

## RENOIR, OPHULS Y ASTRUC, ADAPTADORES DE MAUPASSANT

Desde de su estreno, *Partie de campagne* de Renoir, *Le Plaisir* de Ophuls y *Une vie* de Astruc no encontraron más que una acogida muy mitigada tanto por la crítica como por el público, como si esas películas no hubiesen correspondido a las expectativas de unos y otros ni a la imagen que éstos tenían de Maupassant.

Paralelamente, la mayoría de los que se preguntan sobre las diferentes adaptaciones de Maupassant a la pantalla se sorprenden todavía hoy de que algunas de las más exitosas, especialmente aquellas que acabamos de citar, hayan sido realizadas por autores cuyo arte está *a priori* muy alejado del de Maupassant. He aquí por ejemplo lo que escribe Claude Beylie al respecto: “No es insultar al autor de *La maison Tellier* destacando su afición por realidades triviales: abusa a placer del chiste verde, el sarcasmo, preconiza una especie de pansexualismo rústico a base de júbilo y escarnio. (...) Ahora bien, las mejores películas inspiradas por Maupassant se las debemos a Renoir, a Káumer, a Lewin, a Ophuls, personas que (...) son reputadas por cultivar más las medias tintas, la ligereza de toque, la sátira elegante, la nobleza de sentimiento. Todos por añadidura desconfían del género “realista” del que Maupassant fue, junto a su maestro Flaubert, uno de los más fervientes adeptos en el orden literario.» (*Des mutations exemplaires*, en *Maupassant a l'écran*, CinémAction, 1993)<sup>1</sup>

Sin embargo estas sorpresas o decepciones, que son el resultado de una visión un poco ingenua y simplificada de la obra del escritor, no tienen lugar de ser. En efecto, si hemos podido asistir a esos brillantes éxitos cinematográficos, es precisamente porque existía en un principio una convergencia profunda entre la estética de Maupassant y la de directores tales como Renoir, Ophuls y Astruc.

Cada uno de ellos conoce las declaraciones de Maupassant en su estudio sobre la novela: « Escribir con verdad consiste, pues, en dar la completa ilusión de lo verdadero, siguiendo la lógica ordinaria de los hechos, y no en transcribirlos servilmente en el desorden de su sucesión.» Y en “Question littéraire” (*Chroniques* II, p. 22): « El arte nos concede la fe en lo inverosímil, anima lo que toca, crea una realidad particular, que no es ni verdadera, ni creíble, y que se transforma en ambas por la fuerza del talento.»

Maupassant, en su práctica como escritor, no deja de aplicar esta concepción aparentemente paradójica del arte, que plantea que, para producir la ilusión de lo real,

---

<sup>1</sup> *Mutaciones ejemplares*, en *Maupassant en la pantalla*.

hay que comenzar por rechazar la reproducción mecánica de lo real. Céline adoptará un enfoque análogo respecto del lenguaje hablado.

Comparemos ahora ese discurso al de Renoir sobre el mismo problema. Al igual que Maupassant, Renoir se fija por ideal un cierto clasicismo, y escribe lo siguiente: «Pienso que para llegar a ese clasicismo, debemos establecer una distinción entre el realismo interior y el realismo exterior (...) Un hombre como Chaplin no se ha sacrificado nunca el realismo exterior: Chaplin interpreta a un buscador de oro, pero está vestido con un pequeño sombrero bombín, sus grandes zapatos y un bastón, y busca el oro en medio de la nieve. Si fuese realista, tendría un abrigo y todo lo que es necesario para no pasar frío. Sin embargo, Chaplin, con su pequeño bombín, me parece mucho más real que cantidad de comediantes que tienen auténticos aspectos de buscadores de oro; ¿de qué tienen aspecto? Tiene aspecto de cangrejos con sus magníficos disfraces; Chaplin, por el contrario, con sus zapatones y su sombrerito, tiene aspecto de un verdadero buscador de oro.» (*Conferencia en el Instituto de los Estudios Superiores Cinematográficos, Arts*, nº 470, 30.6.1954, en *Ecrits*, éd Ramsay, p. 297-298).

