

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Diccionario de realizadores

Autor/es:
Angulo, Jesús; Monterde, José Enrique

Citar como:
Angulo, J.; Monterde, JE. (2005). Diccionario de realizadores. Nosferatu. Revista de cine. (48):177-199.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41413>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

Diccionario de realizadores

Julien Duvivier



Jesús Angulo / José Enrique Monterde

AGOSTINI, Philippe (París, 1910 - 2001)

Hijo del operador Claude Agostini, estudia en la École de Photographie y desde 1933 trabaja como operador con los prestigiosos directores de fotografía Georges Perinal y Armand Thirard. Desde 1943 asume esa función para cineastas como Autant-Lara -*Douce* (1943), *Sylvie et le fantôme* (1946)-, Bresson -*Les Anges du péché* (1943), *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945)-, Carné -*Les Portes de la nuit* (1946)-, Leenhardt -*Les Dernières vacances* (1947)-, Grémillon -*Pattes blanches* (1948)-, Ophüls -*Le Plaisir* (1952)-, Dassin -*Rififi (Du Rififi chez les hommes)*, (1955)-, Guilty -*Si Paris nous était conté* (1955)- y Cousteau -*El mundo del silencio (Le Monde du silence)*, (1955)-. Tras fotografiar cerca de cincuenta filmes y realizar diversos cortos de tema litúrgico, pasa al largometraje con *Le Naïf aux quarante enfants* (1957), desarrollando una breve y no demasiado destacable filmografía de seis filmes, que se cierra en 1971 con *La Petite fille à la recherche du printemps*. Posteriormente prosigue su labor como realizador de series televisivas como tantos otros cineastas desheredados tras el estallido de la *Nouvelle Vague*. En su mediocre producción filmica -en ocasiones con guiones de su esposa, la actriz Odette Joyeux- destaca sobre todo *Diálogos de carmelitas (Dialogue des carmelites)*, (1960), a partir de la obra de Georges Bernanos -con elementos de la ópera de Poulenc y la novela *Le Denière à l'échafaud*, de Gertrud von Le Fort-, realizada en colaboración con R. P. Bruckberger. El film gira en torno al juicio y ejecución durante el Terror de la comunidad de carmelitas del convento de Compiègne, acusada de ocultar a un emigrado y destaca, además de por la visión siempre intensa en Bernanos de los aspectos religiosos, por el reparto que participó en él, con Jeanne Moreau, Alida Valli y Madeleine Renaud a la cabeza, acompañadas por Pierre Brasseur y Jean-Louis Barrault.

OTRAS PELÍCULAS: *Tu es Pierre* (1960) (doc., cod. J. P. Chartier), *Rencontres* (1962), *Soupe aux poulets* (1963), *Grandeur nature* (1963).

J. E. M.

ALLÉGRET, Marc (Bâle, Suiza, 1900 - París, 1973)

Hermano mayor del también director Yves Allégret, cursa estudios de Derecho y Ciencias Políticas en Estados Unidos. Comienza en el cine viajando con André Gide para hacer el documental *Le Voyage au Congo* (1925) y realizando diversos cortos sin distribución comercial. Ejerce también como ayudante de Robert Florey y Augusto Genina, completando *Le Blanc et le noir* (1931) cuando el primero marcha a Estados Unidos. Con el sonoro comienza su carrera como director, destacando *Mam'zelle Nitouche (Mam'zelle Nitouche)*, (1931), con Raimu, y *Fanny (Fanny)*, (1932), que adapta la segunda parte de la trilogía de Pagnol, y alcanzando su primer éxito relevante con *El lago de las damas (Lac aux dames)*, (1933), en la que hace debutar a Simone Simon y Jean-Pierre Aumont (como más tarde lo hará con otras numerosas figuras: Michèle Morgan, Bernard Blier, Odette Joyeux, Gérard Philippe, Danielle Delorme, Brigitte Bardot, Jean-Paul Belmondo y Alain Delon). Durante los años treinta destacan algunas de sus comedias, como *L'Hôtel du livre échange* (1934), con Fernandel, y *La Venus negra (Zouzou)*, (1934), a la gloria de la cantante Josephine Baker. El mismo año que hace *Gribouille* (1938) alcanza su mayor triunfo con *Entrada de artistas (Entrée des artistes)*, a partir de un guión de André Cayatte, según un texto de Henri Jeanson ambientado en el medio teatral, protagonizado por Louis Jouvet y con la presencia de Marcel Dalio, cuya imagen (que no su voz) desaparecería en el reestreno del film en 1944 dada la condición judía del actor. Al final de la guerra, con veintisiete títulos ya a sus espaldas, no cambia demasiado su trayectoria como profesional bien dotado para llevar adelante encargos no demasiado comprometidos, muchas veces adaptaciones teatrales o novelísticas, sin apenas un trazo personal y a sensible distancia de las aspiraciones de su hermano Yves, tal como ejemplifica *Les Petites du quai aux fleurs* (1943), primer film de Gérard Philippe, según una comedia de Marcel Achard. Eso sí, Marc Allégret amplía sus horizontes de roda-

je dirigiendo *La mansión de los Fury (Blanche Fury)*, (1948) y *Blackmailed* (1951) en Gran Bretaña y *Marie Chapdeleine* (1950) en el Tirol austriaco. O aborda curiosos repartos, como la presencia de Hedy Lamarr en *La manzana de la discordia (L'Amante di Paridi)*, (1953) o la combinación Jean Marais-Brigitte Bardot en *Futures vedettes* (1955), según una novela de Vicky Baum. Sin embargo, resulta curioso que su trabajo más prestigioso en los años cincuenta -junto a la consolidación de la Bardot en *Deshojando la margarita (En effeuillant la marguerite)*, (1956)- sea el documental *Avec André Gide* (1950). En la década siguiente su carrera va languideciendo hasta cerrarse en 1969 con *Le Bal du Compte d'Orgel*, todavía a partir de un texto de Raymond Radiguet con diálogos de Françoise Sagan. OTRAS PELÍCULAS: *Sin familia (Sans famille)*, (1934), *La dama de Malaca (La Dame de Malaca)*, (1937), *Tormenta (Orange)*, (1938), *Félicie Nanteuil* (1945), *Lunegarde* (1946), *Petrus* (1946), *La Demoiselle et le revenant* (1951), *Una chica en el desván (Julietta)*, (1953), *La caravana de la ilusión (Femmina)*, (1954), *L'Amant de Lady Chatterley* (1955), *L'Amour est un jeu* (1957), *Una rubia peligrosa (Soi belle et tais-toi)*, (1958), *Un domingo maravilloso (Un drôle de dimanche)*, (1958), *Los terribles (Les Affreux)*, (1959).

