

VILLEGAS LOPEZ

kim le convenció. Renoir escribió un argumento propio, apenas sin relación con la novela de Zola, que fue aceptado por la productora. Pero cuando iba a comenzar la filmación, ante los personajes que surgían frente al realizador, este tuvo repentinamente la noción de la debilidad de su argumento. Comprendió, como una revelación, que era preciso volver a la obra de Zola. Vio que sus diálogos eran falsos, artificiosos, malos, y que los de Zola eran magníficos, según sus propias declaraciones. Zola volvió por sus fueros y se impuso a la gran personalidad del director y aquí argumentista, porque lo que hacía Renoir era volver a sí mismo, ser lo que en verdad era. Porque Renoir es en el cine lo que Zola es en la novela: el autor naturalista por excelencia.

«Son las sociedades las que hacen las evoluciones literarias», decía Zola, poniéndose en la línea de un arte como expresión social, que viene desde el abate Dubos, Herder y madame de Staël. Y como la sociedad del siglo XIX es predominantemente científica y vinculada a las ciencias naturales, Zola cree que la novela, y el arte en general, ha de tomar los métodos de la ciencia y, concretamente, de las ciencias naturales: la observación, de la experimentación. Está convencido de que el mundo humano está sometido al mismo determinismo que el resto de la naturaleza, y los hombres se comportan según el medio en que viven y las leyes individuales de la herencia. El novelista no tiene más que ponerlos, como insectos o bacterias, en el medio social que le corresponde, dejarlos actuar como son y como deben, observarlos hasta el menor detalle y contar lo que ve: es el naturalismo, nueva etapa del realismo moderno, que se insinúa en el romanticismo social y comienza con Balzac y la novela como competidora del realismo civil. Así, al naturalismo le interesa más lo verdadero que lo bello, en el sentido tradicional de ambas palabras.

Renoir, a través de este grupo de películas anteriores, toma manifiestamente estos y otros muchos caracteres de un naturalismo cinematográfico. Pero es en «La bestia humana», bajo la sombra directa de Zola, donde cobra su total definición. Ha prescindido en ella de lo más vulnerable y en realidad pasado de la obra de Zola, lo que este crea su apoyo más firme y seguro: sus bases científicas. Los Rougon-Macquart —serie de la que forma parte «La bestia humana»— se basan en las leyes de la herencia, enunciadas entonces Lucas. Pero Zola se quedó verdaderamente asombrado el día que supo que estas leyes eran totalmente inseguras y sujetas a constantes cambios; la herencia criminal de la fa-

BESTIA HUMANA

milia se venía abajo. Pero quedaba la obra, con base científica o sin ella; la obra de un gran artista, con todas sus debilidades y defectos. Renoir ha reducido, resumido, clarificado, de manera magistral la obra de Zola, y, sin perder sus mejores caracteres, ha realizado una película extraordinaria.

Es la historia de un ferroviario, Jean Gabin, que se enamora de la mujer, Simone Simon, de un revisor del tren, Fernand Ledoux, en el ambiente, a la vez desolado y poético, del mundo de los ferrocarriles. Estos tres actores quizá realicen aquí el papel cumbre de su carrera, incluso Jean Gabin, porque responden a unos personajes perfectamente concebidos y tratados por Renoir, según su raíz zoliana. Simone Simon es esa ingenua inconsciente hasta la perversidad, que lleva a su marido a cometer el crimen. Este lo hace cómplice, para retenerla a su lado, y entonces ella inclta a su amante al asesinato del marido. Pero aquí, atado por el misterioso designio homicida de sus antepasados, mata a la mujer.

Esta trágica, oscura y sórdida tragedia de la vida vulgar, de crimen de sumario judicial, con todos sus detalles, ha sido tratada por Renoir de manera directa, sencilla, dura, impenetrable, según las normas del más puro naturalismo: es un experimento social. Pero Zola —a quien atacaron en su tiempo con todas las injurias, desde traidor a su patria hasta pornógrafo comerciante de las más bajas pasiones humanas— resultó hoy un romántico, de los cuales en verdad procedía. Y Renoir hace de esta historia, vulgar y trágica, un extraordinario documento humano, que es, sobre todo, un magnífico poema del misterio del alma de los hombres y del secreto de sus vidas.

