



Boudu salvado de las aguas: apuntes sobre la mirada de lo **cotidiano y motivos** en el **cine** de **JEAN RENOIR**

En esta punzante sátira social de 1932 vemos cómo se desprenden varias de las características estilísticas del autor francés que encontramos a lo largo de su filmografía, así como las temáticas recurrentes en su obra. A través de dos personajes que representan y contrastan mundos completamente opuestos, se construye un relato en el que se examina la naturaleza humana a partir de los impulsos que contiene o deja salir.

★ ALLISON BELLIDO



“Si el cine francés no existiera, tendríamos que inventar a Renoir” (Marcabru, 1966) es la frase con la que el crítico Pierre Marcabru describe lo que representa la herencia de Jean Renoir y su vida como una encarnación del cine. No sería en vano que luego el mismo François Truffaut lo considerara como el cineasta más grande del mundo.

De una familia de artistas, fue el segundo hijo del famoso pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir. Contemporáneo al surgimiento del séptimo arte, Jean Renoir nació en 1894. Transcurrió su infancia en el barrio de Montmartre, lugar conocido por ser el centro frecuentado por varios artistas y donde tuvo de vecinos a personajes como Toulouse-Lautrec. Además, fue testigo de las diferentes etapas de la historia del cine, así como de la sociedad francesa del siglo xx. Esta última será representada a través de todas sus películas en una vida cotidiana que contiene una impronta personal, pero también sociocultural y humanista.

Así, dentro de estos períodos que marcaron la historia de Francia, se pueden mencionar: la invención del cine, el desarrollo del movimiento impresionista en la pintura, las dos guerras mundiales, la eclosión del Frente Popular (el partido de izquierda francés) y su respectiva

Foto:
*Boudu
salvado de las
aguas*

llegada al poder en 1936, entre otros. Se resalta este último dato, ya que el ascenso del Frente Popular reivindica los derechos de los trabajadores y, cinematográficamente, Renoir se compromete con las temáticas y la estilística de algunos de sus primeros filmes.

En otro aspecto, no es por azar que lleva consigo el legado impresionista. Renoir se interesa por hacer cine en exteriores, en espacios abiertos y bucólicos. También, en cuanto a los personajes, brindará el mismo atributo de valor a un obrero, a un vagabundo o al mismísimo rey de Francia; y es que para Renoir “cada quien tiene sus motivos”, cada quien tiene algo interesante que aportar como universo y como historia.

En este artículo se abordan brevemente dos horizontes temáticos y estilísticos del trabajo de este director, a partir de una película que él realizó en 1932, describiendo diversos recursos que el cineasta emplea recurrentemente y que generan un hilo común de lenguaje audiovisual a través de su filmografía.

Del teatro al cine

Basado en la pieza teatral homónima del autor René Fauchois, Renoir agregará su estilo personal en la que se podría considerar como una



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

de las películas pioneras del cine documental o incluso influencia del neorrealismo italiano, aunque sin el dramatismo explícito que caracteriza esta última corriente¹.

He aquí una somera introducción: Boudu es un vagabundo que deambula por las calles y bosques parisinos de los años treinta. La acción se suscita cuando, por la pérdida de su perro, él decide quitarse la vida lanzándose desde el Puente de las Artes (Pont des Arts). El librero Lestingois advierte el hecho con un telescopio desde su ventana y va inmediatamente al auxilio. Lo salva y lo alberga en su casa, pero Boudu va a zarrandear y trastornar todo el orden del recinto burgués en donde viven Édouard Lestingois, su esposa Emma y Anne-Marie, el ama de llaves.

¹ Si bien Jean Renoir ha dejado en claro que, en varios casos, su finalidad no era ser dramático. Sobre todo en *Toni*: "A menudo se ha considerado a *Toni* el propulsor de los filmes neorrealistas italianos. No creo que sea exacto. Los filmes italianos constituyen magníficas realizaciones dramáticas. En *Toni* me esforcé en no resultar dramático" (Renoir, 1975, p. 118).