J. E. M.

ASTRUC, Alexandre (París, 1923)

Licenciado en Letras por la Sorbona, se inicia en la novela -*Les Vacances*- y el periodismo, escribiendo en diversos medios: *Combat*, *Réforme*, *Opéra*, *Confluences*, *Poésie 44* y *Les Temps modernes*. Pasada la guerra, colabora con sus críticas cinematográficas, teatrales y literarias en *France-Dimanche*, *L'Écran française*, *La Gazette du cinéma*, *Objetif '49*, *Paris-Match* y, finalmente, en *Cahiers du cinéma*, pero su mayor notoriedad como teórico cinematográfico llega con el artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo", publicado en el número 144 de *L'Écran française* (30 marzo de 1948). Ese breve texto alcanza el valor de un manifiesto, decisivo en el desarrollo de la modernidad cinematográfica por su reivindicación del cine como medio de expresión comparable a la novela o el ensayo, anticipando de forma sutil la inmediata política de los autores y la teoría de la puesta en escena. Paralelamente realiza dos filmes *amateurs* en 16 mm. -*Aller et retour* (1948) y *Ulysse ou les mauvaises rencontres* (1949)-, trabaja como ayudante de dirección con Marc Allégret, actúa en *La Valse de Paris* (1949), de Marcel Achard, y firma los guiones de *Jean de la lune* (1948), *La P... respectueuse* (1952) y *Le Vicomte de Bragelonne* (1954). Por fin debuta como realizador con el medimetro *Le Rideau cramoisie* (1952), a partir del relato inicial del volumen *Diaboliques*, de Barbey d'Aureville, y con una de las primeras apariciones de Anouk Aimée, por el que obtiene el premio "Louis Delluc". Tras esa historia de los amores entre un oficial y la hija de la familia que lo aloja en una ciudad de provincias, dos años después dirige su primer largo sobre un texto de Cecil de Saint-Laurent, *Les Mauvais rencontres*. Se trata de un film construido a partir de un conjunto de *flashbacks* y una omnipresente voz en *off*, siempre al servicio de una voluntad de indagación psicológica en los personajes, principalmente en su joven protagonista -de nuevo Anouk Aimée-, una periodista de modas que evoca sus diversas relaciones (o "encuentros") sentimentales bajo la acusación anónima de un aborto clandestino. En esa línea ("*Lo que yo busco son todas las manifestaciones visuales de la psicología de los personajes. Es por eso por lo que siempre escojo los momentos de crisis*") retorna a la adaptación en dos filmes posteriores: *Une vie* (1958) y *L'Éducation sentimentale* (1961), según Maupassant y Flaubert respectivamente. La primera deriva de la presencia de Maria Schell en el papel de mujer malcasada y de su predilección por los paisajes normandos, mientras que la segunda no logra equipararse al valor del texto flaubertiano, redundando en un cierto "formalismo" caligráfico en la reconstrucción ambiental. Compa-

ñero de viaje de los futuros cineastas de la *Nouvelle Vague*, nunca llegará a integrarse en este movimiento, manteniendo una posición periférica al mismo tiempo que distanciada del languideciente *cinéma de qualité*. Su voluntad de estilo se mantiene en *Tres menos dos* (*La Proie pour l'ombre*, 1960), *Le Puits et le pèndule* (1963), un mediometrage según Poe, y *La Longue marche* (1965), si bien resulta mejor acogido el corto biográfico *Evariste Gallois* (1965), premiado en Cannes. En *Tres menos dos* vuelve a la problemática de una mujer a disgusto con su matrimonio -aquí Annie Girardot como esposa de un arquitecto famoso que toma un amante-, mientras que *La Longue marche* fija convencionalmente su atención sobre un grupo de resistentes que huye a través del macizo de las Cevennes. Por otra parte, Astruc nunca ha conseguido una recepción comercial que consolidase definitivamente su carrera, tal vez como consecuencia de ese moverse en un territorio intermedio, desde el cual ni siquiera es plenamente coherente con sus propios postulados teóricos. Así, el fracaso de *Flammes sur l'Adriatique* (1968) determina el final de su carrera como cineasta, volviendo al periodismo, la novela y la televisión, para la que co-realizará en 1976 -junto a Michel Contat- el documental *Sartre par lui-même*, además de diversas adaptaciones de Poe y Balzac.

J. E. M.

AUDRY, Jacqueline (Orange, 1908 - Poissy, 1977)

Tras trabajar como *script* con Decoin, Genina, Pottier, Tourjansky, L'Herbier o Siodmak y, más tarde, como asistente de Ophüls, Pabst, Lacombe, Cloche y Delannoy, realiza durante la Ocupación el cortometraje *Les Cheveux de Verours* (1943) y en poco tiempo se convierte en la realizadora más prolífica del período y de todo el cine francés hasta entonces. Si desde el punto de vista cinematográfico se ciñe a menudo a la moda de las recreaciones de la *Belle Époque*, siempre cuidadas y correctas, no carentes de elegancia en la puesta en escena, pero quizás faltas del intento de búsqueda de un universo estético propio, su mayor interés reside en su empeño de centrarse en el universo femenino, sobre el que lanza una mirada nueva, crítica y siempre a favor de la liberación de la mujer, enfrentándose a los tópicos de la época e, incluso, a una censura latente. Sus problemas con esta la llevaron a tener que mostrar de forma elíptica el erotismo en sus filmes. La propia realizadora ponía como ejemplo *L'Ingénue libertine* (1950), en la que esa contención queda patente en su última secuencia, en la que se ve obligada a obviar la explicitud sexual de la novela de Colette, cuando hace que la cámara se retire del lecho marital de Minne, la protagonista, para mostrar "una bahía de Montecarlo bañada por un claro de luna, encadenada por el plano simbólico de un cactus del jardín exótico de la ciudad". Casi siempre con la colaboración en sus guiones de su marido, Pierre Laroche, de su obra destacan sus adaptaciones de Colette: *Gigi* (1948), la citada *L'Ingénue libertine* y *Mitsou* (1956). La segunda de ellas supone el ácido retrato de una sociedad hipócrita y mojigata, a través del retrato de una mujer que busca en la infidelidad el placer que no ha conseguido en su matrimonio. El divorcio entre amor y placer reaparece en *L'École des cocottes* (1958), la historia de una "cortesana" parisina, que decide renunciar al amor a cambio del lujo y el prestigio social que le proporcionan sus aventuras eróticas. Especial atención merece *Olivia* (1950), una escabrosa historia de amores homosexuales en un internado para jovencitas, llena de ambigüedad y contención. Poco afortunada fue *Huis clos* (1954), adaptación de la obra teatral de Sartre. Menos apreciada de lo que hubiera merecido por una parte de la crítica más exigente, sus películas fueron generalmente bien acogidas por el público. Aunque de forma cada vez más espaciada, siguió dirigiendo hasta 1973, compatibilizando en los últimos años el cine con la televisión.

OTRAS PELÍCULAS: *Les Malheurs de Sophie* (1946), *Sombre dimanche* (1948), *La Caraque blonde* (1954), *La Garçonne* (1957), *Le Secret du Chevalier d'Éon* (1959).

