

Esperanza, confianza y lealtad en
Frank Capra, Jean Renoir y Wim Wenders
a los ochenta años de
Homo viator de **Gabriel Marcel**

Alfredo Esteve Martín | Coordinador



Universidad
Católica de
Valencia
San Vicente Mártir

Dykinson, S.L.

**ESPERANZA, CONFIANZA Y LEALTAD
EN FRANK CAPRA, JEAN RENOIR Y WIM WENDERS
A LOS OCHENTA AÑOS DE *HOMO VIATOR*
DE GABRIEL MARCEL**

Alfredo ESTEVE MARTÍN

Coordinador

**ESPERANZA,
CONFIANZA Y LEALTAD
EN FRANK CAPRA, JEAN RENOIR Y
WIM WENDERS
A LOS OCHENTA AÑOS
DE *HOMO VIATOR*
DE GABRIEL MARCEL**



Universidad
Católica de
Valencia
San Vicente Mártir

Dykinson, S.L.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial.
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

© Copyright by
Los autores
Madrid

Diseño de cubierta: Imagen Institucional (UCV)

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 – 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 – (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7047-123-1
Depósito Legal: M-7802-2026
DOI: <https://doi.org/10.14679/4875>
ISBN electrónico: 979-13-7047-237-5

Preimpresión por:
Besing Servicios Gráficos S.L.
e-mail: besingsg@gmail.com

Índice

Presentación del libro	11
Ginés Santiago Marco Perles	
Parte I	
Esperanza, confianza y lealtad en el cine de Frank Capra y en el de Jean Renoir	
El personalismo fílmico en el cine de Frank Capra	29
José-Alfredo Peris-Cancio - Ginés Santiago Marco Perles	
Meet John Doe (Capra, 1941): del cuento sobre un suicida a la historia de un héroe nacional	63
Ruth Gutiérrez Delgado	
Personalismo, economía y política a partir de cuatro películas de Frank Capra	79
Luis Manuel Sanmartín Cava	
La esperanza en el cine de John Ford y en el de Frank Capra: Young Mr. Lincoln (El joven Lincoln, 1939) y Mr. Smith Goes to Washington (Caballero sin espada, 1939) a luz de la antropología de Gabriel Marcel	99
Julen Carreño Aguado	
“El misterio de lo familiar” en Capra	131
Gracia Prats-Arolas	
La esperanza en Gabriel Marcel y en <i>¡Qué bello es vivir!</i> de Frank Capra	155
Begoña Flórez Corral	

¿Podemos desde el personalismo filmico abrir ventanas compresivas hacia el feminismo? Capra en alianza con Cukor	173
---	------------

María del Pilar Pardo Rodríguez

El personalismo filmico de Preston Sturges en las dos primeras películas del director y en relación con el personalismo filmico de Capra.....	203
--	------------

Santiago Emilio Vidal Tormo

La esperanza en Jean Renoir: una lectura sobre <i>El sureño</i>	233
--	------------

Angelo Valastro - Ricardo Pinilla

Jean Renoir, Émile Zola: escritura y puesta en escena de la mirada	251
---	------------

Luis Pérez Ochando

Rostros y vínculos entre guerras y fronteras: las propuestas fílmicas de Renoir y de los Dardenne como itinerarios éticos del <i>homo viator</i>	279
---	------------

Amparo Aygües Cejalvo

Parte II:

Esperanza, confianza y lealtad en el cine de Wim Wenders

Cine y filosofía: ejercicios de reconocimiento. Qué aprende la filosofía cuando se mira en el cine y viceversa	315
---	------------

David Pérez Chico

Wim Wenders: apuntes para una onto(teo)logía del presente	333
--	------------

Aarón Rodríguez Serrano

Las huellas del tiempo en la imagen. A propósito de <i>En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit, 1976)</i>.....	355
--	------------

Pablo Ferrando García

Lo visible y lo invisible en <i>Palermo Shooting</i>, de Wim Wenders....	371
Enrique Fuster Cancio	
<i>Tokyo-ga</i> o el autorretrato de Wenders filmado por Ozu. Una reflexión sobre la memoria, el paso del tiempo y la pérdida de identidad	389
Raúl Fortes-Guerrero	
El retrato de las mujeres en <i>Paris, Texas</i> (Wenders, 1984).....	417
Emilia Oliver del Olmo - Raquel Ibáñez Martínez	
La comunidad de los esperanzados: algunas reflexiones sobre <i>Perfect Days</i> de Wim Wenders (2023) y <i>Le fils</i> (2002) de los Dardenne.	439
David García-Ramos Gallego	
Filosofía del tiempo y de la presencia: La Permanencia del instante en <i>Perfect Days</i> de Wim Wenders	455
M ^a Aránzazu Serantes	
La esperanza ilusionada de Gabriel Marcel como recurso dramático: un diálogo filosófico con Julián Marías y filmico con <i>Perfect Days</i> (2023), de Wim Wenders	475
Eduardo Navarro Remis	
La influencia de Yasujiro Ozu en Wim Wenders.....	499
Cristina Gómez-Lechón Quirós	
El camino de la esperanza según Marcel como clave para leer <i>Un hombre sin pasado</i> (2002) de Aki Kaurismäki, en contraste con <i>Paris, Texas</i> (1984) de Wim Wenders.....	555
Ana María García Castro	

Parte III
Diálogos filosóficos y fílmicos a propósito de la obra
***Homo Viator* de Gabriel Marcel**

A los ochenta años de <i>Homo Viator</i> (Gabriel Marcel). ¿Es posible hoy una filosofía de la esperanza?	595
Eduardo Ortiz Llueca	
La mujer como educadora en las versiones de <i>Ana y el Rey de Siam</i> a la luz de la obra <i>Homo viator</i> de Gabriel Marcel	613
Eva María Romero Úbeda	
Persona y monstruosidad en la era de la tecnosociedad: Filosofía de <i>La Sustancia</i> desde Gabriel Marcel	631
Ayoze González Padilla	
Lealtad y esperanza en la serie “Las buenas madres”	649
María de los Ángeles Díaz del Rey	
Habitar los márgenes. Reflexiones en torno al espacio cinematográfico en la obra de Alice Rohrwacher	667
Lucas Aguilera Pérez	
Intuición, fragilidad y fidelidad. Meditación estética al filme <i>La pasión de Camille Claudel</i>.....	687
Ílber Alexánder Salcedo Velásquez	
Gabriel Marcel y las guerras mundiales. Una lectura de su pensamiento en diálogo con las obras <i>Frantz</i> (François Ozon, 2016) y <i>A hidden life</i> (Terrence Malick, 2019)	709
Andrés Benayas Del Río	
CV autores.....	731