Por su parte, Claude Renoir, director de la fotografía en la película de Astruc, declara respecto de *Une vie*: «Un personaje que llora sobre un fondo gris, según el antiguo principio, expresa tal vez la tristeza; pero pensamos que la expresará mejor si llora sobre un fondo alegre. No se puede pues hablar propiamente de realismo.» (Entrevista con Guy Allombert, *Image et son* nº 112).

Pensamos que Maupassant no se habría desvinculado de tales palabras, y que toda su obra descansa sobre esos principios estéticos, basada en la idea de un natural o de una forma particular de realismo que pasa de entrada por una toma de distancias en relación a una representación estrictamente mimética de lo real.

Al igual que Chaplin en el ejemplo citado anteriormente, Renoir, Ophuls y Astruc, adaptan a Maupassant, introducen como éste un distanciamiento apenas perceptible a primera vista entre lo real y la representación que ellos le dan, a fin de obtener paradójicamente un efecto de lo real o natural. En esas condiciones, el encuentro era lógico, incluso inevitable, entre este escritor y estos cineastas.

La primera etapa del enfoque de unos y otros, incluso aunque pase más o menos desapercibida en su realización concreta, consiste en introducir en la obra todo tipo de elementos deliberadamente irrealistas. Se trata por ejemplo de algunos detalles, tales como el logo del chocolate Poulain sobre la pared del albergue de *Partie de campagne*,

so pretexto de que el patrón se llama también Poulin, o el nombre de Ch. Gervais sobre la carreta del lechero en la misma película, (sin hablar de la mención a los hermanos Prévert...) o incluso aún diferentes anacronismos, destinados a introducir una interferencia temporal que sin embargo no sorprende a nadie.

*Une vie*, al igual que *Partie de campagne*, combina elementos de épocas diferentes que se excluyen teóricamente. Todo hace suponer que la acción de *Partie de campagne* se desarrolla a finales del siglo XIX, lo que no impide, por ejemplo, a Henri sacar un cigarrillo industrial de su paquete. Del mismo modo, aunque Astruc parece situar más bien la acción de *Une vie* a principios del siglo XX, algunos detalles parecen ser de una época posterior (la chaqueta forrada de Julián, por ejemplo). Maupassant no procede de otro modo cuando introduce algunos desenfoques temporales en *Une vie* o discretos anacronismos en *Bel-Ami*.

En cuanto a Ophuls, no es inferior en materia de anacronismos: algunos de los cuadros expuestos en la galería del corredor de arte de *La Modéle*, último sketch de *Le Plaisir*, datan de una época un poco posterior a la de la redacción del cuento y por tanto a la de la acción. Poco importa, puesto que se trata únicamente de significar el impresionismo. En cuanto al decorado de *La maison Tellier*, se muestra abiertamente como un decorado teatral, al igual que el lugar en el que se desarrolla la disputa entre los burgueses disgustados.<sup>2</sup>

La poética de Maupassant – Marianne Bury lo ha significado perfectamente en su obra<sup>3</sup> – se define por un “natural” que pasa paradójicamente por el rechazo de una representación mecánica de lo real. En sus adaptaciones de Maupassant, Renoir, Ophuls y Astruc llegan a un resultado comparable, pero con los medios específicos del cine, a saber ante todo los medios visuales, combinados con los medios auditivos.