J. A.

BERNARD-AUBERT, Claude (Durtal, 1930)

Reportero de guerra y cámara de televisión en Indochina, debuta en el cine con *Patrouille de choc* (1957), recreación del asedio y captura vietnamita de la fortaleza francesa de Dien Bien Phu en febrero de 1954. Utilizando material sobrante del ejército, y con la interpretación de auténticos soldados franceses, consigue realizar un film directo, crudo y de gran rigor documental que, sin otro discurso que la fuerza de las propias imágenes, supone un contundente puñetazo a los sueños coloniales franceses y a su papel en el "conflicto" de Indochina. Recibida con alborozo por la mayor parte de la crítica, las presiones de la censura (que le obligaron a modificar su título original, *Patrouille sans espoir*), no impidieron su estreno y el refrendo generalizado de los espectadores franceses que accedieron a ella. Años después, realizaría la notable *Poliorkia ou les moutons de Praxos* (1963), que sería rebautizada como *À l'aube du troisième jour*, una nueva parábola sobre el absurdo de la guerra, así como las también pacifistas *Le Facteur s'en va-t-en guerre* (1966) o *Charlie Bravo* (1980). En 1959 dirige *Les Tripes au soleil*, alegato esta vez contra el racismo, más irregular y un tanto enfática, pero que participa de la misma honestidad y el mismo estilo directo y despojado y con la que vuelve a tener problemas con la censura. Cierra este período con *Match contre la mort* (1959), film del que renegará por no haberlo podido rodar con libertad. A partir de mediados de los setenta comenzará a rodar con regularidad películas pornográficas, bajo el seudónimo de Burd Tranbarec.

J. A.

BILLON, Pierre (Paris, 1906 - 1981)

Inicia muy joven su actividad cinematográfica a las órdenes de Gaston Revel, un especialista en el cine histórico, como actor, ayudante y guionista. Luego trabaja en Alemania escribiendo las escenas de las versiones francesas de los filmes de Anny Ondra, que también acaba dirigiendo. De nuevo en Francia, comienza una prolífica trayectoria como director, con 17 filmes entre 1931 y 1938, aunque sólo *La Maison dans la lune* (1934) aparece como destacable. Después de cinco años en silencio, retorna a la dirección en plena Ocupación con *Le Soleil a toujours raison* (1943), *El inevitable Sr. Dubois* (*L'Inevitable monsieur Dubois*, 1943) y sobre todo *Vautrin* (1943), film de aventuras adaptado de un texto de Balzac, donde Michel Simon interpreta a un preso fugado disfrazado de monje español que tras múltiples peripecias acabará trabajando como confidente de la policía. Acabada la guerra, versiona *El marido eterno* de Fiodor Dostoievski en *L'Homme au chapeau rond* (1946), con Raimu -en su último trabajo para el cine- interpretando a Nicolas, viudo que descubre que su hija lo es de un vividor. También buenos resultados comerciales logra con su teatral *Ruy Blas* (1948), esta vez según Victor Hugo reelaborado por Jean Cocteau: la corte española de finales del siglo XVI es el escenario de las andanzas del estudiante Ruy Blas (encarnado por Jean Marais), que pasará de colaborador del ministro de la policía a amante de la reina y primer ministro antes de un trágico suicidio final. La discreta pero eficaz trayectoria profesional de Billon se prolonga con *Agnès de rien* (1950), otro melodrama con final trágico (y suicida) como su siguiente film, *Chéri* (1950). Retorna a la adaptación de prestigio con *El mercader de Venecia* (*Le Marchand de Venise*, 1953), coproducción con Italia al servicio de Michel Simon como Shylock, y airea su filmografía con *Mon phoque et elles* (1954), una comedia de Henri Berstein donde los problemas del protagonista (François Périer) están causados por una foca. Sus últimos dos filmes -*Soupons* (1956) y *Jusqu'au dernier* (1957)- se acercan al territorio del *thriller*, contando la primera con la provocadora *starlette* Dora Doll y la segunda con Jeanne Moreau, aunque no significan un final de trayectoria especialmente interesante. De hecho confirman el tono medio que recorre toda la filmografía de Billon, un profesional que no alcanza ni siquiera los entorchados de la *qualité*.

OTRAS PELÍCULAS: *Mademoiselle X* (1944), *Au revoir, Mr. Grock* (1950), *Orage* (1954).

J. E. M.

BOISROND, Michel (Châteauf, 1921 - La-Celle-Saint-Cloud, 2002)

Como se acostumbra en el cine francés anterior a la *Nouvelle Vague*, Michel Boistrond accede al cine tras una intensa labor como director de producción y ayudante de dirección, a las órdenes de Jean Delannoy, Robert Vernay, Jacques de Baroncelli, Pierre Billon, Gilles Grangier, Jean Cocteau, Jean Devaivre, Jean Anouilh y René Clair. Tras ese amplio aprendizaje demostrará su competencia en el intento de rejuvenecer la tradición del cine de *boulevard*, con una serie de comedias con buen rendimiento comercial, aunque sin superar la condición de cineasta de encargo. Claro que es relevante que su mejor película siga siendo la primera: **Esta pícara colegiala** (*Ce sacré gamine*, 1955). Se trata de un espléndido vehículo con elementos musicales para el lucimiento de Brigitte Bardot, en uno de sus primeros grandes éxitos (y para el que no es de ignorar la colaboración de Roger Vadim en el guión); aquí la nueva estrella encarna a una joven portadora de desgracias para todos aquellos hombres que la rodean. Ese tono de comedia se mantiene en sus siguientes películas -*C'est arrivée à Aden* (1956) y *Lorsque l'enfant paraît* (1956)-, pero es de nuevo con la Bardot cuando alcanza su segundo gran éxito: **Una parisina** (*Une parisienne*, 1957). Arropada por Henri Vidal y el veterano Charles Boyer, Brigitte -pues la protagonista se llama como la estrella- encarna a la hija del Presidente del Consejo enamorada del jefe de gabinete de su padre; casada con él, pero insegura sobre su afecto, ella le probará reuniéndole con su anterior amante, le dará celos con un príncipe consorte de un país vecino e incluso simulará un secuestro. Absolutamente eficaz para este tipo de productos, no extraña que intente repetir la operación de lanzamiento de nuevas estrellas con Milène Demongéot y Pascale Pétit en **Débiles mujeres** (*Faibles femmes*, 1958) y con Alain Delon y Jean-Claude Brialy en **Le Chemin des écoliers** (1959), donde Bost y Aurence adaptan una novela de Marcel Aymé enmarcada en el mercado negro durante la ocupación, tal como ocurría en **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*; Claude Autant-Lara, 1956). En sus siguientes filmes mantiene su capacidad de dirigir a numerosas figuras del estrellato local, destacando su episodio en **Amores célebres** (*Les Amours célèbres*, 1961), film que ilustra la banda dibujada publicada por *France-Soir* en torno a los amores famosos de la historia de Francia. Esos empeños se prolongan hasta 1975, momento en que abandona el cine para dedicarse a la televisión hasta 1995.

OTRAS PELÍCULAS: *¿Quiere usted bailar conmigo?* (*Voulez-vous danser avec moi?*, 1959), **La francesa y el amor** (*La Française et l'amour*, 1960), **Les Parisiennes** (1961), **Cómo triunfar en el amor** (*Comment réussir en amour*, 1962), **Juventud alegre y loca** (*Cherchez l'idole*, 1964).