La esperanza en Jean Renoir: una lectura sobre *El sureño*¹

ANGELO VALASTRO
RICARDO PINILLA

Universidad Pontificia Comillas

Resumen: Este trabajo examina la película *El sureño* (*The Southerner*, 1945), tercer largometraje de Jean Renoir en Estados Unidos, inspirado en la novela *Hold Autumn in Your Hand* de George Sessions Perry. A través de la historia de Sam Tucker y su familia, humildes aparceros en Texas, Renoir construye un relato poético que trasciende la mera descripción sociopolítica para ofrecer una reflexión sobre la esperanza, el vínculo con la tierra y la dignidad del esfuerzo humano. El análisis se realiza a la luz de la filosofía de Gabriel Marcel, especialmente de *Homo viator. Prolegómenos para una metafísica de la esperanza*, obra coetánea al film. Desde la distinción marceliana entre “problema” y “misterio”, se interpreta la narración de Renoir como una representación del misterio de la vida familiar y de la esperanza como actitud vital irreductible a categorías técnicas o racionalistas. La noción de “disponibilidad” permite comprender la apertura de los personajes al otro y a la naturaleza, incluso en medio de conflictos y catástrofes. El desenlace, marcado por la destrucción de la cosecha, no clausura la narración, sino que la abre a una esperanza radical, fundada en el amor y en la confianza mutua. En diálogo con Marcel, *El sureño* se presenta como una meditación cinematográfica sobre el enigma del bien y la capacidad humana de recomenzar.

¹ Los autores quieren agradecer a Pablo Carbajosa Pérez por su atenta revisión del texto.

1. INTRODUCCIÓN

En la primavera de 1945, pocas semanas antes de que la primera bomba atómica cambiara horriblemente la historia del mundo, en las salas cinematográficas de los Estados Unidos tuvo lugar el estreno del tercer largometraje rodado en tierra americana por Jean Renoir –*The Southerner*–, considerado por la crítica como una de las mejores películas del director francés².

Inspirada en la novela *Hold Autumn in Your Hand* –publicada en 1941 por el escritor tejano George Sessions Perry [Perry, 1941] y merecedora, en aquel mismo año, del *National Book Award* de la *American Booksellers Association* y del reconocimiento como “Book of the Year” del *Texas Institute of Letters*–, la obra de Renoir recibió, en 1946, tres nominaciones en la 18ª edición de los Premios Óscar (mejor dirección, mejor banda sonora y mejor sonido) y el primer premio otorgado por una selecta comisión de periodistas en ocasión de la *Manifestazione Internazionale d’Arte Cinematografica* celebrada en Venecia a finales de verano³. Asimismo, Renoir fue premiado como mejor director con ocasión de la 17ª edición de los *National Board of Review Awards* que tuvo lugar el 21 de diciembre de 1945.

El mismo Jean Renoir recuerda cómo se le presentó la posibilidad de rodar la película:

Una mañana de 1945, Robert Hakim llamó a mi puerta. Venía a proponerme dirigir una película basada en una novela de George Sessions Perry, “Hold Autumn in Your

² La fecha exacta del estreno no está clara. En el catálogo de largometrajes publicado en la web del *American Film Institute*: cf. <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/24591> [consultado en el mes de junio de 2025], aparece como *release date* el 18 de mayo, mientras que la *word premiere* se fecha a 1º de agosto en Boston y la presentación en Nueva York el 25 del mismo mes. La fecha propuesta por el *AFI* parece confirmada por lo anunciado en el *Motion Picture Herald* del 28 de abril (p. 2431). Cf. también la reseña de un pase privado firmada por E.A. Cunningham publicada en el *Motion Picture Herald* del 5 de mayo (p. 2433). En la monografía de André Bazin (1971: 268), en cambio, se señala como fecha de *first showing* el 30 de abril y como lugar el “Four-Star Theatre” de Beverly Hills. Estos últimos datos parecen confirmados por Faulkner (1979: 136).

³ La ficha técnica de la película es la siguiente: Título: *The Southerner* (títulos alternativos: “Hold Autumn in Your Hand”, “Tuckers of Texas”); fecha probable de la presentación oficial: 18 de mayo de 1945; director: Jean Renoir; asistente a la dirección: Robert Aldrich; directora de los diálogos: Paula Walling; argumento: “Hold autumn in your hands” (1941) de Georde Session Perry; guion: Jean Renoir y Hugo Butler (con asesoramiento de William Faulkner); producción: Jean Renoir Productions para la Loew-Hakim (Producing Artists); fotografía: Lucien N. Andriot; montaje: Gregg C. Tallas; música: Werner Janssen; orquesta: Janssen Symphony Orchestra; sonido: General Service (dir. Jack Whitney); intérpretes principales: Zachary Scott (Sam Tucker), Betty Field (Nona Tucker), Jean Vanderwilt (Daisy Tucker), Jay Gilpin (Jot Tucker), J. Carrol Naish (Devers), Beulah Bondi (abuela Tucker), Charles Kemper (Tim), Norman Lloyd (Finley). Para mayores detalles, cf. el catálogo del *American Film Institute* citado en la nota 1.

Hand”. Me había vuelto a quedar sin trabajo, así que le pedí gustosamente a Robert Hakim que me consiguiera no sólo la novela, sino también el guión que había escrito Hugo Butler. Hakim sabía que yo usaría aquel guión sólo como trampolín. A Hugo Butler, a quien le habían hablado de mí como posible director, le había gustado “La gran ilusión” y estaba dispuesto a aceptar mis sugerencias. ¡Maldita “Gran ilusión”! Probablemente le debo mi reputación. Sin embargo, también le debo muchos malentendidos. Si hubiera consentido en filmar falsas “Grandes Ilusiones”, probablemente habría hecho fortuna (Renoir 1979: 216)⁴.



