

■ hacer films

hacer films

■ Jean Renoir

El 15 de abril de 1970, invitado por el *American Film Institute*, Jean Renoir es entrevistado por James Blue en presencia de algunos alumnos; en esa entrevista habla sobre el oficio de realizador.

A lo largo de toda su carrera Renoir se prestó, muy generosamente, a todas las entrevistas que le proponían, y aceptó participar en muchos debates, respondiendo siempre a las solicitudes de los estudiantes, de los periodistas y del público.

Por esta época, y como respuesta a la demanda de

unos y otros, piensa escribir una obra teórica sobre la puesta en escena. Se entiende que de teórico, no tendrá más que el nombre, ya que es muy conocida la aversión del autor por la abstracción y la teorización, no importa bajo qué forma se hiciesen.

Ya en abril de 1963, bajo el título *La cruz de Malta*, Renoir trataba, por primera vez según tengo entendido, de hacer algo autobiográfico. Después, retomando un proyecto elaborado en 1967 (*Hacer films. Consideraciones, recetas y recuerdos*), se puso a trabajar;

los títulos de sus escritos iban cambiando de *Recuerdos y reflexiones de un realizador* a *Realizar films* de éste a: *Recuerdos incompletos*, o *Reflexiones de un director*, etc.

El libro se iba convirtiendo poco a poco en un libro de recuerdos en el que las consideraciones técnicas tendrían finalmente poco lugar, a pesar de las intenciones del comienzo.

En esta época entonces (comienzos de los 70, en momentos en que intuye que ya no volverá a filmar) Renoir, que acababa de cumplir 75 años, habla de su oficio con la clarividencia, la lucidez y, por supuesto, la competencia de quien ha dado la vuelta completa alrededor de los problemas, ha resuelto la mayoría de ellos y ya no se los plantea, actúa.

Ha terminado *El pequeño teatro*, hace algunas semanas, modelo, si hay, de puesta en escena, genialmente simple, ejemplo perfecto de logro total, aún si, todavía hoy, algunos no parecen estar muy convencidos. En *El pequeño teatro*, como si quisiera probar por última vez su genio de cuentista, Renoir relata tres historias; cada una de ellas es lo bastante rica como para alimentar narraciones más largas. Tres historias en un solo film para decir una vez más toda la variedad, la riqueza de los seres y del mundo.

En 1970 entonces, Jean Renoir está listo para expresarse sobre su oficio con la más grande lucidez. Las cuestiones se parecen de un continente a otro, de una escuela de cine a un grupo de cinéfilos, y Renoir se esfuerza por no repetirse aunque diga siempre la misma cosa. Cuántas veces tuvo que buscar palabras y ejemplos nuevos para tratar de explicar y transmitir lo esencial de su experiencia.

Y sin embargo la originalidad de la entrevista que se va a leer es evidente. Raramente Renoir se había apo-

yado con tanta pertinencia en los ejemplos de cineastas cuyos métodos y sensibilidades están en las antípodas de las suyas: René Clair y Jean-Luc Godard. Raramente había utilizado con tanta clarividencia el acercamiento entre el arte abstracto y el arte figurativo. Raramente había intentado con tanta convicción hacernos comprender el delicado proceso que permite el pasaje del texto escrito a la creación del personaje. No se espere encontrar aquí la divulgación de ningún secreto. Renoir no tenía ningún secreto de fabricación, y aun si hubiese tenido uno, ese secreto no le hubiera servido más que a él.

No hay secreto. Simplemente una gran sensibilidad y una gran atención, una fina percepción de los hombres y de la vida; un instinto infalible para entrever las pequeñeces y las grandezas humanas; un sentido de la existencia que solamente manifiestan los más grandes creadores.

En el curso de esos años 70 al final de los cuales abandonará esta tierra con cerca de 85 años, Renoir, cuya vitalidad mental y activa imaginación nunca están en reposo, va a acometer algunos de sus trabajos más interesantes. En primer lugar las tres novelas que coronan su obra (*Le coeur à l'aise*, *Le crime de l'anglais* y *Geneviève*), después algunos proyectos que no logrará concretar, a pesar de su gran calidad: *Adam*, *Lancelot*, *Le ciel et la terre*, *La grande destructrice*, etc. Es significativo que esta última década de su vida comience con la larga entrevista que presentamos. En ella expone, una de las últimas veces en su vida, su concepción muy particular de un arte en el cual, hoy, nadie cuestiona el alto lugar que le corresponde.

Entrevista

JAMES BLUE: Es un gran honor para el Instituto recibir a Jean Renoir, que ha venido a discutir con nosotros y a responder a nuestras preguntas. Le hemos explicado quienes son ustedes, además dos o tres cosas sobre la escuela, le hemos hecho saber que vimos la mayor parte de sus films durante una semana entera, y que tenemos muchas preguntas para hacerle. Especialmente sobre la realización de un film desde el comienzo. Primera pregunta: cómo se le ocurre la idea para un film?

JEAN RENOIR: Y bien, comienzo efectivamente con una idea, cuando puedo. No es tan fácil. Ustedes saben, no soy la persona ideal para responder a esta pregunta, porque... en la profesión... soy probablemente el director que nunca logró muy bien que le produjeran un film. Pasé mi vida en sugerir historias, y nadie las quería y eso continúa. Ya me acostumbré, y no me quejo, porque las ideas que me fueron impuestas eran frecuentemente mejor que las mías. Lo que yo tenía en la mente y lo que me proponían terminaban por enriquecerse mutuamente y hacer más dinámico el film. Por supuesto se termina siempre por hacer un film personal, aún si se trabaja sobre una historia que no se quiere demasiado, dentro de un marco que parece muy rígido. Tal vez, una de las primeras cosas que se le exige a un realizador, es que sea capaz de digerir toda clase de alimentos, que en principio no son buenos para él. Ustedes conocen la fórmula: «Usted debe renunciar. Renunciar! Siempre renunciar!» Pero uno nunca renuncia a su primer idea. Aparentemente uno renuncia pero prácticamente y al fin, es mi film y no el del vecino. He aquí por qué no puedo darles ninguna fórmula sobre el comienzo de un film. En lo que me concierne... perdonen que recurra a

