

O *Sureño* foi idea de Robert Hakim. Un día tróuxome un guión que era... ben, non era gran cousa. Era máis ben un guión típico para grandes estudos, e Hakim díxome, «gustaríame rodar este filme cun presuposto moi baixo». Lin o guión. Filmalo tería costado millóns. Díxenllo, e el creume, pero entón engadín «de todos os xeitos hai cousas fantásticas nesta historia, e gustaríame ler o libro» (porque de feito era unha adaptación) Así que me trouxo o libro, que é encantador. Consiste nunha serie de historias curtas que suceden en Texas, escritas por un tipo chamado Sessions Perry, sobre personaxes coma os d'O *sureño*. As historias, sen embargo, son moito máis variadas —poderíanse facer dez filmes sobre o libro. E despois de lelo, díxenlle a Hakim «estou interesado, sempre que poida esquecerme do primeiro guión e escribir un novo».

E pasou que Hakim propuxéralle O *Sureño* a outro produtor, David Loew, o que me permitiu trabar amizade con este personaxe extraordinario. Un home realmente marabilloso que era extremadamente valente. Así que escribín un novo guión, o que lle gustou, e do que dixó «moi ben, imos facelo». Díxenlle «advírtoche, vou cambialo durante a rodaxe». El díxo «Ben». Díxenlle «ademais, quero que veñas á filmación; dese xeito, cando queira cambialo, podemos falalo entre os dous. Díxome «Encantaríame». Comprende moi ben os meus métodos de traballo.

Pero cando se lle deu o guión ás dúas estrelas principais do filme, que estaban acostumadas a cousas moi diferentes, non mediron as súas palabras. Aínda que me cubrían de flores, adorábanme, e dicían «Oh Jean, o mellor director do mundo» e cousas así, cando lles amosei o guión os cumpridos volvéronse queixas e dixéronme «Non temos que rodar un guión así, e non o faremos». Así que David Loew díxolles «Moi ben, rexeitádelo. Non podería importarme menos. Jean e máis eu atoparemos outros». Así que escollemos actores descoñecidos e embarcamos nunha aventura.

É un filme que fixen con completa liberdade, e dende o principio era ben ambicioso. Por suposto érao máis en Hollywood do que o tería sido aquí, porque xa tiñamos contado historias así en Francia, e seguiremos a facelo. Pero daquela a guerra sucedía en América, e existía un acordo tácito de que Hollywood tiña que proxectar unha imaxe glamurosa dos Estados Unidos cara o mundo. En calquera caso, o filme non se amosou en Europa Chegou moito máis tarde a Francia, un pouco de rebote. United Artists odiábao. Pero como foron forzados a aceptalo, distribuírono con pouco interese. E aínda así acabou por facer cartos. Seino porque eu tiña unha porcentaxe das ganancias, e recibín algúns cartos, así que algo tivo que gañar. De todos os xeitos o filme pertécenos actualmente a David Loew e a min. Agora mesmo estamos a amosalo por televisión. (...)

E con todo, a pesar desta experiencia feliz, algo ía mal. Algo ía mal e, xa sabedes, as cousas non acabaron por funcionar entre eu e, non direi Hollywood, direi que a industria, o Hollywood profesional, a industria cinematográfica americana. Creo que o problema comigo é que só considero o cine como unha forma de expresión. Non creo que o director de cine naza feito. Pode que sexas un contador de historias nato, e iso é o que eu trato de ser. (...) Debería contar algo. A miúdo en Francia, ou en calquera lugar do mundo, mesmo en América, principalmente en Nova York, a xente dime «Pero Jean, xa sabes, non te levaches moi ben coa xente de Hollywood —pero non deberías sorprenderte, é Hollywood» E eu dígolles «Non, non é Hollywood, é a industria cinematográfica, é a industria cinematográfica é a mesma en todo o mundo.

Jean Renoir, extraído de entrevistas con Jacques Rivette e François Truffaut (1954) e Joan Franklin e Robert Franklin (1960)

* * * * *

Sabemos como traballa Renoir, canto importa a improvisación dentro da súa técnica. Sabemos como reescribe e pule os guiños por adiantado só para modificalos finalmente na filmación. Este métodos son dificilmente propicios para o desenvolvemento da lóxica dramática e a verosimilitude. Pero son certamente fértiles nas mans de Renoir, que pode infundilos con pura inspiración cinematográfica.

Renoir non leva á pantalla historias, se non temas, para os cales o guión non é, ao cabo, nada máis que un apoio físico, como os decorados dunha escena. Os seus temas son visuais e plásticos: o tema da auga, por exemplo, que atopamos a través da súa obra, desde *A filla da auga* ata *O*

O sureño

Jean Renoir / André Bazin / Eric Rohmer

río, o Sena de *Boudou* e *Un día no campo*, o estanque de Sologne n' *A regra do xogo*, os pantanos de Louisiana de *Augas pantanosas*, a inundación n' *O sureño* (...) Estiven bastante molesto con certas cousas que me impediron conectar con esta historia.