La película narra la historia de Sam Tucker, un joven aparcerero que, junto con su mujer Nona, se gana la vida recolectando algodón bajo el sol de los campos de Texas. Las palabras pronunciadas antes de morir por el anciano tío Pete, –*Work for yourself! Grow your own crops!*– empujan a Sam a trasladarse, junto con Nona,

⁴ [adjuntamos el texto original]: “Un matin de l’année 1945, Robert Hakim sonna a ma porte. Il venait me proposer de mettre en scène un film tiré du roman de George Sessions Perry, «Hold Autumn in Your Hand». J’étais chômeur une fois de plus, aussi est-ce bien volontiers que je demandai à Robert Hakim de me procurer non seulement le roman, mais le scénario qui en avait été tiré par Hugo Butler. Hakim savait bien que je n’utiliserais ce scénario que comme tremplin. Hugo Butler, à qui on avait parlé de moi comme metteur en scène possible, aimait «La Grande Illusion» et était prêt à accepter mes suggestions. Sacrée «Grande Illusion»! Je lui dois probablement ma réputation. Je lui dois aussi bien des malentendus. Si j’avais consenti à tourner de fausses «Grandes Illusions», j’aurais probablement fait fortune”.

sus dos hijos Daisy y Jot, la “abuela”, un perrito, dos mulas, un viejo arado y un saco de semillas, a una granja de sesenta y ocho acres alquilada con los ahorros de una vida. Su nueva casa es una choza destartalada que, gracias al amor de Nona, se transforma pronto en un hogar tan humilde como acogedor. La falta de agua potable obliga a Sam a pedirle ayuda a Devers, un vecino al que una vida de duro trabajo y la pérdida de seres queridos han transformado en un hombre huraño y violento. Al caer el invierno, el pequeño Jot enferma de pelagra a causa de una dieta pobre en vitaminas. Sam y Nona plantan enseguida una huerta, pero no tienen el dinero para comprar una vaca lechera, razón por la cual Tim, un viejo amigo al que Sam ha salvado la vida, le propone a Sam trabajar junto con él en una fábrica de la ciudad. Sam, sin embargo, no quiere renunciar a su sueño y se dirige una vez más a Devers para conseguir la leche necesaria para curar a Jot. La negativa de Devers lleva a Tim y a Harmie, el dueño de la tienda local enamorado de la madre de Sam, a presentarse en la granja con una vaca a la que Daisy apoda enseguida “Uncle Walter”. Cuando las cosas parecen empezar a mejorar, Devers, preocupado por la posibilidad de que los Tucker compren la tierra que están trabajando con tanto esmero, quitándole así la esperanza de llegar a ser el dueño de todos los campos de la zona, envía a su ayudante Finley, un joven de pocas luces, a destrozar la huerta de sus vecinos. Después de una peligrosa reyerta con Devers, Sam se dirige al río y allí, fortuitamente, consigue pescar a “Lead Pencil”, un enorme pez gato, justo en el momento en que Devers se le acerca armado de un fusil. Devers, que hace tiempo desea capturar al animal, le ofrece a Sam un acuerdo: a cambio de poderse presentar en sociedad como el hombre que ha sido capaz de liberar al río de un pez tan terrible, le permitirá a los Tucker el acceso a su huerta y a su pozo de agua. El horizonte de Sam y de su familia parece al fin serenarse: la madre de Sam y Harry se unen en matrimonio y celebran una gran fiesta. Sin embargo, una vez más, la serenidad dura poco: un repentino y violentísimo temporal destruye la cosecha de algodón y la casa. La vaca parece perdida. Sam y Tim van a buscarla y Tim salva por segunda vez su vida gracias a la ayuda del amigo que, ya casi sin fuerzas, parece definitivamente dispuesto a cambiar y a trabajar en la ciudad. Al volver a la granja, sin embargo, la visión de la determinación con la que Nona y la abuela están reconstruyendo su hogar le permite a Sam comprender que no debe renunciar a su destino. En la escena final, Sam y Nona miran con una sonrisa al futuro: *Spring’s gonna come a little early this year*⁵.

⁵ La crítica (Quintana, 1998: 205) ha señalado algunas analogías existentes entre la trama de la novela de Parry y el guión de la película *Drums Along the Mohawk* (*Corazones indomables*), dirigida en 1939 por John Ford: ambos filmes narran la historia de una pareja de jóvenes que, con tenacidad y amor, consiguen construirse un hogar y un destino en una landa salvaje del lejano Oeste.

El tema de la vida rural en Estados Unidos, de alguna manera, estaba en el aire. De hecho, la dureza del trabajo en los campos de algodón había sido objeto de una investigación llevada a cabo en 1936 por James Agee y Walker Evans, respectivamente periodista y fotógrafo de la revista *Fortune*: su reportaje, llevado a cabo en Alabama en plena Gran Depresión, durante el así llamado “New Deal” promovido por Roosevelt, había resultado tan duro que se publicaría sólo cinco años más tarde, con el título *Let Us Now Praise Famous Men*.

En la película hay momentos cargados de indiscutible potencia⁶ y de un profundo sentido de lo sagrado. En palabras de Renoir:

Lo que me sedujo de esta historia es precisamente el hecho de que no es una historia. Es una serie de impresiones fuertes: la inmensidad del paisaje, la pureza de los sentimientos del héroe, el calor, el hambre. Los personajes, a fuerza de vivir una vida limitada a las necesidades materiales inmediatas, alcanzan un nivel que ni siquiera sospechan en el campo de las preocupaciones espirituales. El trabajo que había hecho Butler era excelente, pero para mi gusto no daba una idea de la calmada grandeza del tema. Le daba mucha importancia al personaje principal. Ahora bien, yo vislumbraba una historia en la que sólo habría héroes, una historia en la que cada elemento cumpliría brillantemente su función, en la que las cosas y los hombres, los animales y la naturaleza se unirían en un inmenso homenaje a la divinidad (Renoir, 1979: 217)⁷.

La crítica, en general, elogió la labor de Renoir, si bien no faltaron matizaciones. En una interesante reseña publicada en la revista *The Nation* el 9 de junio de 1945, el ya mencionado James Agee se expresaba en los siguientes términos:

Aunque los personajes son extremadamente pobres, la película no se propone como “exposición” política o social del sistema de aparcería, ni presta atención a la fricción racial o de clase. Trata simplemente de ser una crónica poética y realista de la esperanza, del trabajo, de la necesidad, de la ansiedad, del orgullo, del amor, del desastre y de la recompensa de un año de granja, una crónica centrada en la tierra,

⁶ Por poner sólo un ejemplo, la escena de la inundación, realizada con agua suministrada por la presa Friant sobre el río San Joaquín y rodada en el lugar en el cual, unos años más tarde, se creará el lago artificial de Millerton, 24 km al norte de Fresno, en California.