mi experiencia... en lo que me concierne, entonces he tenido mucha suerte. He hecho unos cuarenta films que puedo considerar como logrados y que, en su mayoría, han tenido una carrera normal. Si paso en revista todo mi trabajo, finalmente tuve razón de proceder como lo hice. Esta libertad se la debo a los productores más inesperados que se puedan encontrar. Por ejemplo, debo decir que no soy un hombre que se interesa en las ideas generales sino más bien un artista que se preocupa por los detalles, y que pone mucho cuidado en que esos detalles compongan un conjunto. Pongamos que tengo que comenzar con esta taza de café. Es esto verdaderamente café? Seguro que es muy bueno. Déjenme probarlo. No, no es un café tan bueno, sin embargo a partir de esta taza de café se puede empezar una historia, una historia maravillosa. Pienso que la manera de trabajar de los directores... disculpen pero como no preparé nada... voy a hacer muchas interrupciones; tengo mucho gusto en conversar con ustedes y no tengo ninguna idea de lo que va a pasar. Me dirijo a personas que se preparan para ser directores y también a participar en la escritura de un guión. Pienso que un buen realizador no tiene que abandonar su rol de maestro mayor de obras durante la escritura del guión y durante el montaje, todo eso está ligado. Es como en la literatura, se empieza una línea, una frase y no se la termina porque no se encuentra la palabra justa, y en un film, esa palabra justa que se nos escapa, se la va a encontrar, tal vez, en la sala de montaje. Un film es un todo. Imposible de decir esto es el comienzo, esto es el final, y esto, el medio. No. Qué es un film? Estoy tratando de encontrar la respuesta, saben, entonces no se sorprendan si hesito. Pienso que un film, nace de un estado de espíritu.



Con frecuencia, un film, cuando es bueno, es el resultado de una convicción tan potente que nos obliga a mostrar exactamente lo que uno quiere, a pesar de una historia idiota o a pesar de las contingencias comerciales. Sí, un film es realmente un estado de espíritu. A decir verdad no sé cómo trabajan los otros realizadores, pero algo imagino. Estos últimos cinco años fui poco al cine. Ignoro qué tipo de films se hace hoy. Separo en dos categorías los realizadores que conozco. La primera se preocupa de la puesta en escena. Su trabajo comienza a partir de la cámara, que colocan en un ángulo preciso y minuciosamente elegido; y eso da un hermoso plano de fondo y entonces con la ayuda de la técnica se llega a dar una cierta idea simbólica de la historia que se va a contar. Después se colocan los actores delante del objetivo y así sucesivamente. Eso quiere decir que su rol consiste en servirse únicamente de la cámara. Maravillosos directores trabajan de esta manera. René Clair, por ejemplo.

Siempre me acuerdo de un día en que fui a verlo. Era en el tiempo del cine mudo. René Clair dirigía una escena con un actor, no era un gran actor, sino un buen actor. Quise ver el guión y me mostraron lo que Clair filmaba, era una escena en la que el saco del actor debía rozar ligeramente un objeto sobre la mesa. No recuerdo el objeto, tal vez una estatua. Pero el actor no lograba decir su texto, o no, no había texto pero el actor no lograba hacerlo. Pasaba y repasaba al lado de la mesa y René Clair no lo dejó hasta que lo logró. Clair filmó la escena unas cincuenta veces hasta lograr lo que quería y estaba exultante.

Yo funciono a la inversa. Me gusta empezar a partir de los actores. Ponerlos en determinado estado. Ustedes saben que considero que mi trabajo de rea-

lizador no consiste en supervisar. No. Nosotros somos simplemente parteras. El actor tiene algo en sí mismo y frecuentemente no sabe lo que pasa en su cabeza y en su corazón. Hay que decírselo, ayudarlo a encontrarse a sí mismo. Trato siempre de comenzar a partir del actor. Se ensaya y se vuelve a ensayar y cuando se está satisfecho de los ensayos entonces uno se ocupa de la cámara. Se le pide al cameraman y al sonidista que entren y se decide el mejor ángulo y este ángulo depende del juego de los actores y no de la imaginación del realizador. Es así como hago. Pero por otro lado hablar de todo esto es infantil porque no hay ningún método, El método es diferente para cada plano. Porque el actor es la base de mi trabajo en el set y me esfuerzo en planificar de diversas maneras el film justamente para ayudar a los actores. Trato siempre de no cortar antes de que la escena haya terminado. Es por esto que utilizo *travelings*, panorámicas, etc. Es, sin duda, por esta razón, que detesto interrumpir a un actor en medio de su inspiración. Un gran realizador, quizás el más grande de todos, Godard, es exactamente lo opuesto de mí. Él comienza por la cámara. Sus encuadres son la expresión fiel de su personalidad sin preocuparse de los que les pasa a los actores: mal de cabeza, indigestión, o bien que su mujer los haya dejado. Pero cuando se quiere trabajar con los actores hay que integrar todo eso. En cuanto a mí yo no soy Goliat sino más bien un pequeño David, lo necesito. Necesito que el actor venga y me diga: «Oh là, là, qué desgraciado soy, mi amante me engaña, no puedo más». Mi trabajo es el de abrir puertas y escuchar ese tipo de confidencias y de utilizarlas lo mejor posible en mi film. Somos parteras, esto es exactamente lo que somos según mi método. Digo esto siempre, hablo

de mi método pero no hay método. Pienso que cada realizador debe tener el suyo. Poco importa, le estoy sumamente agradecido a los actores de haberme ayudado a dirigirlos haciendo que se sintieran felices. A veces han estado verdaderamente asombrosos. ¿Todo esto, responde a su pregunta?

J. BLUE: Era un buen comienzo y creo que podemos ir más lejos.

J. RENOIR: ¿Puedo agregar un comentario a propósito de la importancia o no importancia que se les da a los actores?

Es exactamente el debate entre el arte abstracto y el arte figurativo que se encuentra en toda creación. El cineasta que busca alcanzar una emoción abstracta no tiene necesidad de formas, no tiene necesidad del rostro de los actores. Puede hablar directamente corazón a corazón con el espectador, en lo que me concierne, estoy a favor del otro método, que puede compararse al arte figurativo en pintura. Lo cual no quiere decir que no puedan mezclarse los métodos. Yo trabajo a partir de los actores. Quiero tener una idea de la escena una vez terminado el ensayo, a veces me doy cuenta de que me he equivocado y recomienzo. Al fin cuando la escena existe y me parece satisfactoria, entonces coloco la cámara. Les voy a contar una pequeña anécdota. Ocurrió durante el rodaje de **La gran ilusión**. Algunos de ustedes quizás conozcan el film. Recuerdan que al final Gabin y Dalió, que está herido, caminan en la nieve. Dalió reniega a causa de un accidente y en un momento no puede más, le es imposible avanzar. Bueno, yo había escrito dos páginas magníficas para explicar la situación: Gabin, convertido en una especie de poeta, fi-

losofa sobre el bien y el mal. Era fantástico. Yo estaba orgulloso de mí. Sin embargo me puse un poco inquieto porque Dalió y Gabin no querían empezar la escena. Encontraban cualquier pretexto para no hacerlo. Gabin terminó por decirme: «Jean, es mejor que te lo diga: tus dos páginas de poesía magnífica no es nada más que parloteo y es imposible decir las». Lo cual era cierto.