Atopo que as condición de vida dos personaxes son difíciles de aceptar sen máis explicacións (por exemplo: A onde é que vai á escola a pequena? Realmente son incapaces de mercar sequera medio cuarto de leite ao día? Onde está o resto de edificacións da granxa? O cortello? O celeiro?). Pero tal vez esta impresión sexa consecuencia da ignorancia. Se fósamos americanos, non veríamos máis problemas n' *O sureño* que en *Toni*, onde as improbabilidades para nada nos molestan aos franceses.

O mesmo podería dicirse dos actores. Zachary Scott é bo, pero Betty Field é dificilmente crible. Un non pode levar unha vida como a súa e aínda e todo manter tanta graza. Por outra banda, a avoa semella estar esaxerada na dirección oposta.

Nótese que o casting dos filmes franceses tampouco adoita ser máis convincente, pero dado que os actores son franceses a liña entre o realismo e a fantasía énos facilmente perceptible. Aquí temos unha mistura na que ambas son difíciles de distinguir. Engádase a isto a teatralidade dos actores, que colide co ambiente naturalista (A banda sonora —tanto a música como os sons— é moito máis profesional que en *Augas Pantanosas*). O *Sureño* suxire un drama pastoral transplantado ao universo de Erskine Caldwell.

Pero probablemente tal reacción sexa moi inxusta. Primeiro, porque o americanismo nos exclúe dunha participación que nos filmes franceses si é posible; e con Renoir, cando non formas parte... (recuperaremos esta participación en *Diario dunha camareira*). Debemos abrírnos camiño a través da cortiza realista que nos cega e chegar alén dela ata o tenro, cruel, irónico, lúdico, mesmo onírico universo de Renoir. O feito é que as imaxes coas que nos deixa *O sureño* son máis surreais que dramáticas. (...)

Pode que os filmes que fixo Renoir en Hollywood decepcionen aos seus admiradores franceses. De todos os xeitos haberá xente que probablemente reconsiderará as súa primeiras opinións sobre *Augas pantanosas* ou *A muller na praia*. Pero Renoir só prospera cando é libre, cando non ten que conformarse coas regras doutros, cando pode deixarse inspirar polos estímulos momentáneos da xente e as cousas. É por esta razón que *O sureño*, baseado na importancia da terra, a auga, o campo é o máis humano e o máis fermoso dos filmes americanos de Renoir.

Se Renoir volve a facer filmes en Francia, non creo que debamos esperar del que sexa tal e como era cando nos

deixou. Pode que a súa arte sexa máis libre, máis serena e trágica. Un renovado clasicismo ben podería ser o resultado da experiencia americana e dos últimos dez anos da historia mundial. Hai unha cousa da que podemos estar seguros: o seu estilo non tornou académico.

André Bazin, extraído do seu libro *Jean Renoir, 1974*

* * * * *

Este filme, asegúranos Renoir, foi feito con completa liberdade. Non hai trazos neste case-documental da típica produción estadounidense. O director asume todas as responsabilidades dos seus actos, sen alegar circunstancias atenuantes. Así, se o filme non respecta unha certa imaxe que temos construído de Renoir, é porque el non quere que así sexa. Renoir é sempre Renoir; é por iso que non ten necesidade de imitar a Renoir.

E para unha nova temática, un novo estilo. Renoir presenta estes algodoiros de antecedentes anglosaxóns e educación protestante cunha austeridade por completo axeitada. A solemnidade das súas accións pide un tratamento diferente do que correspondería a un vagabundo parisiense ou a un traballador de provincias. Hai algo de nobreza nas súas exiguas vidas, algo dramático, ao que Renoir lle engade unha nova dimensión, como con todo o resto de personaxes que se lle deron para que traballase con eles e aos que sempre enriqueceu.

Dito isto, debería sinalarse que a perspectiva de Renoir xa non é exactamente a mesma. Xa non está satisfeito con asombrar: agora xulga. Nesta dura terra, este mundo de pioneiros, a grandeza do home non reside en abandonarse a si mesmo á natureza, se non en desafiala, dominala. Baixo a superficie —que semella máis apagada do habitual— toma forma a sombra dunha grande moral ou dunha idea metafísica, a idea dun Deus explicitamente nomeado, un Deus polo que o traballo de Renoir ata o de agora amosou pouca preocupación.

Esta profesión de fe espiritual pode resultar sorprendente. Pero contentémonos só con prestarlle atención, mentres tomamos nota d' *O río* ou *Orvet*, sen pretender resolver a contradición que a Renoir lle gusta alimentar en si mesmo. Digamos que esta contradición prevennos de interpretar de xeito demasiado fácil ou estrito o materialismo que se proclama de xeito non menos sincero en *Boudou* ou *Elena e os homes*.

Eric Rohmer, extraído do libro *Jean Renoir* de André Bazin, 1974

8 DE XANEIRO | 21:30

O sureño
(*The Southerner*, Jean Renoir,
EUA, 1945 92', VOSG)

15 DE XANEIRO | 21:30

A moza (*La joven*
[*The Young One*], Luís Buñuel,
México / EUA, 1960, 96', VOSG)

22 DE XANEIRO | 21:30

Stroszek (*Stroszek*,
Werner Herzog, Alemaña,
1977, 108', VOSG)

29 DE XANEIRO | 21:30

A pedra do lobo
(Alberte Pagán,
Galiza, 2010, VO)



**CINECLUBE
DE
COMPOSTELA**