⁷ “Ce qui me séduisit dans cette histoire est précisément le fait qu’elle n’est pas une histoire. C’est une série d’impressions fortes: l’immensité du paysage, la pureté des sentiments du héros, la chaleur, la faim. Les personnages, à force de vivre une vie limitée aux besoins matériels immédiats atteignent un niveau qu’ils ne soupçonnent pas dans le domaine des préoccupations spirituelles. Le travail qu’avait fait Butler était excellent, mais à mon goût ne donnait pas l’idée de la calme grandeur du sujet. Il donnait beaucoup d’importance au personnage principal. Or, j’entrevois une histoire où il n’y aurait que des héros, une histoire dans laquelle chaque élément remplirait brillamment sa fonction, dans laquelle les choses et les hommes, les animaux et la nature se rejoindraient dans un immense hommage à la divinité”.

en las estaciones y en el clima, siendo el único conflicto dramático diferente el proporcionado por un vecino patológicamente cruel. Alrededor del 60% de la película se rodó en California, no en Texas [...]. Físicamente, dejando a un lado a los intérpretes, es una de las películas americanas más sensibles y bonitas que he visto. [...] Sin embargo, a pesar de que respeto calurosamente todo su diseño y todas las muchas cosas buenas que tiene, he visto la película con tanto pesar como placer. El corazón de este tipo de vida es el trabajo, y la película debería haber hecho que el trabajo fuera tan inmediato para el observador como para el trabajador en todos sus métodos, significados y emociones. Ofrece, en cambio, meras tomas simbólicas de trabajo y en estas, con demasiada frecuencia, la ropa ni siquiera está sudada (Agee 2005: 195 ss.)⁸.

Desde un punto de vista político, *The Southerner* suscitó reacciones negativas en el sur de Estados Unidos. Un caso notable fue el de Lloyd Tilghman Binford, censor cinematográfico de intransigencia enfermiza muy temido por Hollywood. Tal como se afirma en un breve artículo titulado *Higher Criticism in Memphis* y publicado el 13 de agosto de 1945 en la revista *Time*, Binford, en calidad de austero y dogmático presidente del Memphis Board of Censors, capaz, a su mismo juicio, de “detectar una insinuación cinematográfica o una línea sugerente incluso antes de que se sugiera”, prohibió la proyección de la película de Renoir en el estado de Tennessee, en cuanto los habitantes del sur del país aparecerían en ella como “common, lowdown, ignorant white trash” o “illiterate mendicants”. La reacción de uno de los productores, David Loew, fue inmediata: amenazó a Binford con emprender medidas legales acusándolo de una mojigatería típicamente sureña (“Binford must have been sniffing too many magnolias”) a la que contraponía la apertura mental de la sección de Atlanta de las *United Daughters of the Confederacy*, organización femenina formada por descendientes de soldados confederados caídos durante la Guerra de Secesión, según la cual *The Southerner* ofrecía un hermoso cuadro de “valor, reciedumbre y amor a la tierra”.

Para concluir esta primera sección de nuestro trabajo, y antes de proponer una lectura de la película en clave filosófica, consideramos interesante leer la opinión de Eric Rohmer:

⁸ “*The Southerner* is an attempt to tell the story of a year in the life of a family of cotton tenant farmers. Though its people are exceedingly poor, this is not a political or social “exposure” of the tenant system, nor does it pay any attention to class or racial friction. It tries simply to be a poetic, realistic chronicle of a farm year’s hope, work, need, anxiety, pride, love, disaster, and reward –a chronicle chiefly of soil, seasons, and weather, the only other dramatic conflict being furnished by a pathologically unkind neighbor. About sixty per cent of the film was made on location– in California not Texas [...]. Physically, exclusive of the players, it is one of the most sensitive and beautiful American-made pictures I have seen. [...] Yet warmly as I respect the picture’s whole design and the many good things about it, I saw it with as much regret as pleasure. The heart of this kind of living is work, and the picture should have made the work as immediate to the watcher as to the worker in all its methods, meanings, and emotions. It offers instead, mere token shots of work; and in these, too often, the clothes aren’t even sweated”.

Esta película, asegura Renoir, se hizo con total libertad. No hay rastro en este cuasi-documental de la producción habitual de Hollywood. El director asume toda la responsabilidad de sus actos, sin alegar circunstancias atenuantes. Así, si la película no se mantiene fiel a una determinada imagen que hemos desarrollado de Renoir, es porque él no quiere que así sea. Renoir es siempre Renoir: por eso no necesita imitar a Renoir. [...] Dicho esto, hay que tener en cuenta que la perspectiva de Renoir ya no es exactamente la misma. Ya no se contenta con maravillarse: juzga. En este país áspero, en este mundo de pioneros, la grandeza del hombre no reside en abandonarse a la naturaleza, sino en desafiarla, en dominarla. Bajo la superficie, que parece más gris que de costumbre, toma forma la sombra de una gran idea moral o metafísica: la idea de un *Dios* explícitamente nombrado, un Dios del que la obra de Renoir hasta ahora apenas se ha ocupado en absoluto. Esta profesión de fe espiritual puede parecer sorprendente [...] (Cit. en Renoir 1974: 269-270)⁹.

2. EL SUREÑO A LA LUZ DEL PENSAMIENTO DE GABRIEL MARCEL: ¿ES POSIBLE NARRAR LA VIDA?

No podemos dejar de agradecer al Prof. Peris Cancio y al resto de los organizadores del VI Congreso Internacional de Filosofía y Cine (2024), el haber propuesto el libro *Homo viator. Prolegómenos à una méthapysique de l'espérance* de Gabriel Marcel como base filosófica del mismo, así como el habernos sugerido el estudio de *The Southerner* de Jean Renoir. Además de estar ante dos grandes legados del siglo XX en sus respectivos campos, nos hallamos ante dos trabajos coetáneos: la película de un gran director francés en el exilio durante la Segunda Guerra Mundial, y el texto de un insigne pensador y dramaturgo en esos mismos años, pero escrito desde la Francia ocupada. *The Shoutherner* se estrenaba en 1945 en Estados Unidos y *Homo viator* se publicaba un año antes en París, en Editions Aubier-Montaigne. Todos los textos reunidos en este libro en su primera edición¹⁰ proceden de esos años oscuros de la ocupación nazi del país galo,

⁹ “This film, Renoir assures us, was made with complete freedom. There is no trace in this quasi-documentary of the customary Hollywood production. The director assumes full responsibility for his actions, without pleading mitigating circumstances. Thus, if the film does not remain faithful to a certain image we have developed of Renoir, it is because he does not want it to do so. Renoir is always Renoir; that is why he does not need to imitate Renoir. [...] That said, it should be noted that Renoir’s outlook is no longer exactly the same. He is no longer content to marvel: he judges. In this rough country, this world of pioneers, the grandeur of man resides not in abandoning himself to nature but in defying it, dominating it. Under the surface-which seems grayer than usual-the shadow of a great moral or metaphysical idea takes shape. the idea of a *God* explicitly named, a God with whom Renoir’s work up to this point has hardly been concerned at all. This profession of spiritual faith might seem surprising [...]”.