Un ejemplo magistral del uso de esos medios puramente visuales nos es proporcionado por la escena de amor entre Henri y Henriette en *Partie de campagne*. Un primer plano nos presenta el abrazo de dos amantes, en plano americano, seguido de un segundo, en plano más cercano; sigue entonces un gran plano sobre el rostro de Henriette y en particular sus ojos; ese plano se va diluyendo sobre sí mismo sobre un fundido y todo queda dicho sin tener en cuenta cualquier tipo de realismo exterior,

---

<sup>2</sup> Aunque el *Más cerca de ti Dios mío* en *La maison Tellier* sea igualmente un anacronismo, puesto que ese cántico no fue introducido en la liturgia católica hasta después del hundimiento del Titanic en 1912, nos parece que este ejemplo es menos pertinente, no habiendo aparecido el anacronismo como tal, y comprendido por el público de 1952, fecha de estreno de la película.

<sup>3</sup> *La poétique de Maupassant*, SEDES, 1994.

puesto que ambos personajes permanecen completamente vestidos. Los cuatro planos se encadenan con una perfecta naturalidad, y cuando llega el cuarto y último plano, el espectador ha comprendido a la vez que ha transcurrido un intervalo de tiempo relativamente importante, y que los dos amantes están a partir de ese momento psicológicamente distanciados.<sup>4</sup>

Si el espectador acepta tan fácilmente tal escena a pesar de su completa inverosimilitud, no lo es tanto porque admite en el cine como en el teatro un cierto número de convenciones, como porque lo inverosímil está aquí completamente al servicio de la fluidez, integrándose en una lógica interna que nos permite aceptarla, de igual modo que aceptamos la idea de un Charlot buscador de oro en simple bombín.

Para realizar este efecto, Renoir no recurre, en la escena que acabamos de examinar, más que a dos medios puramente visuales. La mayoría de las veces es mediante una sabia combinación de imagen y sonido, una voz en *off* muy particular, de la que Ophuls y Astruc obtienen un resultado similar.

Muy a menudo el comentario en *off* posee en el cine una función ante todo informativa (se piensa por ejemplo en *Gervaise* de René Clément). Esta función no está ausente en las películas de Ophuls ni en las de Astruc. Es la voz en *off*, especialmente, lo que permite presentar rápidamente un personaje, un poco a la manera de los paneles del cine mudo, en lugar de presentarlos mediante un diálogo que recargaría necesariamente la escena. Es el caso, por ejemplo, de la presentación de Fourcheville al principio de *Une vie*, o bien sobre la amplia galería de descripciones que abre *La maison Tellier*.<sup>5</sup>

Pero la mayoría del tiempo la voz en *off* no solamente participa de la economía de los medios, sino que da un sentido profundo a todo, permitiendo asegurar con ligereza las transiciones más audaces. Se puede analizar esto por ejemplo en la escena del primer encuentro entre el pintor Jean Sumer y Joséphine en *Le modèle*.

La cámara comienza por tomar a Jean reuniéndose con Joséphine en lo alto de la escalera. Será suficiente que esos dos personajes, que no se conocían, hayan franqueado

---

<sup>4</sup> Esta escena contiene uno de los muy raros primeros planos de la película, encontrándose otro en la escena donde Henriette y su madre conversan casi mejilla con mejilla. Renoir siempre ha manifestado su aversión por el primer plano y su preferencia por los planos medios o americanos, porque estos se corresponden precisamente a una visión "natural". Pero en esos dos casos concretos, el primer plano corresponde efectivamente a la visión que de cada uno de los dos personajes puede tener del otro. Así, el primer plano no está allí solamente por su valor emotivo, sino también porque participa de esta famosa estética del natural que a Renoir tanto gustaba. Destaquemos al respecto que, por razones similares, casi no se encuentra ningún primer plano en *Le Plaisir* de Ophuls y en *Une vie* de Astruc.

<sup>5</sup> Es sabido que Astruc transformó el nombre de Fourville utilizado por Maupassant en Fourcheville.

algunos metros que los separan a uno del otro en algunos tramos de escalera para que su encuentro quede establecido, sin que se haya oído ni una palabra de lo que se han dicho. Procediendo así, Ophüls asume dos riesgos considerables: la inverosimilitud y el efecto burlesco. No solamente la rapidez del encuentro es inverosímil, sino que además, si hubiese sido filmado en mudo, produciría un efecto cómico, de esos que se pueden encontrar en un Buster Keaton. Es esencialmente la voz en *off* lo que permite evitar esos dos escollos y conseguir el efecto deseado con perfecta naturalidad.