Yo estaba preocupado por la nieve... Era el final de la estación de las nieves y tenía que terminar esta secuencia tan rápido como fuera posible... entonces tuve una idea, tal vez fueron Gabin y Dalió quienes la tuvieron. Gabin canturreaba una canción que yo había utilizado al comienzo del film **Il était un petit navire**. Utilicé esas palabras anodinas e hice el centro de la escena; es una buena escena, me parece. Entonces, sin la reticencia de Dalió, si yo no creyera en los actores, no hubiera tenido nada de eso. Nada. O tal vez hubiera tenido en su lugar una escena bien concebida, bien dibujada, pero aburrida. Esto explica tal vez mejor, mi punto de vista sobre los actores. En otras palabras, no hay que pedirle nunca a un actor que haga lo que no puede hacer. Saben ustedes, hay un viejo slogan que tiene mucho suceso en nuestra civilización occidental: es que hay que colocar la barra lo más alto posible. Que solamente de ese modo se llega a algo. El fin debe ser casi imposible de alcanzar; yo estoy convencido de que eso es absolutamente estúpido, el objetivo no debe ser difícil de alcanzar, y es alcanzándolo como uno se sobrepasa a sí mismo. El problema con nosotros, los humanos, es que con frecuencia somos idiotas. Las cosas están ahí delante de nuestros ojos y no las vemos. Una actriz de rostro magnífico, cargado de emoción, ensaya frente a usted y usted no la ve. Usted no piensa



más que dónde poner la cámara. Yo no soy así. Estoy encantado cuando tengo la posibilidad de servirme del azar más que de lo que ha sido planificado. Estoy contra el hecho de planificar. Tengo una preferencia por el arte y la literatura de la Edad Media. El Renacimiento es a mi criterio una forma de barbarie que ha usurpado el lugar de gran civilización. En la civilización precedente, la del siglo XII, como la que existe en India y en muchos otros países de hoy, cada cosa tiene su estructura. Una canción, por ejemplo, tiene su estructura en forma de leyenda, como la de «La canción de Rolando» en Europa, que es repetida incansablemente por miles, por millones de personas. Se podría creer que es monótona, y bien, no lo es. Porque en el interior de esta estructura usted es libre. Usted hace lo que quiere. Creo en esta concepción del arte. El Renacimiento engendró el culto del individuo. Y bien, pienso que el individuo se revela mejor cuando lo que hace, lo hace inconscientemente. Cuando se está en el set al lado de la cámara y se grita «Voy a expresarme», no se expresa nada. Pero si uno se deja sumergir de admiración por la belleza del gesto de un actor, o bien, si es un documental, por la belleza de la naturaleza que está frente a nosotros, uno se muestra detrás de esas imágenes más que si se pusiera delante. Por supuesto no se trata sino de mi opinión y no pretendo que sea correcta. Como ya dije, cada uno debe construir su propia gramática, su método, como una receta en un libro de cocina.

J. BLUE: Ya que se habla de actores, me gustaría saber cuándo y cómo los hace ensayar. Dado que los valora tanto, ¿se ensaya hasta el momento de filmar o hasta un tiempo antes? ¿O aún mucho tiempo antes?

J. RENOIR: Habitualmente, cuando se trabaja en un film, el tiempo es escaso y el dinero raro. Hay que apurarse. Pero cuando tengo tiempo trabajo primero en un salón de ensayos, sin la técnica. Es un método bien viejo. Se llama ensayar «a la italiana». Viene de Italia, del tiempo de «la comedia del arte». Se ensaya de esta manera en París, en Londres. He aquí como ocurre: todo el mundo se sienta alrededor de una mesa, personajes principales y director y se lee. Se dice el texto con un tono neutro, sin entonación. Hay que leer el diálogo como se leería la guía telefónica: bla, bla, bla. Monótono. Playo. Si los actores, al comienzo de los ensayos se ponen a actuar, por ejemplo, una pequeña secuencia en que una madre de golpe se entera de la muerte de su hijo. Bien. Se trabaja esta secuencia y se le pide a la actriz que interpreta a la madre que nos ayude a encontrar el personaje. La actriz abre un pequeño cajón. Un cajoncito simbólico... Y encuentra cuatro, cinco sentimientos que ha utilizado ya una centena de veces, y que otros actores en el mundo entero han utilizado millones de veces. Es peligroso impedir que alguien trate de expresarse, al comienzo. La situación dada al comienzo y posteriormente el texto influyen en él. Sucede a veces, no muy seguido, pero sucede, que entre los actores que dicen su texto sin entonación surja una chispa. Es el bebé... La partera ha hecho su trabajo. Y cuando se tiene la prueba de que hubo un chispazo, entonces se puede empezar, se va al set, se ensaya, etc, etc. Este método no se utiliza porque toma mucho tiempo, y el tiempo en la industria cinematográfica es dinero.

J. BLUE: Se hablaba de ensayos a la italiana que dan tiempo al actor para encontrar su personaje y dar una interpretación original y de ese modo escapar al cliché.

J. RENOIR: Hay que digerir lentamente las situaciones ya sea en el teatro o en el cine. Es la idea de Stanislavski. Antes de comenzar a interpretar **Crimen y castigo**, les había pedido a los actores que fueran a vivir juntos en un barrio de Leningrado parecido al de Raskolnikov. Que viviesen allí para que la vida cotidiana fuese a la imagen de la de Raskolnikov. En otras palabras no tenían que actuar los personajes de **Crimen y castigo**, sino que ellos eran los personajes de **Crimen y castigo**.

J. BLUE: Usted dice que la creación artística tiene necesidad de tiempo para desarrollarse.

J. RENOIR: Quiero decir que si verdaderamente se quiere obtener de un actor una interpretación sincera y viva, es otra cosa. Los personajes que se quieren crear nacen, por una parte, del autor, del medio, de la puesta en escena y del actor. Es una alquimia. La dificultad está en obtener de esta alquimia, un ser humano: verdadero, vivo.

J. BLUE: ¿No es lo mismo cuando se crea una historia, la lenta evolución de una idea?

J. RENOIR: Exactamente lo mismo. Los problemas son los mismos cualquiera sean los campos. Una digestión lenta es necesaria.

J. BLUE: Usted nos contó un día que Marcel Pagnol le había dicho que las ideas surgen como lamparitas eléctricas que se encienden.

J. RENOIR: Sí, así es.

J. BLUE: ¿Para usted también?

J. RENOIR: Y bien, me hubiera gustado que fuera también mi caso, como le dije, pero lamentablemente, no me ha sido siempre posible realizar mis ideas.

JAMES SILKE: Jim hace alusión aquí, creo, a una discusión que tuvimos los dos hace unos años. Usted había expresado una opinión diferente.

J. RENOIR: Es posible. ¿Por qué un hombre habría de cambiar menos que un árbol? Cambiamos, y nuestras ideas cambian también.