Un pequeño paréntesis para explicar detalles sobre el personaje: podríamos decir que Boudu es la continuidad del personaje que aparece en una película anterior del realizador: *La Golfa* (*La Chienne*, 1931). Encarnado por el célebre actor Michel Simon, el mismo actor que interpretará *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*). Este personaje es Maurice Legrand que acaba en la calle, sin trabajo, sin casa, sin esposa, después de haber tenido una vida cotidiana "ordinaria", pero infeliz, lo único que lo hizo feliz fue dedicarse a la pintura. Sin embargo, en el momento en que lo pierde todo parece que, a partir de ese instante, comienza a ser feliz, o a ser absorbido por asuntos existenciales impuestos por la sociedad. Un postulado o hipótesis es que a partir de ese momento nacería Boudu, personaje que, si bien está adaptado de la obra de Fauchois, simboliza a mansalva el alma renoiriana y la complicidad entre el actor y el director.

Las pulsiones de vida en el cotidiano de Renoir y el juego de gravedad

Boudu salvado de las aguas empieza con dos secuencias que representan pinceladas temá-

Foto:
Boudu salvado de las aguas



Fuente: IMDb

Foto:
*Boudu
salvado de las
aguas*

ticas y estilísticas recurrentes en la filmografía del cineasta: en primer lugar, el plano de apertura nos introduce en un universo onírico y faunescos del señor Lestingois, quien fantasea despierto con su ama de llaves, a la vez su amante, Anne-Marie. En su fantasía, él encarna a un ser Silvano y ella, a una ninfa. Esta apertura es destacada, pues es un distintivo del estilo renoiriano de filmar y de su manera de pensar el cine. Esta puesta es una escena que no delimita fijamente las fronteras entre lo onírico y la realidad, entre el arte, sobre todo el cine o el teatro, y la vida misma. De igual modo, el hecho de que el librero que representa lo ortodoxo sueña con ser un personaje mitológico entregado a sus pulsiones carnales señala una suerte de liberación que se construirá durante todo el filme. Cabe agregar la mención del sonido de un *syrinx*, instrumento griego, análogo a lo que

sería una zampoña. El sonido es diegético en el sueño y luego también diegético en la realidad, solo que cambia de fuente: en el primero es el ser Silvano o un sátiro (*Lestingois*) y en el segundo un vecino que practica una flauta travesa. Diversos instrumentos de viento como el *syrinx* o el flautín aparecerán en otros filmes como *Una partida de campo* (*Une partie de champagne*, 1936) acompañando los momentos de liberación de pulsiones.

Posteriormente, pasamos al universo de Boudu, a quien lo encontramos rodeado de naturaleza en el Bosque de Bolonia, en París, y que va a desplazarse hacia la parte urbana buscando a su perro. De esta manera, se presentan las primeras características de dos universos contrapuestos: Boudu es presentado con la cámara en movimiento a través de *travellings* con un objetivo de focal larga. Lo vemos a través del telescopio de Lestingois en un *plano iris* casi como una “presa salvaje” que va a ser cazada: un recurso *voyeur* que Renoir emplea también en *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939). Todo esto acompañado del sonido diegético documental con “ruido” de la calle, esto es, como el sonido de la vida, imperfecto. Lo vemos caminando a lo largo del Sena, desplazándose desde el Bosque de Bolonia hasta las cercanías del Louvre. Este desplazamiento no es gratuito, es pasar de lo “salvaje” a lo “civilizado”, desde los planos con un empleo mayor de profundidad de campo en el bosque hasta la casa de Lestingois, un ambiente donde su cuerpo no podrá esparcirse de la misma manera que en los espacios abiertos a los que está habituado.