Otra escena de un encuentro completamente conseguido, y también completamente indiferente a la lógica realista, es el encuentro de Jeanne y de Julien al principio de *Une vie* de Astruc. En una exposición que es un modelo de rapidez, puesto que la película acaba de comenzar hace solamente tres minutos, Astruc ya ha tenido la precaución de asegurar la continuidad de sus escenas por medio del color, dando prioridad, sea cual sea el lugar de la acción, al azul y al amarillo. Ahora, con la escena del encuentro, se enfrenta a un doble problema: ¿cómo indicar la extrema rapidez con la que Julien se introduce en la existencia material y psicológica de Jeanne, al mismo tiempo que expresar el paso de la tarde a la noche, y de la orilla del mar a la casa de Jeanne? Para ello, una corta frase y tres planos van a bastar, siendo uno de ellos apenas perceptible.

El primero subraya el modo en el que Julián se impone con fuerza, ocupando el centro de la pantalla, y no cesando de regresar allí cuando la cámara lo ha abandonado un instante. Al final de ese primer plano, vemos a Julián de espaldas, siguiendo a Jeanne que se aleja, igualmente de espaldas, en segundo plano. Se distingue vagamente una calesa, pero es sobre todo la voz en *off* lo que nos indica la presencia de ese último elemento: «Él me propone su calesa.» Es entonces como sobre el mismo plano, o más exactamente según la misma posición de cámara, la luz cambia bruscamente, el tiempo de una fracción de segundo, haciéndonos comprender que la noche ha caído. Ahora bien, ese cambio brusco de luz no nos sorprende porque enseguida Astruc introduce un fundido encadenado sobre la calesa, siempre de espaldas, pero llegando de noche a la casa. Con una economía de medios ejemplar, Astruc nos ha hecho aceptar la transición brutal de un momento a otro y de un lugar a otro, al mismo tiempo que nos ha hecho comprender todo lo que acaba de establecerse entre los dos personajes, y entendida la extensión del poder de Julien sobre Jeanne y el carácter necesariamente frágil del lazo que los une.

Tal rapidez, que no obedece a una lógica realista sino más bien a ese realismo interior del que habla Renoir, es además la perfecta expresión del muy breve intervalo de tiempo que separa la salida de Jeanne del convento, de su boda con Julien en la novela de Maupassant.

Esta escena, al igual que la escena de amor de *Partie de campagne*, permite medir hasta que punto el arte de la transición desempeña un papel determinante, como en Maupassant, en esta estética de lo natural, pero también supone poner en marcha todos los recursos del montaje.

Se puede analizar por ejemplo por el modo en el que Ophuls resuelve el problema del paso de la primera a la segunda parte de *La maison Tellier*. Recordemos que Maupassant quiere evitar un efecto de caída demasiado fácil que habría consistido en cerrar la primera parte del relato bajo la aparición del famoso cartel: «Cerrado con motivo de primera comunión.». Bien al contrario, asegura su transición con mucha ligereza, haciendo descifrar un primera vez el cartel por el Sr. Tourneveau antes de que los demás clientes de la casa la descubran a su vez al día siguiente, y que el narrador nos dé entonces la explicación.

Adaptando este pasaje, Ophuls asegura su transición con una ligereza equivalente, y, mediante medios puramente cinematográficos, procede del siguiente modo:

Cuando se ve al Sr. Tourneveau leer el cartel sin que se sepa lo que lee, se oye de un modo cuando menos inesperado el *Más cerca de ti Dios mío* que introduce el tema de la comunión, luego se descubre el cartel.