J. E. M.

BORDERIE, Bernard (París, 1924 - 1978)

Hijo del productor Raymond Borderie, tras realizar estudios de Bellas Artes, en la segunda mitad de los años cuarenta trabaja como asistente de J. Dréville, H. Decoin y J. Audry, entre otros realizadores. Normalmente autor de los guiones de sus películas, a su vez casi siempre inspiradas en novelas, se decanta desde el comienzo de su carrera por el cine de género, particularmente del cine policíaco. Bazin alabaría su capacidad para transformar el género y para hacer un cine comercial digno, del que, según él, el cine francés carecía en general. La gran aportación de Borderie al cine francés son, sin duda, sus películas de *serie noir*, una apelación que pretendía designar al giro dado al *polar* francés durante los años cincuenta. La película clave es, en este terreno, **Cita con la muerte** (*La Môme vert-de-gris*, 1953), en la que aparece por primera vez en la pantalla el personaje de Lemmy Caution, protagonista de las novelas del británico Peter Cheyney, con las que Marcel Duhamel inició la famosa *Serie Noir* de la Editorial Gallimard. Encarnado por el entonces desconocido actor norteamericano, afincado en Francia, Eddie Constantine, su personaje revoluciona en efecto el género, hasta el punto de que se llegó a hablar del "polar a lo

Constantine" (el actor llegó a interpretar este tipo de personajes en una treintena de películas, de desigual calidad, y entre las que las de Borderie son seguramente las mejores) como si de un subgénero se tratase. Actor y realizador volverán a colaborar en **El club del crimen** (*Les Femmes s'en balancent*, 1953), **Los asesinos también tiemblan** (*Ces dames préfèrent le mambo*, 1957), quizás la mejor de las cuatro) y **Lemmy y las espías** (*Lemmy pour les dames*, 1961), que van afianzando un personaje duro y autoprodi-co, burlón y camorrista, incapaz de negarse a degustar un whisky o acercarse a una dama. Cine directo y esmerado, que rehuye todo tipo de efectismos, la ironía y el humor que despliega Borderie hacen que a menudo el espectador no sepa si está viendo un film negro o una comedia de enredo. En 1958, con **El gorila os saluda** (*Le Gorille vous salue bien*), el realizador crea otro personaje, Géo Paquet *Le Gorille*, esta vez basado en las novelas de Antoine-Louis Dominique, más verosímil, pero que participa del mismo carácter paródico. Esta vez el protagonista es Lino Ventura, que ya había intervenido en **Los asesinos también tiemblan**. Sin embargo, Ventura rechaza protagonizar una segunda entrega de ese personaje -**Nido de espías** (*La Valse du Gorille*, 1959)-, por miedo a ser encasillado, por lo que es sustituido por Roger Hanin. Dentro del género, Borderie adaptará también al británico James Hadley Chase en **Delito de fuga** (*Délit de fuite*, 1959). Su prolífica carrera continuará a lo largo de los años sesenta y setenta.

OTRAS PELÍCULAS: **Bon voyage, mademoiselle** (1951), **Les Loups chassent la nuit** (1952), **Fortune carrée** (1955), **Tahiti ou la joie de vivre** (1957).

J. A.

BOYER, Jean (París, 1901 - 1965)

Hijo del *chansonnier* Lucien Boyer y hermano de la cantante Lucienne Boyer, él también comenzó en el campo de la canción en los primeros momentos del cine sonoro, pasando pronto, en 1931, a la labor de dialoguista y adaptador de filmes alemanes para el mercado francés. En 1936 inicia su prolífica carrera como realizador en Francia con **Procesado de mi vida** (*Un mauvais garçon*), llegando a dirigir en tres ocasiones (1939, 1942 y 1956) hasta cuatro filmes en un año. Así totalizará cerca de 70 filmes, centrados preferentemente en amables comedias vodevilescas y numerosos musicales con cantantes tan conocidos como Charles Trenet, Maurice Chevalier y Line Renaud o al servicio de la orquesta de Ray Ventura, participe en títulos como **Iremos a París** (*Nous irons à Paris*, 1948) y **Americanos en Montecarlo** (*Nous irons à Montecarlo*, 1952). Del período anterior a la guerra tal vez sea **Circunstancias atenuantes** (1939), con Michel Simon y Arletty, su título más importante. Dentro de su amplia filmografía se puede destacar la presencia del dúo Gérard Philippe-Micheline Presle -famosos intérpretes de la polémica **Le Diable au corps**- en una comedia como **Tous les chemins mènent à Rome** (1946) y diversas comedias posteriores, donde cabe remarcar su colaboración con actores tan conocidos como Fernandel -**Coiffeur pour dames** (1952) y **Senechal le magnifique** (1957)-, Bourvil -**Le Trou normand** (1952), donde además se produce el debut de Brigitte Bardot- y Dary Cowl en **Un tío imponente** (*L'Inévitable*, 1958). Su carrera se cierra con **Relax-toi chérie** (1964), todavía con Fernandel.

OTRAS PELÍCULAS: **Romance de París** (1941), **La Femme fatale** (1945), **Las aventuras de Casanova** (*Les Aventures de Casanova*, 1946), **Así no se muere** (*On ne meurt pas comme ça*, 1946), **Mademoiselle s'amuse** (1947), **Una femme par jour** (1948), **Mis canciones vuelven** (*La Valse brillante*, 1949), **Garú-Garú** (*Garou-Garou, le passe muraille*, 1951), **Le Rosier de madame Husson** (1951), **Cent francs par seconde** (1952), **Femmes de París** (1952), **Ces voyous d'hommes** (1953), **Un vie de garçon** (1953), **Il paese dei campanelli** (1953), **Yo tenía siete hijas** (*J'avais sept filles*, 1954), **La Madelon** (1955), **Le Couturier de ces dames** (1956), **Mademoiselle et son gang** (1956), **Le Chômeur de Clochemerle** (1956), **Le Terreur des dames** (1956), **Nina** (1958), **Les Vignes du seigneur** (1958), **Le Confident**

de ces dames (1959), *Bouche cousue* (1959), *Les Croulants se portent bien* (1961).