Enseguida, hablemos del ambiente de Lestingois. Mientras Boudu es *aquel que es visto*, Lestingois es *aquel que ve*. Lestingois encarna al espectador, un ser apolíneo que contiene sus impulsos. Un encuadre fijo con un silencio reina en la casa, mientras que en el universo de Boudu resuenan los pájaros y la naturaleza. Además, el señor Lestingois emerge de la ciudad, es un cuerpo estático y sedentario, es racional y juicioso, apegado a las normas sociales, preocupado por las apariencias. Aquel que tiene que reprimir sus impulsos para no desmoronar el mundo que creó, con orden: un pez en su pecera. En contraparte, Boudu representa lo dionisíaco, aquel ser libre que es un *outsider* que la sociedad no acoge, pero que, de cierta manera, envidia. La dinámica de lo apolíneo y lo dionisíaco se desprende de la relación entre ambos. Estas estructuras pueden ser consideradas como dos universos que remiten a la idea de la dualidad de los dioses griegos de lo apolíneo y lo dionisíaco, que fue descrita por Nietzsche en su libro *El nacimiento de la tragedia*. Lo apolíneo se relaciona con lo racional y la armonía, mientras que lo dionisíaco se distingue por su carácter salvaje y se relaciona con las pulsiones y la liberación de los deseos.

De igual modo, esta forma de trazar las diferencias sociales en la vida diaria de las películas renoirianas, representadas, por ejemplo, en la atracción o convivencia de clases, como si fueran planetas diferentes, es llamada por el autor Jean Douchet como *el juego de la gravedad*. A Renoir le encanta poner este despliegue de gravedad en sus películas: "Hay que atraerse para poder luchar" (Douchet, 1989, p. 20). Renoir muestra, a menudo en la vida cotidiana de sus personajes, estos contrastes y contradicciones; ciertamente, en muchos casos, con una ironía fina y de manera sarcástica. Además, le gusta evidenciar cómo los impulsos humanos pueden sobresalir y estallar. A Renoir le gusta invertir el orden, moverlo, agitarlo. El filósofo Michel de Certeau llamaba a estos encuentros "bricolajes poéticos". En este sentido, Renoir no solo hace un *collage*, sino que no le importa dejar el rastro de la pincelada social que concretiza mediante sus personajes y su estilo cinematográfico.

En la película, este rasgo apolíneo personificado por Lestingois se manifiesta en su personalidad, los diálogos y el entorno que lo rodea:

Minuto 14: mientras Anne-Marie limpia, se dirige a Lestingois con un ceño refunfuñón:

Anne-Marie: ¿Por qué hay un piano en la casa si nadie lo toca?

Lestingois: Tenemos un piano en la casa porque toda familia respetable tiene uno.

El piano y los libros de su biblioteca son objetos que han sido desprovistos de su carácter ontológico y circunscritos a ser solo ornamentos, valen por su apariencia, pero no por la utilidad consustancial que portan. Es la artificialidad pura. Incluso en los planos iniciales de la casa burguesa que nos muestra Renoir, observamos pájaros artificiales y plantas decorativas, todo es estático y va cobrando movimiento a lo largo del filme, gracias al contacto con Boudu.

Continuando con la trama, quizás como una cuestión de orgullo personal y como burgués, Lestingois emprende la misión de civilizar y domesticar a Boudu. Empieza por lo que es un símbolo de hegemonía cultural: el primer paso

Foto:
Boudu
salvado de las
aguas



es vestir a Boudu como él, con traje y corbata. El traje se contrapone al universo social y el entorno de donde viene Boudu, al ritmo que su cuerpo vagabundo emana, es más decorativo que utilitario. Luego lo envía al peluquero, es inadmisibles en una *casa decente* que Boudu continúe con la barba. Posteriormente, siguen escenas que despliegan una elegante ironía y humor, donde la interpretación de cada personaje es pulimentada. Renoir ejerce una dirección de actores en donde perfila a cada uno sin forzar su accionar o caer en la caricatura. De esta manera, vemos a Boudu confrontarse a las costumbres y “buenas maneras” de comportarse en la casa en una escena hilarante a más no poder. Boudu tiene que lustrar sus zapatos, pero deja toda la casa sucia y, por otro lado, debe aprender las buenas costumbres de cómo comer y de aparecer en sociedad. Inicialmente, la señora Lestingois lo encuentra vulgar e indeseable, pero esta condición se revertirá.