J. SILKE: La idea que usted había expresado era que Marcel Pagnol esperaba la inspiración, mientras que para usted era algo que crecía lentamente y eso no tiene nada que ver con ninguna espera.

J. RENOIR: No entiendo muy bien lo que quiere decir.

J. SILKE: Me explico de otro modo, usted utilizó la palabra lamparita. Marcel Pagnol esperaba que se encendiera y sólo en este momento podía ponerse a trabajar.

J. RENOIR: Salvo que hay muchas lamparitas en la fabricación de un film o en la escritura de un libro. Hay una pequeña, por ejemplo, verdaderamente preciosa, y es la voz. Felizmente hay algunos films en los que pude trabajar antes de empezar a filmar y entre ellos **Boudu**. Pude ensayar un buena parte de tiempo. ¿Alguno de ustedes vio **Boudu**?

J. SILKE: Sí, la vimos.

J. RENOIR: Bueno, para **Boudu**, Michel Simon y yo no sabíamos qué hacer exactamente con el personaje de **Boudu**. Aparentemente es muy simple, pero en realidad no es así. Trabajamos «a la italiana», exactamente como les expliqué, y un buen día, Michel Simon se levanta, empieza a caminar y se pone a hablar con la voz de «Boudu». De pronto: «Yo soy Boudu», dice. «Sígueme.» ¿Eso responde su pregunta?

J. SILKE: Sí. ¿Qué ocurre con los otros técnicos, vestuaristas, decoradores, etc, usted trabaja con ellos de la misma manera que con los actores?

J. RENOIR: Un film, sabe usted, es un pequeño mundo. Y si hay algo importante en la vida es el equilibrio. Hay que tomar en cuenta todos los elementos. Cuando se hace un film, hay un peligro si se trabaja con una vedette. Una vedette se convirtió en vedette porque usa siempre las mismas entonaciones, hace los mismos gestos. El público se acostumbra y la pobre gana millones, pero no hace nada con su talento. Me parece que hay algo inmensamente trágico al ver a un ser humano repetir hasta el infinito siempre los mismos gestos cuando en realidad esos gestos no tienen nada que ver con la realidad.

J. BLUE: A medida que su carrera se fue desarrollando usted recurrió cada vez más a los *travellings*, al campo contracampo, a la profundidad de campo. ¿Podría hablarnos de eso?

J. RENOIR: Ya lo dije al comienzo de nuestro encuentro: para mí, servirse de una cámara no consiste en interrumpir a un actor en medio de una escena. La cámara no debe descuidar al actor. Debe seguirlo. La

cámara no es más que un instrumento de registro y no es para nada un dios. Aquí, en Hollywood, filmar se ha convertido en algo particularmente molesto. La cámara ha tomado tal importancia en el espíritu de cierta gente que filmar es la única cosa que cuenta. Usted está trabajando en el set con un actor y nada sale bien, el actor no está satisfecho, uno tampoco, en ese momento aparece el productor y dice: «¡Vamos! No sean tan meticulosos, ustedes dos buscan lo imposible. La toma esta bien así. ¡No perdamos más tiempo con detalles tan insignificantes!» Pero si el cameraman advierte que hay un pequeñísima sombra sobre la nariz de la vedette, podría pasarse tres días para hacerla desaparecer, si quiere...

J. BLUE: Cuando usted utiliza *travellings*, ¿hace también otras tomas fijas de la misma escena que le permitirán, eventualmente más tarde otro tipo de solución o de ritmo diferente?

J. RENOIR: No y es un error. Debería hacerlo pero no lo hago, le diré por qué. Hay que comprometerse, jugar el juego. Ahí, usted tiene la escena y piensa, es buena, entonces filmemos. Sabe, generalmente hago una sola toma. En los estudios de aquí quieren al menos cinco tomas. Si usted no hace al menos esas cinco tomas su film no será bueno. Cuando es posible yo no hago más que una toma. Me gusta comprometerme, ser esclavo de mi propia decisión. Si sé que no voy a tener para montar una toma sola y nada más, esta será forzosamente la mejor, por el contrario si puedo elegir entre varias tomas me digo: «No es muy buena pero lo arreglaré con primeros planos». Y eso no me gusta para nada.



J. BLUE: Quisiera plantearle una pregunta que quizás no sea muy sensata pero igual la hago: cuando está trabajando una situación determinada, ¿qué es lo que lo lleva a elegir entre travellings, planos fijos, campo-contracampo?

J. RENOIR: No lo sé.

J. BLUE: En **French can can** por ejemplo, hay unos contracampos al final de la escalera, abajo.

J. RENOIR: Sí. Cuando uno hace un film no crea que se carga de tantas teorías, antes que nada se busca la realidad, francamente, ya que yo cambio mi puesta en escena después de uno o dos ensayos. Decido, por ejemplo que se fragmentará la escena en diez planos en lugar de uno solo con travelling. Y finalmente, me doy cuenta que mi visión de esa escena no es buena, quiero decir una visión espiritual. Los problemas que plantea una toma se me aparecen, la mayor parte de las veces, después que la hice. Estamos listos para filmar... los faroles están calientes... las cámaras esta listas, todo está listo... Y de golpe he ahí que usted piensa en algo que ahora se le aparece, en algo en lo que usted no había pensado antes. Usted se da cuenta no solo que la chica no debería llevar sombrero sino que en lugar de estar malhumorada y de actuar de pie debería estar calma y permanecer sentada. Entonces también yo debo cambiar todo. He aquí por qué no puedo decidir de antemano si la escena será filmada en un plano o en varios. Y para ser totalmente franco, cuestión estética, no me gusta que haya tantos planos cercanos. Cuando empecé en esta profesión, mi primera preocupación fue la de encontrar objetivos que me permitieran tener los úl-

timos planos en foco. Detesto mostrar gente que parecen salir de una cámara fría, como aseptizados. Me gusta que haya un poco de suciedad que da un poco de vida. La preparación de un plano es otra cosa. La mejor manera de proceder es estar enteramente satisfecho de la preparación y estar listo para filmarlo, en seguida ver qué falta y agregarlo. Es exactamente lo mismo que con los viejos edificios. Usted compra una vieja granja en el Middle West. Quiere restaurarla para habitarla. Al fin de cuentas esta granja tendrá mucho más encanto que si usted hubiera construido una nueva. Con frecuencia me pregunto si no pasa lo mismo con las mujeres. No, no, no bromeo. Es el tema de una parte del film **El pequeño teatro** que filmé para la televisión francesa.

J. BLUE: David ¿tiene alguna pregunta más?

DAVID WYLES: Sí. ¿Por qué esta analogía entre las mujeres y las viejas casas? ¿La edad aporta algo de experiencia?