J. E. M.

BRESSON, Robert (Bromont-Lamothe, 1901 - 1999)

Tras dedicarse un tiempo a la pintura, Robert Bresson llega al cine en 1934, con la realización del mediometrage *Les Affaires publiques*. Mientras sus siguientes guiones (calificados por el propio Bresson de "un poco locos", en la línea de *Les Affaires publiques*) eran rechazados, trabajó como *script* para Claude Heyman y Pierre Bilon. Incorporado al ejército al estallar la guerra, permanece como prisionero de los alemanes entre 1940-1941. A su vuelta a París consigue realizar su primer largometraje en plena Ocupación, *Les Anges du péché* (1943), en cuyo guión adapta una idea del dominico Raymond Brückberger, con la colaboración de Giraudoux en los diálogos. Las ideas jansenistas de Bresson ya están presentes en esta historia, que gira alrededor de una congregación de monjas, afanadas en volver al buen camino a mujeres descarriadas. Sin embargo, la puesta en escena es todavía bastante convencional. A caballo de la Ocupación y los primeros meses tras la Liberación, realiza *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), inspirada libremente en *Jacques el fatalista*, de Diderot, que adapta con la ayuda en los diálogos de Jean Cocteau. Si el tema de la redención por la gracia (auténtico núcleo de las ideas jansenistas) estaba en el centro argumental de su anterior largometraje, también reaparece en este segundo, en la figura de Agnès, que acaba redimiendo su pasado de prostituta de salón gracias, paradójicamente, a la tela de araña que teje a su alrededor la calculadora Hélène (inquietante interpretación de María Casares), como forma de venganza de su antiguo amante. Si la "revolución formal" bressoniana aún no se ha producido, en sus primeros filmes encontramos algunas de sus constantes temáticas que invaden ya, aunque no se adueñen de ella, su puesta en escena. Las angustiadas protagonistas de ambos filmes (Anne Marie y Thérèse en la primera; Hélène y Agnès en la segunda) llevan ya en sus miradas, en su forma un tanto autómatas -casi enajenada- de moverse, en el tono monocorde de su voz, en su soledad interior que las coloca en los límites de la realidad, ese talante que Voltaire criticaría a los jansenistas y que desemboca en un carácter sombrío. Es el mismo carácter que dominará en adelante a todos sus personajes: en este período, el cura de *El diario de un cura de campaña* (*Le Journal d'un curé de campagne* (1951); Fontaine, el prisionero de *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956); Michel, el hábil carterista de *Pickpocket* (1959). A partir de *El diario de un cura de campaña*, Bresson comienza a poner en práctica unas teorías que irán depurándose progresivamente, película a película, y que el autor recopilará en forma de aforismos en su fundamental *Notas sobre el cinematógrafo*, publicado en 1975. Siempre hablará de "cinematógrafo", relegando la palabra "cine" al simple teatro filmado: "*Dos tipos de películas: las que emplean los medios del teatro (actores, puesta en escena, etc.) y se sirven de la cámara para 'reproducir'; las que emplean los medios del cinematógrafo y se sirven de la cámara para 'crear'*". En su progresiva radicalidad, renuncia a los actores profesionales (prefiere llamarlos "modelos") para poderlos manejar con mayor libertad e intentar extraer de su interior "*lo que ni sospechan que está en ellos*". Planos cortos, con profusión de primeros planos, escasos y armónicos (morosos) movimientos de cámara, buscan el interior angustiado de los personajes, que se expresan sobre todo por unos rostros que parecen situarse un plano por delante de los decorados, acentuando su voluntario aislamiento de la realidad. Y en el rostro, sobre todo "*la fuerza eyaculatoria del ojo*". Enemigo del énfasis, de todo efecto innecesario ("*Nada que sobre, nada que falte*" o "*Cuando basta un solo violín, no emplear dos*", frase esta última inspirada en Mozart), ahonda en un despojamiento formal que le llevará a ir prescindiendo progresivamente de la música (pese a lo cual, su utilización de Mozart en *Un condenado...* y de Lully en *Pickpocket* es magistral). Al tiempo que sus personajes se alejan de la realidad que les rodea, su cine se va apartando de toda norma, de

cualquier intento de clasificación. La obra de Bresson se convertirá en una de las más personales de la historia del cine, como él mismo en uno de los más grandes e insólitos cineastas de todos los tiempos.

J.A.

BROMBERGER, Hervé (Marsella, 1918 - 1993)

Asistente de Jean Cocteau en *L'Aigle à deux têtes* (1947), debuta como realizador con *L'Inconnu d'un soir* (1949), con Raymond Rouleau y Claude Dauphin. Tras sumarse a la moda del cine policíaco con la sobria *Identité judiciaire* (1951), en la que destacan su ajustado carácter descriptivo y el estudio psicológico de sus personajes (en 1958 volverá al género con la irregular *La Bonne tissane*, que cierra con brillantez en una segunda parte en la que mezcla con habilidad la intriga gansteril con la sórdida visión del hospital en que se desarrolla parte del film), realiza su mejor película, *Seul dans Paris* (1951), el primero de sus trabajos en el que es, además, autor del guión. Dentro de lo que, a partir de *Se escapó la suerte* (*Antoine et Antoinette*; Jacques Becker, 1947), apresuradamente se denominó "una cierta comedia neorrealista a la francesa", este film minimalista narra las desventuras de un campesino que se ve separado de su mujer en el metro parisino durante su viaje de novios. La búsqueda angustiada del protagonista, por un París efervescente en plena celebración del catorce de julio, da pie a un minucioso retrato de la vida de la ciudad a principios de los cincuenta. Este papel es interpretado (a instancias del productor de la película, Marcel Pagnol) por Bourvil, que lleva a cabo su primer papel dramático, lo que supone un giro en su carrera y la sorpresa de un público que le tenía encasillado en sus papeles cómicos. Bromberger no consigue crear un estilo propio y, a partir de la segunda mitad de los setenta, se refugiará en una serie de trabajos televisivos.

OTRAS PELÍCULAS: *Les Fruits sauvages* (1954), *Nagana* (*Nagana*, 1955), *Asphalte* (1958).

J. A.

CALEF, Henri (Philippopolis, Bulgaria, 1910 - París, 1994)

Licenciado en Filosofía y colaborador de *Paris-Soir* y *Paris-Midi*, comienza su carrera cinematográfica en los años treinta, durante los que trabaja en más de una docena de películas, como asistente de realización de Pierre Chenal, André Berthomieu, Henri Diamant-Berger y Jacques de Baroncelli, entre otros. Debuta como realizador en 1945 con *L'Extravagante mission*, en la que su protagonista es salvado del suicidio por un desconocido que, a cambio, le convierte en involuntario cómplice de una estafa. El amor liberará al protagonista, pero es, precisamente, este sentimiento (en varios de sus filmes lastrado por la infidelidad) el que provocará a menudo la desdicha de sus personajes: *Los Chuanes* (*Les Chouans*, 1946), *La Maison sous la mer* (1947), *Ombre et lumière* (1950), *La Passante* (1951), *Les Amours finissent à l'aube* (1952) o *Le Secret d'Hélène Marimon* (1953). Como en el resto de su filmografía, en todas ellas la muerte está presente de una manera u otra, mientras el sentimiento de culpa y un destino inamovible sobrevuelan siempre sobre sus atormentados personajes. *Jéricho* (1946), su segundo largometraje, es el mejor. El habitual rigor y despojamiento de sus puestas en escena se ajusta aquí a un argumento redondo. Inspirada en un hecho real, se sitúa en Amiens durante la Ocupación. Tras un intento por parte de la Resistencia de volar un tren alemán cargado de combustible, los nazis toman cincuenta rehenes de entre la población civil. La noche anterior a su fusilamiento son encerrados en una iglesia. En las secuencias que describen ese confinamiento, la cámara se mueve con soltura entre unos personajes que se convierten en una parábola de la sociedad francesa durante la Ocupación: el sentido del deber, representado por el alcalde y la mayoría de los miembros de su consistorio, que prefieren autoincluirse en la lista antes que designar a quienes han de morir; la cobardía de los concejales, que optan por dimitir antes que ofrecerse como víctimas propiciatorias o que prácticamente justifican las ejecuciones; la histeria producida por la cercanía de la muerte; la resignación de una mayoría anonadada; incluso la figu-