A continuación, la voz en *off* toma el relevo de la imagen y comienza a explicarnos la situación, y mientras un fundido en negro diluye progresivamente el cartel, la voz en *off* continúa proporcionándonos todas las informaciones necesarias. Apenas ha callado, y la imagen todavía es negra, cuando se oye el silbido de un tren. El plano siguiente puede entonces abrirse sobre la imagen de un tren en el campo después de una rápida abertura en negro. Gracias a esta combinación, sutil y llena de humor, del sonido y la imagen, la transición queda plenamente asegurada.<sup>6</sup>

Los efectos de fluidez producidos de este modo por el montaje, y la combinación de la imagen y del sonido son reforzados en esos tres montajes de escena por el uso que hacen del plano largo, a menudo asociado a un movimiento de cámara, y de la

---

<sup>6</sup> Podría hacerse un análisis similar con motivo de la escena del trayecto en carreta desde la estación al pueblo. La elegancia y discreción de los fundidos encadenados queda allí mitigada por ligeras pausas en la dicción del texto en *off* o en la música, mientras que inversamente, Jean Servais no marca ninguna pausa en su dicción de la frase que solapa los tres plano en montaje *cortado*

profundidad de campo. Esas dos técnicas tienen especialmente la doble ventaja de evitar las rupturas visuales y de asociar elementos más o menos heterogéneos al interior de un mismo plano.

Todos tenemos presentes el *travelling* de *La maison Tellier* cuando la escena de la iglesia, donde la cámara, partiendo de la visión de las prostitutas, desemboca en el mismo plano en las comulgantes. Otro montador de escena habría sin duda hecho un recorrido en varios planos diferentes, procediendo a un montaje paralelo que habría destacado la incongruencia de la cercanía entre esos dos tipos de personajes y producido un efecto esencialmente humorístico o irónico.

Ahora bien, el propósito de Ophuls, como el de Maupassant, es mucho más sutil y complejo, puesto que se trata también para ellos de jugar con la mezcla de los tonos y de mostrar todo lo que la escena puede presentar a pesar de todo de emocionante al mismo tiempo que ridículo. Y es por lo que Ophuls evita el efecto simplista y demasiado fácil del montaje paralelo, y contrariamente elige presentar la escena en un plano único, que le permite expresar conjuntamente la proximidad y la distancia entre esos diferentes personajes. Proximidad, puesto que el *travelling* sugiere la aproximación, pero también distancia, puesto que contrariamente a lo que habría pasado con un montaje paralelo, el *travelling* juega también sobre la dimensión del tiempo y permite un distanciamiento temporal suficientemente importante entre las primeras imágenes y las últimas, evitando un efecto aparentemente contradictorio demasiado pronunciado. Procediendo de ese modo, Ophuls no hace únicamente prueba de elegancia en la puesta en escena, sino que expresa también en ese plano único toda la ambivalencia que había en ese pasaje del relato de Maupassant.

Es además en función de la misma lógica completamente maupassantiana como Astruc filma a los recién casados saliendo de la iglesia desde el cementerio que se ve en primer plano. Con esos montajes, como con el escritor, jamás nada es completamente negro o completamente blanco.<sup>7</sup>

Uno de los más bellos ejemplos de esta combinación de procedimientos que da tal impresión de natural y ligereza nos es proporcionado por la célebre escena de *Partie de*

---

<sup>7</sup> Cuando no obtiene la ligereza o la fluidez de la que hablamos mediante los movimientos de cámara o mediante el montaje, Ophuls lo obtiene, como Astruc, por el uso casi sistemático del movimiento del personaje al principio del plano. Sobre todo en el caso de un plano fijo, Ophuls abre su plano mediante un personaje ya en movimiento, lo que tiene por efecto atenuar el efecto de ruptura que resulta inevitablemente del cambio de plano. La mirada, atraída por la percepción de ese movimiento inmediato, no tiene en cuenta el cambio de plano, con todo lo que puede tener de brutal, sea cual sea la calidad del empalme.