J. RENOIR: No, para nada. Sabe, en la mujer que usted ama, o bien en el interior de la casa que le gusta, hay un mueble que usted quiere, no totalmente polvoriento, no totalmente viejo, con una cerradura no totalmente rota y sin embargo algo vivo surge misteriosamente de todo eso. No hay nada más triste que un departamento nuevo, aunque usted le haya pedido a un arquitecto que lo decorara.

J. BLUE: A propósito de decoración...

J. RENOIR: Sabe, es interesante lo que usted preguntó a propósito de las mujeres. Hace unos cincuenta

años todo eso era muy evidente, hoy las cosas han cambiado felizmente... Le voy a contar la historia de una jovencita. Ella tiene quince años, es bella como un ángel. Como no le gusta mucho trabajar, se pasea. En realidad ella se prostituye en cierto barrio de París y el que quiere acostarse con ella no tiene más que pagarle. Un día un rico señor borracho la ve y no se da cuenta de que es bella y pura. Le paga y la toma. Como ese señor rico es muy poderoso, conserva a la chica. Y después la chica pasa de los brazos de un amante a otro, y a otro. Cuando tiene 50 años, está gastada por la vida, ya no es bella, pero sus amantes se matan por ella, le ruegan que acepte joyas y fortuna. Esos mismos hombres que no se dignaban mirarla cuando tenía 15 años y era bella... Esta historia no tiene nada que ver con el cine.

J. BLUE: Usted dijo que todo cineasta tiene que tratar de expresarse... O digamos, hacer algo valedero aun a partir de un guión malo.

J. RENOIR: En efecto.

J. BLUE: Hoy, la época quiere que la historia no sea considerada necesaria para hacer un film. ¿Qué piensa usted?

J. RENOIR: Como ya dije es el eterno debate entre el arte abstracto y el arte figurativo. Si ahora un cineasta, en función de sus propias elecciones, y de su temperamento piensa poder expresarse sin el soporte de un tema, y comunicarse con el espectador, está perfecto. Por mi parte mi preocupación es un poco diferente. ¿Sabe lo que me preocupa en un film cuando está terminado? Desearía que el film dé al especta-

dor la impresión de que no terminó. Porque creo que una obra de arte a la que el espectador y el crítico no aportan lo suyo, no es una obra de arte. Desearía que aquellos que miran el film... quizá... construyan paralelamente su propia historia. Es lo que había de maravilloso en el cine mudo. Había que inventar sus propios diálogos, se colaboraba. Pero hoy en día eso ya no es más posible y sin embargo, sin la colaboración del público, para mí, no se consigue nada.

J. BLUE: ¿Qué contiene el film para provocar esta colaboración, porque si no hay historia, parece difícil, no?

J. RENOIR: De nuevo hablamos de arte abstracto y de arte figurativo. Si usted está frente a un film abstracto... y esto es válido para toda forma de arte abstracto... todo depende del autor. Si el autor tiene tal personalidad que lo que nos muestra en la pantalla, aunque sea no figurativo, revela su intención...

Es un problema, porque no hay un puente, y el puente es indispensable. Pero tomemos el caso del arte figurativo que nos muestra en la pantalla objetos reconocibles, como rostros... Lo que está bien, es cuando el público dice: «Esta pareja no se entendía porque la mujer era abyecta». Otro dirá: «No, la mujer no es abyecta. Me gusta, debe tener sus razones, y estoy seguro que debía ser desdichada cuando era chica». Si se construyen tantas diferentes historias alrededor de una única historia, es que el film es bueno. Si a un espectador no se lo invita a colaborar, se aburre. Una comunión debe establecerse entre el artista y su público. Hay que lograr que el público sea también autor, y que el creador sea espectador. Pero estoy soñando...



J. BLUE: ¿Tiene la impresión de que trata de ganar la simpatía del público, de que se identifique con el personaje principal, y que esto sea necesario para que sus film funcionen?

J. RENOIR: No, nada es necesario, pero puede ayudar, y ¿por qué rechazar algo que pueda ayudar? Con suerte se lo logra. Creo que esta comunicación entre el autor y el espectador depende del film. No hay regla. Por supuesto que todos buscamos la simpatía del público. Pero pensemos en el día del estreno: su film no es bueno, al público le cuesta seguirlo. Y de repente el actor hace una broma que uno escribió sin quererlo realmente, porque había que poner algo, que llenar un hueco. Y uno escucha risas en la sala y uno se pone muy contento. Uno quisiera abrazar a quien se rió. Sí, uno depende del público.

Ahí donde uno se equivoca es cuando piensa que el público es forzosamente una multitud de 10 millones de personas. Algunos artistas tienen un público de diez personas, otros de una sola, no importa. La cantidad de personas no cuenta. Lo que importa es entrar en relación con alguien, con un espíritu que no es uno, pero que puede influenciarlo un momento. Disculpe si siempre digo lo mismo, pero es lo que pienso, y no necesariamente buenas ideas. Mañana puedo tener ideas diferentes, puedo cambiar.

J. SILKE: Todos sus films tienen la característica de poder transformarse. Se diría que tienen una vida propia a lo largo de una especie de meandro sin ninguna estructura. Sin embargo, cuando uno ve un film de Renoir, uno dice: «Mi Dios, miren lo que ha hecho.» Ese film tiene una unidad tan bien estructurada y desprende una observación tan nítida de la vida, que uno

se pregunta qué produce esta unidad, y se puede explicarse.

J. RENOIR: Antes que nada, gracias por lo que dice. Es muy agradable, verdaderamente. Me parece que aun con una historia que no hable de religión o de política, aun con una comedia chata, o en un western que se ha visto miles de veces en la pantalla, si su autor tiene ciertas convicciones, aparecerán de cualquier manera.

J. BLUE: Perdone, pero quisiera hacerle una pregunta un poco pedante, si puedo formularla. Cuando crea una escena, escribiéndola o dirigiéndola ¿qué busca, aparte del efecto que tendrá? En otras palabras ¿cuál es su definición de una escena y qué función tiene en la historia?

J. RENOIR: Voy a tratar de contestar. No es fácil contestar su pregunta...

J. BLUE: Disculpe.

J. RENOIR: No pida disculpas. Usted plantea algo interesante. Disculpe si vuelvo a **La gran ilusión**; voy a contarle cómo hice ese film. Estaba rodando **Toni** en el sur de Francia, todo en exteriores. Cerca había un gran aeródromo, una base militar. Los pilotos podían ver desde sus aviones el equipo de filmación trabajando. Nos sobrevolaban todo el día a tal punto que no podía grabar ningún sonido. Entonces fui a ver al comandante de la base y me encontré con el general tipo, lleno de medallas. Pero sobre todo me encontré con un viejo amigo que me había salvado la vida varias veces durante la Primera Guerra mundial. Él combatía en una escuadra de aviones caza; yo era fotó-

grafo. Fue así que me interesé en el cine: tomando fotos aéreas. Los aviones que transportaban las cámaras y el material fotográfico no eran muy rápidos. Cada vez que nos enfrentábamos a los aviones alemanes, pensábamos que era nuestro fin. Pero cada vez, el General, que no era todavía general, aparecía, con su pequeño avión, y tac-tac-tac, los alemanes huían despavoridos. Por eso digo que este hombre me salvó la vida varias veces. Se llamaba Pinsard, y murió después. El General Pinsard. Los alemanes habían bajado su avión siete veces. Se había escapado siete veces y había vuelto a su escuadrilla.