ra del arribista (espléndido, Pierre Brasseur), que preferiría lamer las botas de los nazis antes que morir y que acabará lynchado por sus compañeros... El heroísmo queda circunscrito a la actuación de los maquis, siempre presentados en segundo plano (y entre los que se plantea la duda camusiana de si es lícita la violencia contra el tirano si esta lleva consigo la muerte de inocentes), salvo en el caso de la joven Simone, que será la primera en enfrentarse al pelotón de fusilamiento. Son de agradecer su intermitente sentido del humor, que hace más respirable el drama de fondo, y una concisión que lleva a Calef a evitar la explicitud de momentos como el citado linchamiento o la previsible muerte de Simone. A partir de los sesenta sus trabajos van espaciándose cada vez más.

OTRAS PELÍCULAS: *Bagarres* (1948), *Les Eaux troubles* (1948), *La Sourcière* (1949), *Paris* (1954), *Los violentos* (*Les Violents*, 1957).

J. A.

CAMUS, Marcel (Chappes, 1912 - París, 1982)

La fama de Marcel Camus ha sido auténticamente efímera. Compañero de éxito de los Truffaut y Resnais en el famoso Festival de Cannes de 1959, gracias a la obtención del Gran Premio por *Orfeo negro* (*Orfeu negro*, 1959), su aparición fue saludada en el marco de la renovación del cine francés que promovía la *Nouvelle Vague*. Pero ni su edad, ni sus intenciones, ni sus pretensiones, ni sus precedentes ni finalmente el conjunto de su trayectoria filmográfica abonan esa precipitada suposición. Profesor de dibujo, pintor y escultor, se aproxima al mundo del cine tras sus cuatro años de cautividad durante la guerra, en los que organizó espectáculos teatrales con los detenidos como él. Su formación se desarrolla como ayudante de dirección con cineastas tan diversos como Decoin, Feyder, Blistene, Lampin, Rouquier, Astruc y sobre todo Jacques Becker -*Paris, bajos fondos* (*Casque d'or*, 1952) y *Rue de l'Estrapade* (1953)- y Luis Buñuel: *Así es la aurora* (*Cella s'appelle l'aurore*, 1956). Con la experiencia de un cortometraje, *Renaissance du Havre* (1949), llega a la dirección de largos en 1957, con 45 años ya. Su primer film, *Mort en fraude*, parte de una novela de Jean Hougron y un guión del prestigioso Michel Audiard centrado de forma crítica en un pueblo vietnamita en la inmediata posguerra de Indochina, lo cual le acarrea algunos problemas de censura. A estas alturas parece increíble homologar un film como *Orfeo negro* a *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre cents coups*) o *Hiroshima, mi amor* (*Hiroshima, mon amour*), que la acompañaron en el palmarés de Cannes: rodada en Brasil, revive el viejo mito de Orfeo y Euridice en el ambiente del carnaval carioca, con una curiosa mezcla de exotismo y del fatalismo que rodea al mito. En todo caso, al cabo de los años lo que mejor ha perdurado -lo más auténtico de una película muchas veces impostada- es la banda musical, con algunas piezas imperecederas de los grandes creadores de la *bossa nova*: Vinícius de Moraes, Luis Bomfá y Antonio Carlos Jobim. Prisionero en cierto modo de ese éxito, que también le da el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, Camus prolonga la colaboración con el guionista Jacques Viot en sus dos siguientes filmes: *Los bandeirantes* (*Os bandeirantes*, 1960), filmada también en Brasil, y *El último Edén* (*L'Oiseau du paradis*, 1961). Ninguno de ellos alcanza gran resonancia ni comercial ni crítica, lo mismo que ocurre con un film más interesante como *El canto del mundo* (*Le Chant du monde*, 1965), a partir de la novela de Jean Giono situada en la Alta Provenza. A partir de ese momento su carrera sigue diluyéndose, incluso cuando vuelve al ambiente brasileño con *Otalia de Bahía* (*Otalia de Bahia*, 1976), por lo que prácticamente abandona el cine en favor de la televisión, para la que realiza varias series y telefilmes.

J. E. M.

CARNÉ, Marcel (París, 1909 - 1996)

Cuando se produce la Liberación, Marcel Carné ya era uno de los grandes realizadores del cine francés. De 1927 a 1935 fue ayudante de dirección de René Clair y, sobre todo, Jacques Feyder, al tiempo que ejercía la crítica cinematográfica.

Con Jacques Prévert como coguionista y autor de los diálogos en prácticamente todos sus filmes de los años treinta y cuarenta, se convierte en el abanderado de lo que se dará en llamar el realismo poético, en el que se mezclan con fortuna su tendencia a un realismo con claras reminiscencias estéticas provenientes del expresionismo alemán y el aliento poético de Prévert. En pocos años sus películas *Jenny* (1936), *Un drama singular* (*Drôle de drame*, 1937), *Quai des brumes* (*Quai des brumes*, 1938), *Hôtel du Nord* (1938) y *Le Jour se lève* (1939) le convierten en un maestro incontestable. Simpatizante comunista, rehúye la censura durante la Ocupación refugiándose en el cine de época con otra de sus obras maestras, *Les Visiteurs du soir* (1942). A continuación se embarca en *Les Enfants du paradis* (1945), a la que él mismo calificaría de locura dadas las circunstancias históricas. Rodada en Niza para escapar al control nazi, contó con un astronómico presupuesto, miles de extras, una perfecta reconstrucción del *Boulevard du Crime* (llevada a cabo por el genial Alexandre Trauner, su colaborador habitual), un reparto impresionante (J. L. Barrault, Arletty, P. Brasseur, M. Casares, L. Salou), una cuidadosísima ambientación... Concebida en su origen como un homenaje al célebre mimo Baptiste Deburau, propuesto por el propio Barrault, *Les Enfants du paradis* es la obra cumbre de ese realismo poético, apoteosis del espectáculo, en la que se acumulan muchas de las constantes temáticas del cine de Carné: la imposibilidad del amor como salvación, pese a que de él extraigan su fuerza sus personajes; la inevitabilidad del destino, siempre por encima de la voluntad de esos personajes; la dificultad de estos para superar sus problemas de comunicación; una gran galería de personajes, todos y cada uno de los cuales suponen profundos y complejos estudios psicológicos, su evidente pesimismo... Se estrenó tras la Liberación y fue un rotundo éxito. Con su siguiente película, *Les Portes de la nuit* (1946), se produce un fin de etapa en su obra. En ella contará por última vez con la colaboración de Prévert; Trauner creará para ella uno de sus más asombrosos decorados, el de la estación de Barbés, alrededor del cual gira la historia y del que nace en gran medida la atmósfera inquietante por la que deambulan unos personajes más inermes y desdichados que nunca; Joseph Kosma, responsable de la música de muchas de sus películas, compone esta vez como tema central una de las más bellas canciones jamás escritas, "Les Feuilles mortes". Carné y Prévert muestran una recién estrenada posguerra en la que el optimismo cede su puesto a la mezquindad y a la desolación. Pero el pesimismo de Carné/Prévert era excesivo para un pueblo francés que quería olvidar uno de los más negros episodios de su historia. *Les Portes de la nuit*, participando de una clásica (en el mejor sentido de la palabra) puesta en escena a la altura de sus mejores títulos, no deja esta vez el menor resquicio para la esperanza. Muestra una sociedad nocturna y brumosa, en la que se mueven con la misma soltura los arribistas y los colaboracionistas, mientras que aquellos que han sufrido la guerra en sus carnes son ahora las víctimas del racionamiento y la miseria moral. El notable desequilibrio en su reparto no ayudó al resultado final. Frente a espléndidos secundarios como S. Reggiani, P. Brasseur, S. Fabre o J. Vilar (el propio Destino enmascarado en un simple *clochard*), un principiante Y. Montand y una poco afortunada N. Nattier son incapaces de dar densidad a los protagonistas, pensados en principio para Jean Gabin y Marlene Dietrich. Aún realizará filmes notables, como *La Marie du port* (1950), una historia de amor con aparente final feliz, que concluye con el puño de la protagonista femenina, que encierra las llaves de la *brasserie* de Gabin, como muestra de la victoria de su ambición y su falta de escrúpulos, *Teresa Raquin* (*Thérèse Raquin*, 1953), negra adaptación de Zola que echa de menos los diálogos de Prévert, o *El aire de París* (*L'Air de Paris*, 1954), centrada en un mundo del boxeo que Carné reproduce con notable realismo, pero que es sobre todo un nuevo lamentoso sobre la imposibilidad del amor, con unos excelentes Gabin y Arletty. A *Les Tricheurs* (1958), su última película del período, le sobra grandilocuencia en los diálogos y un cierto esquematismo en los personajes. Fue, sin embargo, un gran éxito, pese al rechazo público de los más reaccionarios