*campagne* donde Henri y Rodolphe almuerzan en el albergue, mientras que Henriette se divierte balanceándose en un columpio. El problema de Renoir es sugerir al espectador de modo natural el inevitable acercamiento de los dos mundos, el de los remeros y el de Henriette, sin que se hablen o se acerquen demasiado unos a los otros, y al mismo tiempo plantear los fundamentos de lo que va a seguir.

De inmediato queda establecido el lazo a consecuencia del diálogo, dado que Henri y Rodolphe hablan de Henriette. Después de eso, Rodolphe abre los postigos de la ventana que permite descubrir a Henriette balanceándose al fondo. La profundidad del campo permite englobar simultáneamente en el mismo plano a los cuatro principales personajes del relato, e igualmente relacionarlos por adelantado. Después de un corto diálogo, mediante el cual la familia Dufour encarga la comida, sobreviene una sucesión de planos breves mostrando en alternancia a Henriette balanceándose y a sus diferentes admiradores: seminaristas, unos jóvenes, y a Rodolphe.

El lazo continúa estrechándose inmediatamente puesto que los siguientes planos no presentan más que una alternancia entre Henriette, siempre presentada desde el punto de vista de los remeros, y los propios remeros, presentados esta vez desde el punto de vista de Henriette, y no, como al principio, desde el interior del albergue, como si se entablara entre los personajes una especie de diálogo mudo o de juego de miradas con mayor claridad, toda vez que los unos y los otros son ahora filmados en plano cercano.

Esta aproximación se encuentra todavía más reforzada por el diálogo, puesto que apenas Rodolphe acaba de enunciar la petición, Henriette se sienta sobre el columpio en lugar de permanecer de pie, pareciendo responder a esa petición como por una especie de transmisión de pensamiento. Rodolphe se encuentra entonces aislado en la imagen, y todo deja entender que es este último quién seducirá a Henriette a la que volvemos a ver sobre el columpio.

Comienza entonces un diálogo entre Henri y Rodolphe que se abre sobre un plano de Rodolphe permitiendo distinguir el inicio del cuerpo y la cabeza de Henri de espaldas en primer plano. Muy lógicamente el diálogo prosigue según un dispositivo en el cual el tamaño de los planos se estrecha progresivamente, aislando a cada uno de los dos personajes, como para subrayar su desacuerdo creciente. El diálogo se acaba, al contrario que en el principio, mediante un plano cercano de Henri, seguido inmediatamente de un plano cercano de Henriette. Las cosas quedan claras a partir de ese momento: no será Rodolphe sino Henri quién seducirá a Henriette.



El acercamiento así significado entre Henri y Henriette alcanza su punto culminante en el último plano: la joven, contrariamente a toda lógica realista, parece dirigirse derecha hacia los remeros como si afirmase con ello su deseo, antes de girar bruscamente a la izquierda de la pantalla para reunirse con su madre.

La continuación de la película está ya claramente planteada, con una notable economía de medios puesta en provecho de una fluidez que no se preocupa en absoluto del realismo. La paradoja que define el arte de Maupassant se encuentra aquí plenamente realizada: para dar la ilusión de lo real, para que todo parezca natural, no es necesario precisamente una reproducción mecánica de lo real.

Hemos dicho al principio que Maupassant no habría en absoluto desautorizado las intenciones de Jean Renoir sobre el realismo interior. Al contrario, es probable que Ophuls, Astruc, y el propio Renoir habrían suscrito igualmente esas palabras de Maupassant en su estudio sobre la novela, a menudo citadas, pero en las que siempre conviene reflexionar: « El realista, si es un artista, no intentará mostrarnos la fotografía trivial de la vida, sino proporcionarnos una visión más completa, más sorprendente y más cabal que la de la misma realidad. (...) los realistas de talento deberían llamarse más bien ilusionistas. »

Joel MALRIEU

Traducción de J.M. Ramos para <http://www.iesxunqueira1.com/maupassant>