¹⁰ El editor y traductor de esta obra en la editorial Sígueme, Juan Daniel Alcrolo, indica que la edición que vierte es la de 1975, que cuenta con textos posteriores a la guerra que se publican

en su mayoría son conferencias escritas en Le Peuch y alguna en París, salvo el artículo “Obediencia y fidelidad”, escrito en Le Peuch, en marzo de 1942, “cuya publicación en revista fue prohibida por la censura de Vichy” (Marcel 2005: 8).

Nos hallamos ante el caso de dos trayectorias bien consolidadas, una cinematográfica y otra filosófica y ensayística, también dramática, pero atravesadas por circunstancias de excepción. En el caso de Renoir, como ya hemos expuesto, hay encuentro con otro modo de entender el cine, como gran industria cinematográfica, no sin reservas o manteniendo un lenguaje y un estilo ya consolidados. De otro lado, en esta película especialmente, hay una inmersión en el modo de vida íntimo de parte de los habitantes de Estados Unidos, concretamente, el de esas familias humildes del sur de Texas que vivían o más bien sobrevivían con su propio trabajo en la agricultura en las plantaciones de algodón en régimen de aparcería (*tenant farmer*). Renoir nos presenta una historia cotidiana teñida de tragedia a la vez que de heroísmo cotidiano. Hay momentos en la película en los que, en una primera visión, el espectador puede pensar en que la narración entra en cierto valle, en que de otro lado, como se ha criticado, puede pecar de ingenuidad y de idealización de los personajes y de las actitudes. Con todo, la película es de gran eficacia narrativa y mantiene con el paso del tiempo una gran capacidad para provocar la reflexión y la emoción al seguir los sucesos y las vicisitudes que acontecen a la familia Tucker. Sin duda nos hallamos ante una obra maestra, pero cabe preguntarnos, más allá de un argumento *ad hominem* (Renoir ya era un director consolidado y reconocido), cuáles son las claves de esa eficacia narrativa y reflexiva de esta película, que alguien ha denominado “la joya escondida de Jean Renoir” (Pedraz Cuesta, 2019).

Esas claves pueden desvelarse en parte atendiendo al testimonio del propio director y de cómo entendió su trabajo en esta película, desde la elección de la obra de Perrys hasta su elaboración y estructuración narrativa. En ese proceso se produce una importante simbiosis de su pensamiento fílmico con esas circunstancias de extranjería y exilio, que le llevarán a esa inmersión observante, casi etnográfica, en una historia local proyectada hacia valores y problemas universales. Recordemos que, de la historia contenida en la novela de Perry, lo que más sedujo a Renoir es que “no es una historia”. Retomando la influencia del método de la pintura impresionista para su lenguaje cinematográfico, Renoir es captado por una serie de impresiones que componen un cuadro vital y heroico: “Es una serie de impresiones fuertes: la inmensidad del paisaje, la pureza de los sentimientos del héroe, el calor, el hambre” (Renoir, 1979: 217). Se ha hablado

como apéndice: Marcel, (2005), p 13; véase p. 8, donde se da precisa cuenta de la procedencia y fecha de los textos.

de esta influencia del impresionismo pictórico en las películas europeas del director francés, tanto antes como después de su exilio americano, pero sin duda *El sureño* guardará similitudes y paralelismos con una película bien diferente, en la que Renoir acogerá con entusiasmo el recurso del color, como es *El río*, una obra en la que sí se ha reconocido abiertamente esa influencia de los postulados del impresionismo (Vila Oblitas, Guzmán Parra, 2013: 34 s.). En ambas hay una familia, un río y una serie de elementos naturales que funcionarán como auténticos personajes en el entramado narrativo y en la exposición fílmica de la historia. En la película que nos ocupa se da de modo explícito una especial perspectiva heroica dentro de lo más cotidiano germinada desde las condiciones de supervivencia más humildes y sencillas. Se nos retrata la historia de una familia que quiere salir adelante por sí misma, y para eso, además de su unión no exenta de altibajos, asimetrías y todo tipo de dificultades, se apuesta por una decidida auto-subsistencia en diálogo con la tierra, con la naturaleza y sus elementos. Se diría que asistimos a la epopeya de una familia frente y dentro del ciclo de la tierra, el clima y los elementos, tal como refleja de modo imperativo la novela en la que se basa esta película: “toma el otoño en tus manos”¹¹.



Zachary Scott (Sam Tucker), Betty Field (Nona Tucker)

¹¹ Es ilustrativo recordar otros títulos de las versiones hispanoamericanas de esta película, que además destacan la idea de *amor* a la tierra, a pesar de la respuesta trágica de los elementos que acontece en la historia: “El amor a la tierra” (Argentina), “Amor al terruño” (México), “El amor al terruño” (Uruguay).

El pueblo y otros personajes forman parte también de ese paisaje, pero cabe decir que en un segundo plano, si bien hay en esa interacción importantes diálogos y encuentros, especialmente de Sam Tucker con su amigo Tim dialogando sobre las ventajas de los modos de vida urbano e industrial frente a la vida campesina; o el conflicto y reyerta con su vecino Devers, que se disuelve inesperadamente por la pesca de ese gran pez, en un momento que se antoja casi infantil o irreal, pero que encierra sin duda una gran sabiduría y una invitación a relativizar nuestras diferencias frente a nuestro encuentro y diálogo con lo que nos sobrepasa y a la vez nos fascina (cristalizado en esa enorme y misteriosa criatura fluvial, tan ansiada).

La historia contada, las peripecias de la familia Tucker y cómo remontan las no pocas dificultades, pueden entenderse a la luz de lo que Marcel calificó como “misterio”, frente a la idea de “problema”, precisamente porque aborda el tema de contarnos y narrar la vida de una familia. En su ensayo “El misterio familiar”, el pensador y dramaturgo francés se ve instado a recordar con precisión por qué diferencia la idea de “problema” de la de “misterio”: “Para mí, solo hay problema [...] cuando me veo obligado a trabajar sobre datos que son –o, por lo menos, que puedo hacer– exteriores a mí”. De lo que me puede ser problema, puedo hacer abstracción de mi yo; en cambio en muchos asuntos humanos y filosóficos, esto no es posible. Marcel pone el ejemplo de la relación con nuestro cuerpo, esto es, el tema clásico de la relación alma-cuerpo, y también ubica ahí a la familia: “la familia me parece que pertenece a un orden de realidades, incluso diría de presencias, que solo pueden dar lugar a problemas en la medida en que ignoramos no tanto su carácter peculiar, cuanto la manera en que nosotros, humanos, estamos implicados en ellas.” (Marcel, 2005: 81).