sectores de la sociedad francesa. Su carrera, que se extendió hasta los años noventa, fue espaciándose cada vez más, a la vez que perdía interés.

OTRAS PELÍCULAS: *Juliette ou la clé des songes* (1951), *Le Pays d'où je viens* (1956).

J. A.

CARPITTA, Paul (Marsella, 1922)

En la tradición de un cine marsellés que arranca con Marcel Pagnol y culmina -por ahora- con Robert Guédiguian, Paul Carpitta representa un caso insólito dentro del cine francés. Hijo de un estibador y una pescadera, empieza a exhibir espectáculos con su linterna mágica a los siete años y tras la guerra funda el colectivo de contrainformación cinematográfica *Cinepax*, que trabaja primero en 16 mm. y en 35 mm. desde principios de los cincuenta. Pionero, pues, del cine militante, proyectando sus películas realizadas al margen de la censura en plazas públicas, en 1953 emprende la realización de un largometraje militante, *Le Rendez-vous des quais* (1955), donde evoca las manifestaciones y huelgas de 1950 contra la guerra de Indochina. La película es prohibida por "amenazar el orden público" y no es exhibida hasta 1990, tras ser redescubierta en la Cinemateca del Bois d'Arcy. Entonces el público y la crítica -que prácticamente desconocían su existencia- pueden apreciar que más allá del esquematismo militante, en *Le Rendez-vous des quais* no falta ni la poesía, ni una soltura y fresca que la acercan más al futuro cine de la *Nouvelle Vague* que al *cinéma de qualité* dominante. De todas formas, la carrera de Carpitta no se detiene con la prohibición de su film, sino que sigue realizando diversos cortometrajes, tanto documentales de encargo como ficciones, hasta que en 1995, tras su "resurrección" filmica, realiza un nuevo largometraje, *Sables mouvants*, sobre un conflicto social en la Camarga de los años cincuenta.

J. E. M.

CAYATTE, André (Carcassonne, 1909 - París, 1989)

La polémica ha acompañado la carrera cinematográfica de André Cayatte, algo en absoluto ajeno al gusto del cineasta por abordar algunas cuestiones socialmente candentes, gusto derivado probablemente de sus experiencias como abogado, periodista y novelista. De hecho, es ejerciendo como abogado de un actor contra un productor como entra en contacto con el mundo del cine, primero como guionista -por ejemplo de *Entrada de artistas* (*Entrée des artistes*; Marc Allégret, 1938) y *Remorques* (Jean Grémillon, 1941)- y ya como director durante la ocupación. Sin embargo, sus primeros filmes son sendas adaptaciones de Balzac, Maupassant y Zola, esta última -*Au bonheur des dames* (1943)- sin duda la mejor de las tres. No parecía que Cayatte se apartase de la tónica dominante en el cine francés con filmes como *Roger La Honte* (1945), *Le Chanteur inconnu* (1947) -film musical con Tino Rossi- o incluso la más personal de sus películas hasta ese momento: *Les Amants de Véronique* (1948). En esta última traspone la historia de *Romeo y Julieta* al transcurso del rodaje precisamente de una adaptación de esa obra de Shakespeare, servido por un espléndido reparto que incluye a Serge Reggiani, Anouk Aimée y Pierre Brasseur, la fotografía de Henri Alekan y un primer guión de Jacques Prévert. Sin embargo, es a partir de *Justicia cumplida* (*Justice est faite*, 1950) cuando se abre el primer ciclo judicial de la filmografía de Cayatte, siempre con la presencia de Charles Spaak en el guión. Ahí se aborda un caso de eutanasia a través de las vivencias de los jurados que deben juzgarlo, introduciendo su punto de vista reivindicativo de una justicia ni ciega ni mecánica. Acusado de proponer filmes "de tesis" y de demagogia Cayatte prosigue la serie con *No matarás* (*Nous sommes tous des assassins*, 1952), presentando ahora el caso de un delincuente -en una gran interpretación de Mouloudji- surgido de la miseria de los *bidonvilles* parisinos e iniciado en el delito en el ambiguo ambiente de la lucha resistente, que prosigue su carrera criminal tras el fin de la guerra; de hecho el film pone el acento en relación a la pena de muerte a la que es condenado el protagonista, derivando el debate sobre su existencia y dejando abierto el