Foto:
Boudu
salvado de las
aguas

Todo va a tomar un giro desde que Boudu llega a la casa; con su anarquismo y humor, él se convierte en amo y señor de la casa: es como “una ráfaga de viento que atraviesa la casa” (Siclier, 1962) causando estragos y reflejando los impulsos más salvajes o naturales, especialmente los instintos sexuales: tiene relaciones incluso con *madame* Lestingois y con el ama de llaves, Anne-Marie. Como si fuese una lucha en la naturaleza. Lo que no tiene M. Lestingois, Boudu lo logra espontáneamente.

Además, en la película a menudo nos encontramos en un punto de vista que también nos coloca como espectadores en lugar de Lestingois. Renoir, a través de esta técnica, también nos muestra el cine como metalenguaje, en una especie de *efecto matryoshka*, ya que nos hace ver, como el efecto de esta muñeca rusa, un plano que alberga otro plano, desde donde se desprenden diversos mundos. Renoir es



Fuente: IMDb

LA ATRACCIÓN ENTRE LA
DIVERSIDAD DE SERES HUMANOS,
COMO SI DE PLANETAS
DISCREPANTES SE TRATASE,
ES UN TEMA QUE APASIONA
AL CINEASTA. LA IRONÍA Y
SAGACIDAD EN CÓMO PINCELEA
ESTAS SITUACIONES ES SU SELLO
CARACTERÍSTICO.

moderno en el tipo de dirección, en su forma de filmar casi como un documental. Él se sirve de efectos audiovisuales para dar esta vista en diversos términos. Usualmente emplea ventanas, puertas abiertas, pasadizos desde los que la profundidad de campo se construye. Aparecen en casi todas sus películas. Renoir enfatiza la idea del cine como una ventana al mundo.

El encuadre en Renoir no encarcela, sino que da una libertad de movimiento a los personajes. El espectador es consciente de que hay cosas que están pasando “al costado”. Lo que no vemos también cobra sentido. Asimismo, hay tomas con amplios planos generales como aquel que muestra a Boudu buscando a su perro en el Bosque de Bolonia o aquel que muestra a la gente que ve el rescate de Boudu en el Sena. Estas son algunas de las características que los directores de la nueva ola francesa admirarán, ya que estaban interesados en la *libertad de mirada* que hallaban en la película de Boudu. Al respecto, el crítico Jacques Siclier (1962) subraya esta idea:

Con *Boudu* se derrumba la idea fija que reconoce que Orson Welles había “descubierto” la profundidad de campo con *Citizen Kane*. En varias de sus películas de antes de la guerra, y particularmente en *Boudu salvado de las aguas*, Renoir empleaba la profundidad de campo. Aquí, le permitió romper el encuadre teatral para mostrar el interior de la casa del librero, las hileras de puertas y ventanas, y seguir a sus actores, especialmente a Michel Simon. Es curioso observar que este aspecto importante de la obra (en plena boga del cine) parece haber escapado a los críticos de la época.

Epílogo

Boudu emana del agua y a ella debe volver. Por causas y azares de la vida, gana la lotería y, dado que ha conmovido todo el ambiente de los Lestingois, el librero lo persuade de casarse con

Anne-Marie aludiendo que “la moral del siglo exige un desenlace que regularice la situación”, luego de todos los encuentros y desencuentros amorosos que se han dado entre los cuatro.