¿Cómo representar filmica y narrativamente desde estos presupuestos filosóficos la vida en general, especialmente la vida de una familia concreta? Marcel no plantea en las aludidas reflexiones la cuestión de la representación, artística o meramente ilustrativa, pero sin duda se torna muy enjundiosa e iluminadora su diferenciación entre “problema” y “misterio”, para analizar la estructura y ritmo narrativo de una obra literaria o una película en general. Creemos que el modo en el que Renoir nos cuenta, modo que de un lado no renuncia a una retórica usual de tiempos, planos y escenas, se ilumina desde esta distinción cuando en algunas de esas escenas nos quedamos con preguntas o parece que los diálogos resultan casi lacónicos o crudos en diversas situaciones, sean de conflicto, de alegría o de otro tipo. Si temáticamente nos preguntamos por el tema de la lucha por la vida y el horizonte de esperanza o desesperanza en las vicisitudes de los Tucker, reencontramos en la reflexión de Marcel sobre la esperanza ese mismo límite ante la capacidad de análisis, dominio o representación: “la espe-

ranza, que, retomando la terminología a la que he recurrido tan a menudo, se presenta como misterio y no como problema. Se podría resaltar en el mismo sentido que la esperanza se deja representar muy difícilmente.” (Marcel, 2005: 47). En este sentido Renoir no nos quiere explicar, ni quiere siquiera afirmar que Sam Tucker encuentra en su familia la razón de su esperanza, su apoyo a la vez que su misión y preocupación y, sobre todo, el lugar donde recuperar el ánimo para seguir adelante (esto se ve de modo claro en esa escena final, con todo lo conseguido arrasado literalmente por la lluvia y la riada, en esas sonrisas compartidas con su esposa). La película se limita, o alcanza más bien, a *mostrar* todo eso, dejando al espectador la tarea de pensar y sentir esas frases y esos planos, que le disuaden seguramente de juzgar, y le permiten asistir con los protagonistas a un vivir desde la esperanza, que no es mero optimismo o ingenuidad, sino esa original *no-aceptación* no pesimista sino *positiva*, activa y a la vez paciente y desde la escucha, que permite ir tejiendo una vida día a día. Las reflexiones de Marcel sobre la esperanza, especialmente en el capítulo titulado explícitamente “Fenomenología y metafísica de la esperanza” parecen en más de una ocasión pies del todo idóneos a la historia de los Tucker:

“Está claro que en la esperanza hay algo que supera infinitamente a la aceptación, o más exactamente, podríamos decir que es una no-aceptación, aunque positiva, y que así se distingue de la rebelión” (Marcel, 2005: 50)

Ahora bien, el punto arquimédico de esa no-aceptación positiva sólo parece conseguirse desde la relación con los demás y de ahí con nuestro entorno...

3. DISPONIBLES PARA LO QUE NOS DESBORDA Y PARA LA ESPERANZA

Los personajes de *El sureño* distan de ser modelos morales o héroes, si bien tampoco albergan grandes perversiones. Sí podemos decir, especialmente de los miembros de la familia Tucker, y también de algunos de su entorno de amistades, que poseen una disposición hacia el otro, una apertura para la escucha e interacción; hay una extraña liberalidad, incluso cuando por ejemplo se reprende a la abuela por su egoísmo, en esa escena en la que no quiere dejar la manta para que la madre confeccione un abrigo para uno de sus hijos, que ha caído enfermo. En esa tensa escena entre la abuela y la madre se acaba invocando a la autoridad del padre, se provoca el llanto, pero también luego tiene lugar el consuelo y una reconciliación casi sin palabras. Creemos que la idea de “disponibilidad” en la noción marceliana de persona nos puede aportar un fondo para comprender lo aparentemente lacónico de algunos diálogos o escenas:

... la característica esencial de la persona, a saber, la disponibilidad. Esta palabra [...] designa una aptitud para darse a lo que se presenta y vincularse mediante este don; o incluso para transformar las circunstancias en ocasiones, digamos que hasta en favores: a colaborar así con su propio destino confiriéndole su impronta propia. (Marcel 2005: 35)

Quien está “disponible”, explica bien Marcel, “no está saturado de sí mismo”, sino “tendido fuera de sí, dispuesto a consagrarse a una causa que lo sobrepasa, pero que al mismo tiempo hace suya” (Marcel 2005: 36). En esa discusión, la abuela en su egoísmo, o también a la llegada a la casa ruinosa cuando se muestra tan negativa, igual que el vecino Devers, cuando entra en pelea con Tim, nos muestran personas encerradas en sí mismas, en sus miedos y frustraciones. Estas situaciones de cierre no se resuelven en una suerte de victoria sobre ellos, sino como apertura, como eclosión de ese horizonte mayor que sobrepasa la situación: la autoridad del padre de familia y la necesidad de supervivencia en el caso de la abuela, aunque sea a regañadientes, y la captura con la caña de Sam del preciado “Led Pencil”, ese esquivo y ansiado pez gato. Hay otros sucesos, como la caza de la zarigüeya por parte de Sam, que se convierten en toda una bendición y un alivio para la familia Tucker, que en las adversidades sabe celebrar y compartir lo bueno que pueda acontecer. En la película hay en realidad una paleta de personajes muy rica, y ahí está el oscuro personaje de Finley, el ayudante del vecino, Devers, que, leído desde la idea de persona en Marcel, se hallaría sin solución “encerrado en su yo”, y por lo tanto más acá todavía tanto del bien como del mal (Marcel 2005: 34).