Estuvimos muy felices de reencontrarnos nuevamente y comíamos juntos a la noche en un pequeño barcito. Durante esas comidas me contó cómo se había escapado de las prisiones alemanas. Me decía que esa podría ser una buena historia de suspenso, una historia de evasión. Le pedí permiso para utilizar algunas de las cosas que me había contado. Escribí un guión, convencido de que contaba una banal historia de evasión. Pensaba que era muy comercial, muy popular, y que podría fácilmente encontrar el financiamiento para filmarla. Es lo que pensaba pero durante tres años, queridos amigos, fui a oficinas de productores en París, en Roma o en cualquier lugar. Y siempre tenía la misma respuesta: «No hay mujeres en su film, no nos interesa». Finalmente, y esto será una respuesta a su primera pregunta: quiere saber cómo empiezo a trabajar en un film: voy a darle la respuesta ahora. Encontré a un hombre que era... no me gusta insultar a la gente, pero no veo otra palabra para describirlo que «estafador». Era un brillante estafador, que conseguía estafar a la gente; era su oficio. Me dijo que acababa de ganar algunos millones

en un negocio, no se cuál, no entiendo de esas cosas. Me dijo: «Jean, creo en tu film». Le dije que creía porque no era del oficio, porque la gente del oficio no creía. «Me da lo mismo ¿cuánto querés?» Yo necesitaba dos millones de francos. Me dijo: «de acuerdo, los tendrás». Pude hacer el film y fue un éxito.

J. BLUE: ¿Puede decirnos cómo trabajó cada una de las escenas?

J. RENOIR: El guión que había escrito no seguía exactamente las aventuras de Pinsard, porque descubrí que **La gran ilusión** tenía otro sentido. Descubrí que **La gran ilusión** era quizá una modesta aproximación de un gran problema que es el vivir en común de los hombres y de las naciones, el problema del racismo; la dificultad que tienen las personas de religiones diferentes para poder comprenderse. **La gran ilusión** es la expresión de todo eso. Esas cuestiones me apasionan y para mí lo más importante es como encontrar un lugar de encuentro. **La gran ilusión** fue para mí la posibilidad de decir todo lo que yo pensaba sobre esa cuestión. Pero cuando escribí el guión no lo sabía; era la simple historia de una fuga. En ciertas escenas entre Fresnay y von Stroheim se habla de promiscuidad, de adaptación al ambiente, de cómo la gente se puede entender, y vivir juntos. Pero nunca olvidaba que estaba contando la historia de una evasión. Y la historia de una evasión es algo in-significante. ¿Comprende lo que quiero decir?

J. BLUE: Sí. Usted escribió una banal historia de una evasión y después se dio cuenta de que desembocaba en otra cosa.



■ La gran ilusión (1937)



J. RENOIR: Trabajando en el film y escribiendo el guión, tuve ideas más importantes en las que no había pensado al comienzo.

J. BLUE: ¿Cuándo usted tenía una idea sobre el racismo, o sobre la vida en común, usted construía una escena? ¿Podría darnos un ejemplo?

J. RENOIR: En **La gran ilusión**, por ejemplo, había una escena con Gabin y Dalio: están preparando una soga para escaparse. Hablan abiertamente del racismo, y aparentemente eso no forma parte del film, pero forma parte. Y eso funciona. Hay escenas enteras creadas únicamente para expresar esta cuestión de los orígenes de las naciones, de las razas. Por ejemplo hay una escena donde una media docena de prisioneros franceses están preparando un espectáculo: están cosiendo los trajes, etc. Y hay ahí una conversación muy seria que no tiene nada que ver con el decorado, los trajes o el espectáculo. Se trata de ver de dónde se viene y adónde se va. Y se hubiera podido poner cincuenta situaciones como esta en mi film. Está el caparazón, que puede estar hueco, pero puede rellenarlo, o romperlo para ver lo que hay en el interior.

J. BLUE: Introduciendo temas como estos en la historia estructurada de la evasión, ¿no se corre el peligro de perder el hilo de la historia y aburrir?

J. RENOIR: Es algo muy difícil.

J. BLUE: ¿Qué problemas plantea?

J. RENOIR: El problema principal es el cambio de estilo. Pero en **La gran ilusión** fue fácil. El decorado era

ideal para las discusiones. **La gran ilusión** fue un film fácil de escribir y de filmar. Las situaciones son evidentes. Para **La regla del juego** tuve prácticamente el mismo problema, y fue más difícil.

J. BLUE: Háblenos, por favor, de la dificultad que habría para introducir ciertos temas en un relato sin que se pierda el interés del público.

J. RENOIR: Bueno, yo había escrito una primera versión en la cual el personaje principal era insulso, sin relieve. Le había dado demasiada importancia a las cosas exteriores: la existencia de un hombre rico, su amante, el castillo en el que vive. Quería hacer algo elegante, divertido, liviano en ese decorado. Filmando me di cuenta por ejemplo de que el personaje de Cristina era un rol conmovedor. La mujer que interpretaba este rol no se sentía incómoda por esta situación. Ella, y lo puedo decir ahora que ha muerto, era la mujer del príncipe de Stahremberg, que dirigía en Austria el último movimiento nacionalista contra Hitler. Sí, era la princesa Stahremberg. Yo la había convocado sobre todo porque tenía problemas de dinero, aunque es probable que yo tuviera otra idea en la cabeza que se me hizo presente más tarde. Este es otro ejemplo.

J. BLUE: ¿Era entonces una historia liviana que quería filmar?

J. RENOIR: Sí, y eso me pasa muchas veces. Por ejemplo, para **La chienne**. Un productor realmente amable que no hubiera matado una mosca, me dio el dinero para filmarla, pensando que iba a ser una comedia divertida. No le dije nada, porque si le hubiera dicho lo que iba a filmar, hubiera tenido que parar



todo. Solo cuando el film estuvo terminado descubrió la verdad. Me dijo: «Voy a tratar de salvar el film, y usted no se ocupe del montaje.» Le dije que sí, pero igual nos peleamos, y yo soy más robusto que él. Cuando el día siguiente llegué al estudio, un policía me dijo que no podía entrar. Por suerte el señor Monteaux, un hombre maravilloso, no solamente financiaba el estudio sino que además conocía de cine. Se indignó y amenazó con no poner un centavo más, y así pude retomar el montaje.