Es una de las películas más construidas, más redondas de Renoir, si esta palabra puede aplicarse a su concepto de argumento abierto por todas partes, que anticipa las tendencias actuales. El crimen en el vagón; la paliza que el revisor pega a su mujer, caida detrás de la cama; la preparación del asesinato del marido en la noche lluviosa; la gran sugestión de los trenes, tan cinematográficos, que momentos culminantes de la película, que han de figurar siempre en una antología del cine mundial de cualquier tiempo. Siempre será una magistral lección de cine. Pero sobre sus valores propios, bien altos y legítimos, siempre será también un punto de referencia, una torre de señales para referir a ella la marcha y los posibles cambios constantes de realismo cinematográfico, que por hoy y en un futuro previsible es la corriente central del arte contemporáneo y, por tanto, del cine.

VILLEGAS LOPEZ

lizante. Este filio de gran renombre a la Bertini, y la labor directiva de Negroni le pone en el camino de llegar a ser una gran cantante.

Pero la guerra de 1914 alarma a los productores, que disuelven su empresa, y la Bertini y Ghione quedan sin trabajo; pasan a la nueva compañía Tiber Film, que está organizando el abogado Mecheri. Mientras prepara su producción, presta la actriz a Giuseppe Barattolo, que acaba de fundar la Cines Film, dispuesto a aprovechar el momento de depresión producido por la guerra. Barattolo es uno de las grandes figuras de la producción cinematográfica italiana; comprende la personalidad de la Bertini y la lanza con una extraordinaria campaña de publicidad hasta convertirla en poco tiempo en la gran estrella mundial. Puede decirse que Barattolo crea, con Francesca Bertini, el gran divismo cinematográfico, con sus fabulas propagandísticas, los grandes sueldos y los admiradores, que llegan a abarcar el mundo entero. Cuando Mecheri reclama a Barattolo la actriz prestada, éste se niega y se entabla un rubioso proceso, que gana éste. Desde entonces se establece una larga y accidentada lucha entre las dos empresas y los dos productores, que se va a traducir en una rivalidad entre actrices, lanzadas por cada una de ellas. Frente a Francesca Bertini, el cineasta italiano conta-

BERTINI

que llenan el cine italiano con resonancia mundial. Es la misma fórmula que la empleada hoy con Sofia Loren y Gina Lollobrigida, más el brillante grupo de actrices que dan su renombre popular al cine italiano. Mientras las reconstrucciones históricas representan la cuspide del arte cinematográfico de entonces, que hacía escuela en el mundo, como hoy el neorealismo.

El arte italiano dominante era el teatro, bajo la égida de dos grandes nombres: Gabriel D'Annunzio y Eleonora Duse, más el apogeo de ese arte nacional italiano que es la ópera. Todo ello va a configurar el cine de Italia, el estilo de sus realizadores y la personalidad de sus intérpretes. Francesca Bertini, como sus oponentes o seguidoras, crea para el cine el tipo de la mujer fatal, que se inicia en el cine nórdico. Los norteamericanos la transformarán en la vampirista, que es algo mucho más simple y concreto; la mujer perversa. Pero la mujer fatal produce la desgracia y la perdición en torno suyo involuntariamente, por su belleza y su personalidad, hasta ser víctima de sí misma, aureolada de anécdotas misteriosas. Todo ello, bajo el signo d'annunziano, declamatorio, desmesurado, grandioso y, en el fondo, bajo todos sus ropajes verdaderamente auténtico, respondiendo a un gran aspecto del espíritu italiano.

Estas mujeres se mueven en ambientes dis-



ra con los nombres de Lyda Borelli, la más actriz y más importante; Pina Menichelli, Maria Jacobini, Italia Almirante Manzoni... y otra pléyade de actrices de segundo orden,

VILLEGAS LOPEZ

BERTINI

espiritual. La Bertini lleva a este medio de alta sociedad y alto espíritu volviendo una fuerza popular; sus protagonistas suelen ser a la vez muchachos pobres que llegan a la riqueza, o mujeres de bajos fondos que alienan con la riqueza...

El gesto a lo Bertini llegó a ser un tópico obligado en las actrices de la época: la larga mirada, el ademán lento, el apoyarse en una columna, en una puerta, o coger una cortina junto a una ventana a contraluz. Pero ella era el pastiche fácil del juego de una verdadera actriz. Francesca Bertini era de una belleza fina, complicada, sugestiva. Pero era también una gran comediente, capaz de notables interpretaciones a través de su larga carrera. Tuvo grandes admiradores y vasta literatura crítica. Louis Delluc escribió en 1919 que sería preciso algún día estudiar la obra completa de Francesca Bertini como expresión casi divina de la belleza trágica. Desde 1915 al 30 su fama fue, hasta entonces, sin igual.