El Sureño no nos invita a entrar en un ámbito idealizado, no realista o “buenista”, como desde cierta perspectiva interpretativa podría parecer, y así se ha visto con frecuencia en la crítica cinematográfica, que, aun valorando el genio de Renoir (Pedraz Cuesta 2019), establece paralelismos de esta obra con *The grapes of the Wrath* (“Las uvas de la ira”, 1940) de John Ford, viendo en esta una mayor crudeza y realismo. La intención de Renoir en esta película es quizá otra: nos descubre la fecundidad de personajes disponibles entre sí y también con el entorno y las duras circunstancias de su vida. Es desde ahí que puede germinar una vida de esperanza, por muy mal que vengan dadas las cosas. Es por eso por lo que, en estos personajes y en esta trama, no se expresa apenas el mérito, ni tampoco la reprobación; se viven las circunstancias y las propias fuerzas como un don, no se trata de logros o fracasos, sino de la “actitud” que se toma ante lo que nos ocurre (Marcel 2005: 31).

Planteados los elementos que creemos pueden iluminar el universo de esta película y sus diferentes personajes, no hay sin embargo que olvidar que

al final de la historia se produce un hecho catastrófico: el temporal y la riada, que parece que nos devuelven de modo cruel a un punto de partida todavía más desolador que al comienzo. Esa lluvia, ese río, ese tiempo atmosférico que en definitiva es aliado a la vez que verdugo de una tierra, sin duda fértil, como se dice al principio, pero también profundamente incierta. La catástrofe adviene al espectador como tal, quizá no tanto a los lugareños, que presumiblemente estaban advertidos de esos posibles giros drásticos de guion, de esos azotes que la misma tierra y el mismo cielo que los alimentaba podría propinar.



El río después de la catástrofe

Una vez aparece todo arrasado y destruido, una vez devueltos al punto de un nuevo comienzo, sorprende la calma de la mañana siguiente, la templanza y actitud de los personajes, especialmente de Sam y su esposa. La “película”, podría decirse, comienza al final o, como tal, la misma vida no hace sino comenzar cada mañana, sobre todo ante una catástrofe que nos deja desnudos y con todos los logros borrados. Aquí el cálculo, el pesimismo o el optimismo no entran en juego, sólo el estar dispuestos para afrontar de nuevo la vida, el asumir, sin más previsión, esa mirada esperanzada, nunca ingenua, que se dice en compañía aquello de “podremos con esto”, “encontraremos una salida, una solución”, o, desde esa soledad que no es ya tal, se dice “lo encontraré”, o simplemente: “se encontrará”:

Se podría decir que, en cierta manera, [la esperanza] se desinteresa del *cómo*: y así estalla lo que hay en ella de profundamente a-técnico, pues el pensamiento técnico, por definición, jamás separa la consideración de los fines de la de los medios. Un fin no existe para el técnico si aproximativamente no ve el medio de

realizarlo. Observemos que, por lo demás, esto no es verdad para el inventor o para el investigador que dice: “Debe haber un medio, un camino”, y añade: “Lo encontraré”. El que espera dice simplemente: “Se encontrará”. Al esperar, yo no creo, en el sentido preciso de la palabra, sino que apelo a la existencia de una cierta creatividad en el mundo, o incluso de recursos reales puestos a disposición de esta creatividad. Por el contrario, allí donde mi espíritu ha sido como deshojado por la experiencia catalogada, me niego a apelar a esta creatividad, la niego; todo fuera de mí y quizá también en mí (si soy lógico) se me aparece como simple repetición. (Marcel 2005: 63)

Este magnífico pasaje contiene la quintaesencia de la original y radical concepción de la esperanza en Marcel y nos ayuda a iluminar la actitud de los Tucker después de la catástrofe, más allá y más acá del cálculo. La esperanza es sin duda una forma fundamental del misterio para Marcel, pues nos vincula a lo que hacemos y a lo que a la vez se nos escapa de las manos y nos sobrepasa, al mismo tiempo, a la vida y sus continuos vaivenes y adversidades, también a sus regalos y sorpresas inesperadas. Por eso Marcel no duda en hablar de un elemento *suprarracional* en quien espera, en quien vive esperanzadamente. Eso que nos supera incluso en nuestro razonar no nos aboca a una entrega ciega e idiota, es más:

La verdad es que solo puede haber, propiamente hablando, esperanza donde interviene la tentación de desesperar; la esperanza es el acto por el cual esta tentación es activa o victoriosamente superada, sin que quizá esta victoria vaya acompañada necesariamente de un sentimiento de esfuerzo: incluso yo llegaría a afirmar que este sentimiento no es compatible con la esperanza pura. (Marcel 2005: 48).

Cuando todo se ha perdido, nos enfrentamos de modo drástico a esa situación de no poder ya perder nada más; y algo de esto sin duda se refleja en las escenas finales de la película. Esa vuelta al punto cero, o aún más, a un punto todavía peor que el inicio, nos pone en condiciones de asumir la esperanza de modo radical, no con la melancolía o resignación del desposeído y el desahuciado, sino con la fuerza del liberado de toda posesión, de todo lenguaje y actitud de dominio: “sólo seres enteramente liberados de los obstáculos de la posesión, bajo todas sus formas, son capaces de conocer la divina ligereza de la vida en esperanza” (Marcel 2005: 73).

En la fenomenología de la esperanza de Marcel aparece una fuerza metafísica muy especial, que resuena quizá en el fondo y en el misterio de las virtudes teologales: la fe, como *fides*, como confianza, y muy especialmente el amor como esclarecimiento definitivo de una actitud radical ante la vida y los demás. No es

extraño que, en su ensayo, Marcel acabe apelando a la noción de amor, pues es en la relación con el otro cuando me acabo prohibiendo la desesperación total:

Desde el momento en que me abismo en cierto modo ante el Tú absoluto, que en su condescendencia infinita me ha hecho salir de la nada, parece que yo me prohíba para siempre desesperar, o más exactamente, que marco implícitamente la desesperación posible con un sello de traición, de tal modo que no podría abandonarme a ella sin prescribir mi propia condenación. (Marcel 2005: 58)



La familia Tucker en la bendición de la mesa

La actitud esperanzada descubre su dimensión relacional esencial, una relacionalidad que no duda Marcel en calificar de abismal cuando es neta, esto es, cuando es amor, y ese amor, aquel del que se habla en la célebre primera carta de San Pablo a los Corintos (*Corintos*, 1, 13), no lleva las cuentas, como la esperanza de Marcel, y siempre se renueva y sabe esperar lo imprevisible y lo indefinible, accede a un modo de conocer y de relación que no requiere de la definición del dominio, que sabe superar aquella distinción estoica, y tan aparentemente cabal, entre lo que depende de mí y lo que no. Cuando se ama, la entrega no repara en las mezquindades de lo *mío*, lo *tuyo*, lo que a mí me compete o no: “Amar a un ser es esperar de él algo indefinible, imprevisible; es, al mismo tiempo, darle de alguna manera los medios para responder a esta espera” (Marcel 2005: 61). Por eso “es precisamente allí y sólo allí donde existe este amor, donde se puede y se debe hablar de esperanza, pues este amor se encarna en una realidad que sin él no sería lo que es” (Marcel, 2005: 69).