J. BLUE: ¿Puede hablarme del personaje de Octave, en *La regla del juego*, que usted mismo interpretó?

J. RENOIR: Me pareció que algunas situaciones necesitaban un comentario, y que debía agregarse a la historia una especie de maestro de ceremonia. El maestro de ceremonia era mi portavoz, y decía todo lo que yo, el autor, tenía ganas de decir. Entonces me dije: ¿por qué no yo?

J. BLUE: Es un personaje particular, que pasa de una clase social a otra.

J. RENOIR: Sí, porque es casi un vagabundo. Un crotto de etiqueta.

J. BLUE: Cuando empezó a escribir, ¿ya pensaba en Octave?

J. RENOIR: No, lo encontré cuando iba por la mitad.

J. BLUE: Entonces ¿necesitaba un comentario?

J. RENOIR: Sí.

J. BLUE: Nos gustaría saber cómo trabaja usted en el conjunto del film, y cómo toma usted sus decisiones.

J. RENOIR: Yo controlo todo el trabajo de los que fabrican el film: el decorador, el *cameraman*, los actores. Me gusta seguir de cerca lo que hacen, proponerle ideas y decidir, cuando hay que decidir. Pero no me gustan los especialistas y no creo en ellos. A veces un actor, discutiendo conmigo, me dice: «Este decorado no me gusta». Hablamos, y si hace falta, lo cambiamos. Soy el único que decide, tanto en las cuestiones importantes como en los detalles. Pero lo me gusta hacerlo solo. Me gusta estar al corriente de todo lo que concierne a mi puesta en escena, pero si se plantea un problema, me gusta que los actores y los técnicos me ayuden a resolverlo.

J. BLUE: ¿Cómo elige los actores?

J. RENOIR: Deseo que mis amigos, técnicos o actores, me ayuden. No sé muy bien elegir a los actores, pero a veces eso me ayuda, porque así puedo elegir actores con una cierta inocencia. Tengo miedo de los clichés, de los lugares comunes, de hacer otra vez lo que ya ha sido hecho mil veces. Aquellos que no están totalmente calificados para interpretar algún papel, me ayudan a conservar cierta inocencia, si puedo usar esa palabra.

J. BLUE: Si usted elige a un actor difícil, como Eric Von Stroheim, por ejemplo, y que tiene problemas para obtener de él lo que quiere, busca llegar a un acuerdo con él, o bien hace lo que puede, pensando que puede arreglarlo en el montaje?

J. RENOIR: Nunca he tenido verdaderos conflictos con los actores. Si pasó algo, no me di cuenta. Trabajé con gente que tiene la reputación de ser imposibles, y los encontré encantadores.

J. BLUE: ¿Si usted sabe que un actor es difícil, se prepara para dominarlo de una u otra manera?

J. RENOIR: Es desde adentro del ser humano que todo debe venir. No me gusta decir a un actor que haga esto o aquello. No se llega a nada y el actor hace mal las cosas. Un actor debe encontrar todo en sí mismo. Debe tener la impresión de que es él quien escribió el rol. No es así, él no lo escribió, pero tiene que creerlo. Debe rechazar todo lo que le parece no viene de él. Eso conduce, por supuesto, a discusiones que a veces sirven para mejorar la escena.

J. BLUE: ¿Qué hace, cuando tiene un mal actor, que declama o sobreactúa?

J. RENOIR: No creo que un actor pueda sobreactuar. Para mí un actor está en el buen camino o no. Si está en el buen camino, hace del personaje un verdadero ser humano, y entonces no puede sobreactuar. Si no está en el buen camino, aunque no haga nada, es malo. En otras palabras, declamar o sobreactuar, no es el problema. El problema es no estar en el buen camino. A veces sucede que el propio director sabe que está en el buen camino de una manera inconsciente, lo siente. Recuerdo cuando Michel Simon, de repente, encontró la voz y la entonación de «Boudu». Cuando, en un ensayo, se alcanza tal resultado, uno ya sabe que el actor encontró al personaje.

J. BLUE: ¿Qué le dice usted al actor que no encuentra el buen camino?

J. RENOIR: Cuando se está en medio de la filmación, no hay nada que hacer. Lo que se filmó está filmado, y no se puede cambiar. Hay que entonces encontrar un compromiso entre las ideas de uno y la actuación floja. Esto se complica si el rol tiene pocos diálogos, pero si el texto es suficientemente largo como para invente su propio diálogo, entonces puede encontrarse una solución, a mitad de camino... A menos que el actor sea un idiota o que usted lo sea. Puede pasar.

J. BLUE: ¿Qué hace cuando busca una entonación particular, cuando quiere que el actor diga el texto de cierta manera?

J. RENOIR: Ensayando «a la italiana». Sin ninguna entonación. Repitiendo, repitiendo, repitiendo. Se pueden obtener muy buenos resultados. Muchas veces lo hice con actores que no estaban preparados, y se sorprendieron mucho. Es muy lindo ver cómo funciona eso.

J. BLUE: ¿Usted no le muestra cuál tiene que ser la entonación?

J. RENOIR: No me gusta esa manera de trabajar. Demasiados directores trabajan diciendo al actor: «Mire lo que yo hago, y repítalo». Y el director lo hace mal, porque no necesariamente es un buen actor, y quizá por eso es director y no actor.

J. BLUE: Escuché decir que usted a veces hace ciertas analogías para dar a los actores una idea sobre la manera de decir el texto.

J. RENOIR: No, y tengo mucho cuidado con eso. No quiero que un actor me imite. No hay ninguna razón para que un actor se convierta en Jean Renoir en la pantalla. Después de todo el arte, y su utilidad, es que cada uno se encuentre con sí mismo. Si usted corre detrás de un personaje ideal que solo existe en su imaginación, y no en la vida real, no es algo bueno. Si se puede probar al actor que algo suena falso, va a buscar otra cosa, y quizá la encuentre.

J. BLUE: Usted dijo que quiere que el público colabore con el film. ¿Es consciente cuando trabaja en el guión o en la estructura del film?

J. RENOIR: Nunca hay que perder de vista lo que será el film. No se puede olvidar que existe el público, y que uno trabaja para el público, no hay que olvidarlo en cada una de las etapas del film.

J. BLUE: ¿Usted cambiaría el sentido de la historia, para implicar al público todavía más, para que el público comprenda mejor?