En septiembre de 1929 se casó con el escritor Paul Cartier y se retiró del cine. Vuelve esporádicamente a él entre 1927 y 1930; luego, en 1934, en Francia, y en 1943 en España, donde residió bastante tiempo. También hace giras teatrales por algunos países, pero tanto en la pantalla como en la escena, su época y su arte han pasado. Vista hoy, en películas que suelen estar muertas en todo lo que no sea ella, Francesca Bertini mantiene la fascinación de su personalidad, que representó todo un mundo, y una época. El encanto, decadente y voluptuoso que la hizo célebre entonces, vive aún.

PRINCIPALES PELICULAS

- La diosa del mar (La Déesse du Mer), 1904; -El trovador (Il Trovatore), 1909; -El rey Lear (Re Lear), -Laureola Bergias (Laureola Bergias), 1910; -La muerte fría (La morte di civile), -El mercader de Venecia (Il mercante di Venezia), -Francesca de Rimini (Francesca da Rimini), -Julietta y Romeo (Giulietta e Romeo), -El retrato de la amada (Il ritratto dell'amata), 1911; -La rosa de Tebas (La rosa di Tebe), -El papayavo de las ilas (Il papayavo della Ias Bertini), -Lágrimas y sonrisas (Lagrine e sorrisi), -Idilio trágico (Idillio tragico), 1912; -La maestra (La maestra), -Frente al destino (In faccia al destino), -La tierra prometida (Terra promessa), -La gloria (La gloria), -El alma del demonio (L'anima del demone), -La madre (La madre), -El artista (L'artista), -La última carta (L'ultima carta), 1913; -Historia de un pícaro...

VILLEGAS LOPEZ

BESTIA HUMANA



BESTIA HUMANA. LA (La bête humaine)

Prod.: Francesa, Paris Film Production (Hilken), 1928. Arg.: Según la novela de Emile Zola. Adap. y dial.: Jean Renoir. Dir.: Jean Renoir. Int.: Jean Gabin (Jean Lanier), Simone Simon (Béatrice), Fernand Ledoux (Roubaud), Carlette (Féquence), Blancheette Brunoy (Tiora), Gérard Landry (el hijo Lavoygne), Bertin (Grand Morin), Jean Renoir (Gahche), y Pérez, Colette Béglis, Charles Gérard, Charles Chasels, Janie Hélis. Ayudante: Claude Renoir. Buzanne de Troyes. Operador: Cart Courant. Ayudante de operador: Claude Renoir. Peseuens y J. Nallean. Música: J. Kosma. Director: Lourlé. Semdo: Toysestre. Script: Suzanne de Troyes. Montaje: MarieBerthe Renoir. Estudios: Paris Studio Ciénema. Exteriores: Gare de Saint Lazare, Le Havre. Director de producción: Roland Tual.

La película es el centro de gravedad de la obra de Jean Renoir, ese gran maestro del cine universal. Puede decirse que la evolución de esta obra a lo largo de casi cuarenta años de cine se ordena en torno a esta bestia humana: tiendes hacia este film y se separa de él. También constituye una cumbre divisoria, a los lados de la que se distinguen dos estilos distintos. A uno están 'Toma (1934), 'El crimen de M. Lange (1935), 'Los bajos fondos (1936) y 'La gran ilusión (1937), como películas de una afinidad clara y concreta: el realismo. Al otro pertenecen lo que Renoir llama 'la tragedia alegre: 'La regla del juego (1939), 'Memorias de una doncella (1940), 'Elena y los hombres (1956), como puntos clave de otro conjunto de obras con una profunda unidad. Entre ambos grupos, bien definidos como concepción y como estilo, se intercalan otras películas y bestias humanas, cumbres y divisoria. Pero esta bestia humana, cumbre y divisoria, sirve indudablemente para definir al director y su obra, como película clave y arquetipo. También muestra de modo asombroso lo difícil que es a un autor conocerse a sí mismo, saber quién es. Este film cumbre, punto de giro y de atracción de toda su obra, fue una película de ensayo, que Renoir no tenía especial interés en realizar. El productor Ha-