TONI

[Jean Renoir, 1935, Francia, 82', VOSE]

Dirección **Jean Renoir**
Guión **Jean Renoir e Carl Einstein, sobre uns feitos reais relatados por Jacques Mortier, amigo de Renoir e comisario de policía de Martigues**
Fotografía **Claude Renoir**
Montaxe **Suzanne de Troeye, Marguerite Renoir**
Son **Bardisbanian, René Sarazin**
Música **Paul Bozzi**
Elenco **Charles Blavette, Celia Montalván, Édouard Delmont, Max Dalban, Jenny Hélia, Michel Kovachevitch**
Produción **Marcel Pagnol**
Distribución **A Contracorriente Films**

Toni é un obreiro italiano que chega á zona de Martigues, no sur de Francia, para traballar nunha canteira. Alí instálase na pensión de Marie, con quen inicia unha relación amorosa. Toni, non obstante, namorará logo de Josefa, unha inmigrante española que ao tempo é obxecto de desexo do seu capataz, Albert. Catro destinos cruzados que van colisionar violenta e dramaticamente.

VINDEIRAS SESIÓNS **XANEIRO 2021**
CICLO JEAN RENOIR

MARTES 19 ás 20:30 h
A GRANDE ILUSIÓN (1937, 114 min., VOSE)

MARTES 26 ás 20:30 h
A REGRA DO XOGO (1939, 106 min., VOSE)

www.facebook.com/cineclubepontevedra · cineclubepontevedra.blogspot.com
twitter.com/CineclubePo · instagram.com/cineclubepontevedra

Organiza:

CINECLUBE PONTEVEDRA

Coa colaboración de:

CONCELLO DE PONTEVEDRA · TEATRO PRINCIPAL Concello de Pontevedra · FEDERACIÓN DE CINECLUBES DE GALICIA · AGADIC Axencia Galega das Industrias Culturais · XUNTA DE GALICIA

FS#133
12.1.2021

TONI

JEAN RENOIR

CINECLUBE PONTEVEDRA

FORMAR PARTE DUN TODO
JEAN RENOIR

A miúdo considerouse *Toni* coma un precursor dos filmes neorrealistas italianos. Coido que iso non é exacto. Os filmes italianos constitúen magníficas realizacións dramáticas. En *Toni* esforceime para non resultar dramático.

Agora que o tempo pasou e vexo as cousas cun pouco máis de precisión, creo poder dicir que a característica de *Toni* é a ausencia de vedetes. Non só de vedete-actor, senón tamén de vedete-decorado, mesmo de vedete-situación. A miña intención era dar a impresión de que tiña unha cámara e un micrófono agochados nun dos meus petos e que gravaba calquera cousa que se presentara ante min, desprezando toda xerarquía. Non obstante, impuxérame uns límites. *Toni* non é un documental. É un suceso, unha auténtica historia de amor que ocorreu realmente nos Martigues e que o meu amigo Jacques Mortier, daquela comisario de policía daquela vila, me contou. Apenas a modifiquei para a pantalla.

Outra diferenza co neorrealismo italiano é a utilización do son. Apaixóname a autenticidade do son. Prefiro un son tecnicamente malo mais gravado ao tempo cá imaxe, a un son perfecto mais engadido. Os italianos non teñen consideración ningunha co son, dóbrano todo. Lembro unha visita que lle fixen a Rossellini cando rodaba *Paisá*. O actor ao que dirixía suplicáballe que lle dese un texto. «Di calquera cousa —respondeulle Rossellini—, vou cambiar o diálogo na montaxe.» Esta diferenza non me impide admirar apaixonadamente as realizacións italianas. Se Rossellini e De Sica empregan sons fabricados, a emoción que se desprende dos seus filmes non por iso resulta menos auténtica. En *Toni*, o ruído do tren chegando á estación dos Martigues non é só un verdadeiro ruído de tren, senón o propio son do tren que se ve na pantalla. En cambio, o son totalmente artificial de *Roma, cittá aperta* só é unha especie de acompañamento a unha das realizacións máis grandiosas da historia do cinema.

Todas as escenas do filme situábanse en exteriores ou interiores reais. Os actores, aínda que non todos afeccionados, cando menos eran xente do sur. O seu acento meridional era tan auténtico coma a paisaxe dos Martigues que servía de decorado para o filme. Por primeira vez na miña vida pensaba que escribira un guión con elementos que se completaban de xeito natural, non tanto pola intriga coma por unha especie de equilibrio lóxico.

Toni acelerou a miña separación da noción do *individuo-rei*. Xa non me contentaba cun mundo que só fose o hábitat duns individuos sen ningún vencello entre eles. O interese da vida non está en illarse por medo a ter que compartir ese tesouro, o eu, o absoluto, senón en integrarse. Naquel filme comecei a notar a importancia da unidade. Sempre admirei o primeiro plano e admíroo aínda. En gran parte son os primeiros planos das estrelas de Hollywood os que me empurraron a facer cinema. Mais demasiados primeiros planos de rostros ocupando por enteiro a pantalla expresan o illamento do individuo. Unha razón deste illamento é que, en xeral, eses planos son fotográficos, un logo do outro. Tomemos, por exemplo, unha escena de amor apaixonado entre un home e unha muller. Na pantalla, e grazas á montaxe, están fisicamente unidos. Mais os planos da muller non foron rodados ao mesmo tempo cós do home, debido a razóns técnicas, iluminación, son ou ángulo de tomas. Isto vese e, sobre todo, isto séntese. Ao meu entender, unha escena de amor, coma calquera outra, debe ser rodada cos protagonistas xuntos. Teñen que esquecer que hai unha cámara, un director, un micrófono e uns reflectores. En *Toni* esforceime por facer panorámicas que puxeran claramente en comunicación os personaxes entre si e coa contorna.

Aquilo obrigoume a facer numerosas probas de obxectivos. Das probas saín convencido de que en óptica non hai milagres. Ou ben se emprega un obxectivo moi aberto e iso dálle máis luminosidade aínda que vaia en detrimento dos fondos que se volven borrosos, ou ben os obxectivos utilizados permiten obter nitidez nos segundos planos mais son menos luminosos e precisan, polo tanto, iluminación. A partir do intre en que descubrín a importancia da unidade, tratei de non rodar nunca unha escena sen apoiala, nun segundo termo, cun movemento máis ou menos relacionado coa acción. Moitos sorprendéronse de que non recorrese a cambios de foco. Non me gusta iso. Esas variacións de distancia entre os primeiros e os segundos planos parécenme artificiais.

Outra das miñas preocupacións era fuxir da fragmentación das tomas e, procedendo mediante planos de metraxe máis longo, darlle ao actor a posibilidade de establecer a súa propia progresión na interpretación do diálogo. Para min é o único xeito de chegar a unha actuación sincera. Para conseguir estes planos de metraxe máis longa hai dous medios. Pódese, esquecendo os primeiros planos, utilizar o máis posible planos medios, e mesmo planos xerais, mais entón o público está lonxe dos actores e non pode seguir a súa expresión debido á distancia da cámara. Outro medio, penso que superior, consiste en tomar os actores en primeiro plano e logo seguilos nos seus movementos. Este método esixe unha extrema habilidade por parte do encargado do cadro, mais o resultado é, ás veces, apaixonante. Persoalmente, esa persecución do personaxe coa cámara proporcionoume algunhas das miñas maiores emocións, tanto nos meus filmes coma nos de outros.

RENOIR, JEAN (1975). *Mi vida, mis films*. Valencia: Fernando Torres Editor.
Tradución ao galego: Cineclube Pontevedra.