Volviendo sobre *El sureño*, a la vista de estas reflexiones de Marcel, suscribimos con fuerza una valoración de esta película como una propuesta sin mayor doblez de un encuentro de los seres humanos desde la confianza y, centrándonos en sus protagonistas, del verdadero amor. Muchas visiones de la literatura y el cine parecen más fascinadas con las expresiones del mal, de la perversión o la violencia. Aquí Renoir nos ofrece una historia llena de adversidades, que culmina en un truncamiento final, y, sin embargo, llena de esperanza. En una reseña de esta película firmada con el pseudónimo de “Rapaz”, se puede leer esta certera afirmación:

Como oí decir a alguien en cierta ocasión, el mal no es el misterio más grande que hay en el universo. El gran enigma es el bien. Los personajes de *El sureño* acababan comprendiendo que la supervivencia de todos solo quedará garantizada si renuncian al enfrentamiento egoísta y toman conciencia de la importante que es colaborar unos con otros. (Rapaz, 2019).

Sin duda, en la meditación sobre esa actitud de esperanza que raya en lo suprrracional, en esa no aceptación que no cae en desesperación, porque el amor por el otro no nos lo permite, late y respira ese *gran enigma del bien*, sin más ambages ni apellidos.

Un breve e inesperado epílogo

No podemos omitir aquí la circunstancia inesperada de los días en los que se celebró el VI Congreso de Filosofía y Cine, del 29 al 31 de octubre de 2024, fechas en las que tuvo lugar la terrible Dana que arrasó buena parte de la provincia de Valencia. No pudimos dejar de vivir esta desgracia, que nos sorprendió en una ciudad de Valencia de pronto aislada, como una rara ironía respecto a la historia que narra la película analizada, en la que los elementos naturales de la lluvia y el río desbordado alzaban un poder mudo, destructivo e imparable frente a todas las cuitas y planes de las gentes y especialmente de nuestros protagonistas. Sucesos aún más terribles de muy parecida índole devastaban esos días diversas localidades cercanas, cobrándose ese agua arrasadora numerosas víctimas y grandes pérdidas materiales. Esa presencia misteriosa del personaje no humano del río resonaría también de modo inquietante más allá de la misma película, al leer sobre el triste y misterioso final del escritor George Sessions Perry, el autor de la novela que inspiró la película: descubríamos que un 13 de diciembre de 1953, torturado por depresión, alucinaciones y un severo dolor artrítico, encontraba la muerte en el río cerca de su hogar en el estado de Texas (Hairston 1976). El agua como avalancha y corriente volvía a hablar esos días del Congreso como heraldo de un final, también como un desafío y una prueba de nuestra actitud para la verdadera espe-

ranza. Queden estas reflexiones como humilde pero sentido homenaje a todas las víctimas de la Dana, a los que se fueron, y a los que sobrevivieron y tuvieron que afrontar un nuevo comienzo en sus vidas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGEE, James, *Film Writing and Selected Journalism*, New York, *The Library of America*, 2005.
- AGEE, James – EVANS, Walker, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, *Houghton Mifflin*, 1941. Traducción española de Alicia Frieyro: *Algodoneros: tres familias de arrendatarios*, Madrid, *Capitán Swing*, 2021.
- BAZIN, André, *Jean Renoir*, París, *Editions Champ Libre*, 1971. Cf. la traducción inglesa de W.W. Halsey y William H. Simon, *Jean Renoir*, Londres & New York, *W.H. Allen*, 1974, y la traducción española de Joaquín Bello, *Jean Renoir: períodos, filmes y documentos*, Barcelona, *Paidós*, 1999.
- FAULKNER, Christopher, *Jean Renoir, A Guide to References and Resources*, Boston, *G.K. Hall*, 1979.
- HAIRSTON, Maxine (1976), “George Sessions Perry: a life in Texas Literature”. Texas State Historical Association, Published 1976. Update: May 1, 1995 <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/perry-george-sessions>
- MARCEL, Gabriel (2005), *Homo Viator. Prolegómenos para una metafísica de la esperanza*, Sígueme, Salamanca.
- PEDRAZ CUESTA, A., “Crítica de EL SUREÑO de Jean Renoir” en: *The Lord of the Books. Reseñas de libros, películas y series*, febr. 2019 [<https://thelordofthebooks.com/2019/04/02/critica-de-el-sureno-de-jean-renoir-cineclasico/>]
- QUINTANA, Ángel, *Jean Renoir*, Madrid, *Cátedra*, 1998.
- RAPAZ, (2019) “El Sureño”, Teatro San Francisco, León <https://teatrosanfrancisco.es/actuacion/el-sureno-2/>
- RENOIR, Jean, *Ma vie et mes filmes*, París, *Flammarion*, 1974.
- SESSIONS PERRY, George, *Hold Autumn in Your Hand*, New York, *Viking Press*, 1941.
- The Release Chart. Index to Reviews, Advance Synopses and Service*, en *Motion Picture Herald*, 28.04.1945, p. 2431 (sección *Product Digest*).
- VILA OBLITAS, J. R., GÚZMAN PARRA, V. F., “El cine de Renoir como traslación de los postulados impresionistas al lenguaje cinematográfico” en: *Arte, Individuo y Sociedad* 2013 (25) 1, pp. 31-42

FILMOGRAFÍA

- RENOIR, Jean, (dirección), (1945), *The Southerner (El sureño)* [Largometraje]

Este libro aporta con rigor -desde diferentes líneas de investigación- tres nociones de proyección ética: “esperanza”, “confianza” y “lealtad”. Precisamente por ser activos intangibles y, por tanto, no susceptibles de observación y experimentación, han quedado -durante décadas- relegadas a la marginalidad en las ciencias humanas y sociales, así como en las tradiciones filosóficas en las que ha prevalecido el naturalismo y el positivismo.

La esperanza, la confianza y la lealtad no constituyen un invento -fruto de una imaginación desbordante-, sino que devienen en condición de posibilidad para adentrarnos en el quicio de las relaciones humanas, sin las que no resulta viable una vida sana. Es precisamente a través de su despliegue en la acción humana como resulta posible planear y comprometerse en proyectos a largo plazo, como condición necesaria para encontrar sentido a la vida.