J. RENOIR: Evidentemente hay que pensar en el público, pero hacerlo desde el comienzo puede llevar a trapear. Mi sobrino [se refiere a Claude Renoir] es director de fotografía, y ha hecho un film sobre Picasso [**El misterio Picasso**, de Henri-Georges Clouzot]. Hizo colocar un vidrio, y veíamos a Picasso, pintar en la superficie de ese vidrio. El espectador veía el nacimiento de un cuadro, por supuesto no una gran obra, pero se veía la progresión. Mientras pintaba Picasso repetía algo que para mí es un gran secreto y que deberíamos compartir: «llene todo!» Esas eran sus palabras: nada de espacio vacío. Usted tiene el cua-

dro, en un film o en una pintura. Hay que llenar ese cuadro, hay que dar la impresión de que el cuadro es demasiado chico. Estoy completamente de acuerdo con Picasso.

TERRY MALICK: ¿Qué piensa usted de los directores de la Nouvelle Vague: Godard, Truffaut?

J. RENOIR: Es difícil para mí juzgarlos, porque, como se dice en francés «estamos en el mismo barco». Creo que en este mundo avanzamos en pequeños grupos. Esto no quiere decir que se pierda la individualidad, porque el hecho de pertenecer a un pequeño grupo ayuda a fortalecerla. Me siento muy próximo a esa generación, que vino después de la mía, pero que busca lo mismo. Tengo ideas diferentes a las de Rivette en ciertos puntos. Por ejemplo Godard comienza sistemáticamente a trabajar a partir de la cámara, mientras que me sirvo de la cámara a último momento. Truffaut está entre nosotros dos, y su estilo parece más próximo al mío.

J. BLUE: ¿Podría hablar de una evolución de su estilo y de sus temas, a partir de **La gran ilusión**, hasta **Le Caporal epinglé**, donde las situaciones se parecen pero los temas son diferentes?

J. RENOIR: Son dos films muy diferentes, hechos en épocas diferentes y que hablan de acontecimientos que se parecen solo aparentemente. No creo que pueda encontrarse hoy un Fresnay o un Gabin como se los ve en **La gran ilusión**. En **La gran ilusión** traté de hacer revivir una época que fue muy dura, pero en la cual encontré gente muy interesante. Durante la Primera Guerra, por ejemplo, la gente que estaba en

la aviación era muy interesante, muy divertida. Además realicé **La gran ilusión** porque estaba furioso contra esa manera caricaturesca y patriótica que tuvo mucho éxito después del armisticio, que mostraba un cliché del soldado. Puedo darle un ejemplo: los periodistas y otra gente que escribían, digamos, guiones durante la Primera Guerra y un poco después, utilizaban una expresión muy peyorativa para hablar de los alemanes: los «boches». Mucha gente ya no decía «alemán» sino «boche», creyendo que usaban una especie de argot del ejército, lo que no era cierto. Yo estuve en la guerra y la primera vez que escuché la palabra boche fue en París. La palabra que usábamos para hablar de los alemanes era «fer-de-lance» [punta de lanza]. Quería mostrar en un film gente en la guerra como los había conocido y de ninguna manera como ciertos escritores patrióticos acostumbraban mostrarlos. En **La gran ilusión** Jean Gabin lleva la chaqueta que yo había llevado en la guerra.

MICHAEL BARLOW: Algunos de vuestros films tienen que ver con el teatro, con los actores, y en **La carroza de oro** hay una fascinación por lo que sucede en el escenario. La escena y la actuación son muy importantes en sus films. ¿Puede hablarnos de la relación entre el teatro y sus films, y qué relación hay entre el actor en el teatro y el actor en el film?

J. RENOIR: No me es fácil contestar esa pregunta, porque filmé **La carroza de oro** hace más de 10 años. Ya olvidé cuál era mi estado de ánimo en esa época, pero su pregunta me remite a una de las más grandes preocupaciones de mi vida referida a la fabricación de un film. Pienso que hay dos formas de realidad: una exterior, otra interior. Pensemos en un actor

que va a interpretar a un marino. Como es muy concienzudo, se compra un verdadero traje de marino y encontrará una gorra que enfrentó tempestades y huracanes. Quizá va a vivir en una barco, no solamente para familiarizarse con el lenguaje de los marinos, sino también para tener la piel curtida de un hombre de mar. Y va a actuar de marino, y será muy malo porque no es un buen actor. Pero pida a Charlie Chaplin que actúe de marino, y él, con su bastón y su chaqueta usada, será un marino perfecto.

J. BLUE: Tiene la reputación de ser muy amable, pero muy firme. ¿Es cierto que nunca se enoja en filmación?

J. RENOIR: Trato, pero no siempre lo logro.

J. BLUE: Franju escribió que después de cada toma usted dice a los actores que está muy bien, pero que desearía hacer otra toma, buscando alguna variante. ¿Usó esa técnica muchas veces?

J. RENOIR: Muchas. Detesto desanimar a la gente. Si usted desanima a un actor, después no obtiene nada de él. Su personalidad desaparecerá bajo el temor. El actor es un animal muy vulnerable. Si expresa algo que no es exactamente lo que usted quiera, no lo mate. No lo mate metiendo sus propias ideas en la imaginación del actor. Lentamente trate de ayudarlo a encontrar lo que a usted le parece la verdad, la única verdad, la del autor.

TIM HUNTER: Uno de sus films que a mí me gusta más es **La nuit du Carrefour**. ¿Puede hablarnos de ese film?

J. RENOIR: El film nunca se terminó verdaderamente.



Fue una aventura extraordinaria, en una época en que creía en la realidad exterior. Estaba preparado para filmar algo que surgiera de la tierra, de las calles, de los árboles, y que asaltara mi imaginación. Durante la filmación dormíamos en una especie de establo, lleno de paja. Era algo maravilloso. A veces estábamos medio borrachos y mi sobrino Claude, que debutaba en ese film, venía corriendo y decía: «Qué bella niebla, filmemos». Íbamos y filmábamos. El resultado fue un fracaso comercial. Pero no me arrepiento de nada.

T. HUNTER: El film es el más negro de todos sus films, pero la actuación está llena de matices. Dicen que usted dejó de ensayar después de dos días de filmación, y que filmaba sin ensayar.

J. RENOIR: Sí, es cierto. Se trató de relacionar la actuación de los intérpretes y la vida del equipo de filmación, con lluvia, niebla, tempestades. No fue fácil.

J. BLUE: En sus primeros films, que se han catalogado como «realistas», se encuentran, subyacentes, la cólera y la protesta, mientras que a partir de **La carroza de oro**, sus films son más alegres, como celebrando la vida. ¿Puede hablar de esta transición?

J. RENOIR: Es difícil para mí hablar de eso. Es cierto que después de la guerra estaba empujado por la cólera, Pero también hay cólera en «La carroza de oro».

J. BLUE: No la vi.

J. RENOIR: Sin embargo **La carroza de oro** es el retrato de cierta sociedad que podría ser la de un drama sombrío. Para mí no hay diferencia entre dramas, comedias y tragedias. Es lo mismo

J. BLUE: Forma parte de la vida.

J. RENOIR: Sí, forma parte de la vida.

