tiene, perdón, me corrijo, debería decir o bien yo lo amo o bien no lo amo, o bien él es mi amigo o bien no lo es. Entonces si es mi amigo, si lo amo, puede decirme cualquier cosa, porque cualquier cosa de la parte de un hombre que se quiere, de la parte de un amigo, es mucho más interesante que verdades profundas de la parte de alguien que nos es indiferente. Creo que en arte esto es sumamente importante: hay que amar al artista. Y tengo un pequeño recuerdo de mi padre, me acuerdo que cuando era chico yo tocaba el piano, y tocaba muy mal, ponía sentimiento mientras tocaba, como hacen todos los malos pianistas. Estaba tocando un

fragmento de Mozart y mi padre me interrumpe y dice: “¿Qué estás tocando?”, yo digo: “Mozart”, él me dice: “Ah, qué suerte, tuve un miedo terrible”. “¿Tenías miedo de qué?”, y él me contestó: “Me gustaba y tenía miedo de que fuese de Beethoven”, porque él detestaba Beethoven.

Creo que esta cuestión de contacto amistoso es la esencia del arte. Por otra parte es quizás un error que han cometido los productores de cine: buscaban la perfección en lugar de buscar la personalidad. La perfección no interesa a nadie, la perfección me importa un bledo. Es como si se pretendiera decir que una mujer es amada porque es bella. Yo conocí a mujeres muy hermosas que no fueron amadas. Los hombres no se interesaban en ellas; y conocí a otras muy feas que eran adoradas, eran perseguidas por todos los hombres. La belleza no quiere decir nada, la perfección no cuenta. Hay algo mucho más importante que la perfección. Cuando los productores toman una docena de guionistas y después contratan a un realizador, pensando que el resultado será perfecto, no es así, o sí, es así, el resultado es más perfecto, pero no es interesante. Es evidente que así, uno corrige al otro y después el otro corrige al otro, etc., y hay mejoras constantes en cada etapa, y evidentemente se llega a un producto terminado que es muy lindo, un producto manufacturado, pero que no le interesa a nadie. Yo creo también que hay algo que está en contra de nosotros en el cine: la perfección.