Llegamos al final de la película, en una interpolación de planos medios y planos generales, acompañados con el sonido diegético del *Danubio azul*. Vemos una escena pintoresca en la que los personajes pasean en un lago en una barca luego de la boda. Una acción hilarante hace que Boudu pueda escapar de las imposiciones sociales y es justamente el agua que va a ayudarlo. Mientras que los demás lo consideran perdido o fallecido, Boudu regresa a su esencia, errante por el mundo como un sátiro. Lo apolíneo, representado por Lestingois, recupera su lugar para asegurar la permanencia del orden, aquel que permite y garantiza la existencia del universo de donde viene.

Todo este contexto traduce dos aspectos socioculturales. En primer lugar, el entorno que reinaba en Francia en aquella época. Jean Renoir se permitió tener una mirada crítica de la sociedad burguesa de la época, aun cuando creció en un ambiente acomodado debido a que su padre ya era un pintor célebre. En segundo lugar, si bien el arte de Renoir es considerado con características dentro del movimiento del realismo poético francés, que aunque con vastos aportes se consideró negativo por una sobreactuación y exceso de melodrama, él se diferencia, pues simboliza la vanguardia con su dirección de actores, la elección de locaciones y la originalidad de su técnica. Estas, entre otras particularidades, harán que los cineastas de la nueva ola francesa lo “salven” de las críticas contra el *cine de papá* y lo consideren como modelo, llamándolo el Patrón.

Además, aunque Renoir a menudo muestra estos universos opuestos que se atraen entre sí, del cineasta no se desprende un juicio ético: “Todos tienen sus razones” (*La regla del juego*) o “Se necesita de todo para hacer un mundo” (*Chotard y compañía*). Este tipo de diálogos o máximas aparecen en la filmografía renoiriana. La atracción entre la diversidad de seres humanos, como si de planetas discrepantes se tratase, es un tema que apasiona al cineasta. Igualmente, la ironía y sagacidad en cómo dibuja estas situaciones es un sello característico de él en tanto que autor. En este sentido, un aspecto no mencionado, pero que es remarcable en el filme son los grandes planos generales que convocaban a una gran cantidad de gente, por ejemplo, aquellos quienes veían cuando Boudu era salvado. La colectividad representa un personaje más.

La cotidianidad en Renoir es desprendimiento de picardía (diríamos de destellos de felicidad)



Foto:
*Boudu
salvado de las
aguas*

y, sobre todo, una serie de paradojas que se atraen: burguesía-proletariado, clasicismo-vanguardia, naturaleza-ciudad, verbo florido-habla “culto”, pasión-rutina, entre otros. Varias de estas contradicciones se hallan presentes en esta obra magistral, así como en otros filmes del autor.

En el cine renoiriano hay una especie de liberación de la culpa. Boudu desintegra este orden establecido y las hipocresías. Pero no necesariamente hay un fin moral, simplemente Boudu no puede ir contra la naturaleza y contra su naturaleza.

Por antonomasia, “Jean Renoir nos muestra felicidad sin tratar de vendérsola. No es un optimista incurable, es un incurable ser viviente” (Marcabru, 1966). Y he aquí Boudu, uno de sus *alter ego*, figura emblemática y mítica del séptimo arte, para encarnar esta frase. ◻

Referencias

- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien* (tomo 1). Essais Folio Gallimard.
- Douchet, J. (1989). Le bonheur selon Renoir. *Rétrospective: Jean Renoir, hommage au patron. Cahiers du cinéma*, (418), 18-20.
- Faulkner, C. (Agosto del 2005). *Boudu, Saved from Drowning: Tramping in the city*. The Criterion Collection. <https://www.criterion.com/current/posts/380-boudu-saved-from-drowning-tramping-in-the-city>
- Marcabru, P. (1966). Toute sa vie est une incarnation du cinéma. *Arts*, 38.
- Renoir, J. (1975). *Mi vida, mis films*. Fernando Torres Editor.
- Serceau, D. (1981). *Jean Renoir. L'insurgé*. Le Sycamore.
- Siclier, J. (Junio de 1962). Boudu sauvé des eaux de Jean Renoir. *Télérama*.