final en función de un hipotético indulto del Presidente de la República. Mucho más alambicado es el argumento de *Avant le déluge* (1953), ya que el motivo del atraco que deriva en asesinato -la idea de huir a una isla del Pacífico por el pánico provocado por la Guerra de Corea- es muy débil y sus consecuencias internas en la banda y luego judiciales no son menos forzadas. En cuanto a *El dossier negro* (*Le Dossier noir*, 1955) también nos ofrece la complicada historia de una investigación policial en torno a la muerte del autor de un *dossier* que perjudica a un importante empresario; el error en considerar como asesinato lo que en realidad fue una muerte no provocada acaba conduciendo al suicidio de uno de los afectados. Con *Ojo por ojo* (*Oeil pour oeil*, 1957) Cayatte abandona el ámbito judicial y policial para plantear una historia de venganza por parte de un viudo contra el médico que desatendió a su esposa, pero con el elemento exótico añadido de situar la acción en Beirut y alrededores. Todavía *Le Miroir à deux faces* (1958), con Bourvil y Michèle Morgan encabezando el reparto, propone un argumento más disparatado, con su historia de un maestro que escoge como esposa a una mujer de desgraciado físico para garantizarse su fidelidad y que acabará matando al cirujano que le restituye una inesperada belleza. Y *El paso del Rhin* (*Le Passage du Rhin*, 1960) también pretende reflexionar sobre las dos actitudes y vicisitudes tan diferentes que representan dos hombres que han vivido juntos la deportación a Alemania tras la derrota de 1940 y se reencontrarán terminada la guerra. La mezcla de denuncia del mal funcionamiento de las instituciones y de sensacionalismo aplicado a unos personajes y situaciones muchas veces inconsistentes lastran las posibles virtudes del primer Cayatte, que sólo en contadas ocasiones se verán paliadas en su producción posterior, que incluye algunos éxitos comerciales tan sensibles como *La vida conyugal* (*La Vie conjugale*, 1964), *Los riesgos del oficio* (*Les Risques du métier*, 1968), *Morir de amor* (*Mourir d'amour*, 1970) o *No hay humo sin fuego* (*Il n'y a pas de fumée sans feu*, 1973).

OTRAS PELÍCULAS: *Lo quiso el azar* (*La Fausse maîtresse*, 1942), *Sérenade aux nuages* (1945), *La Revanche de Roger La Honte* (1946), *Le Dessous des cartes* (1947), *Retour à la vie* (1949), *Dos son culpables* (*La Glaive et la balance*, 1962).

J. E. M.

CHENAL, Pierre (Bruselas, 1904 - París, 1990)

Pierre Cohen, conocido como Pierre "Chenal", entra en contacto con el cine como cartelista gracias a su diploma en "Artes y Oficios", y con cierta experiencia como periodista y autor del libro *Drames sur celluloid* (1929). Sus primeras realizaciones son cinco cortometrajes realizados entre 1927 y 1932, que van desde el didactismo cinematográfico al realismo social a lo MacOrlan. En 1933 dirige su primer largometraje, *La Rue sans nom*, basado en Marcel Aymé, pero sus títulos más resonantes en esa época son adaptaciones de Dostoievski -*Crimen y castigo* (*Crime et châtiment*, 1935)-, Achard -*Coartada* (*L'Alibi*, 1937)-, Pirandello -*Él fue Matías Pascal* (*L'Homme de nulle part*, 1937)- y sobre todo *Le Dernier tournant* (1939), primera adaptación de *The Postman Always Rings Twice*, la novela de James M. Cain. Movilizado en 1939 y desmovilizado al año siguiente, pasa dos años retirado del cine en el *Midi* francés y luego se expatria en Argentina y Chile, donde dirige algunas películas antes de retornar a Francia. El relativo éxito de *La feria de las quimeras* (*La Foire aux chimères*, 1946) y *Cloche-merle* (1948) le conducen de nuevo a Argentina y Chile, donde intensifica su gusto por el film policíaco. De tal forma que, de nuevo en Francia, dirige *Raffles sur la ville* (1957), *La Bête à l'affût* (1959) y *L'Assassin connaît la musique* (1963), que sin embargo no se sitúan entre las mejores obras del género. Probablemente en el caso de Chenal se asiste al progresivo decrecimiento del interés de su cine. Sin haberse situado jamás en la primera línea -la de los Renoir, Carné, Duvivier o Feyder-, sus filmes de los años treinta ofrecen mucho más interés que su obra posterior, aunque tan sólo sea por los grandes intérpretes que aparecen

en ellos: Louis Jouvet, Robert Le Vigan, Michel Simon, Pierre Blanchard, Viviane Romance o Albert Préjean. Luego de su oscura primera etapa en el Cono Sur, ni la presencia de Von Stroheim como protagonista de *La feria de las quimeras*, ni el carácter de *best-seller* de *Clochemerle*, consiguen que pueda volver a arrancar su carrera francesa con un nivel equivalente al de preguerra, por lo que su obra de los años cincuenta pasa muy desapercibida antes de caer en el más manido cine de género con el que cierra su carrera en 1969.

OTRAS PELÍCULAS: *Todo un hombre* (1942), *Se abre el abismo* (1944), *El muerto falta a la cita* (1944), *El viaje sin regreso* (1945), *Sangre negra* (1949), *El ídolo* (1951), *Confesión al amanecer* (1953), *Section des disparus* (1956), *Les Jeux dangereux* (1958), *Les Nuits de Raspoutin* (1960).

J. E. M.

CHRISTIAN-JAQUE (París, 1904 - Boulogne-Billancourt, 1994)

Tras estudiar Bellas Artes, Christian Modot (ese es su verdadero nombre) comienza a trabajar como cartelista antes de convertirse en asistente, entre otros, de A. Hugon y J. Duviérier. Su ritmo de trabajo es sorprendente: 31 filmes entre 1932 y 1945; 29, en el periodo que nos ocupa; 16 más en los años sesenta-setenta, además de una serie de trabajos para televisión a partir de 1969. Su obra, siempre marcada por la pulcritud de un buen artesano que supo muy a menudo sacar el máximo partido posible a sus heterogéneas propuestas, atraviesa medio siglo del cine francés. Su éxito popular corrió paralelo a la habilidad de sus puestas en escena y títulos tan destacables como *Les Disparus de Saint-Agil* (1938) y *L'Enfer des ânges* (1939) le permiten seguir dirigiendo durante la Ocupación. De hecho, *L'Assassinat du Père Noël* (1941), que recrea una trama policial en un paisaje nevado de cuento de Navidad, es la primera película producida por la Continental, la productora nazi. Pese a los filmes que realizó para ella, nunca se involucró con los ocupantes, hasta el punto de que *Sinfonía fantástica* (*La Symphonie fantastique*, 1942), una correcta biografía de Berlioz, fue alabada técnicamente por el propio Goebbels, que, sin embargo, prohibió su exhibición en Alemania por fomentar el nacionalismo francés. Su película bisagra entre el final de la Ocupación y la Liberación es *Sortilèges* (1944), un duro retrato del mundo rural (en este caso Aubergne), en el que se entrecruzan odios y arreglos de cuentas. Los diálogos de Prévert contribuyen a una imagen tan alejada de esa Francia de provincias que tanto alababa Pétain, como la que Becker había retratado en *Goupi Mains Rouges* (1943), aunque no llegue a la maestría de esta. Sus dos primeras películas en la Francia libre forman parte de lo mejor de su obra. *Boule de suif* (1945), en la que adapta a Maupassant, y, concebida durante la Ocupación, traza un claro paralelismo entre la invasión nazi y la que en 1870 llevaron a cabo en Francia las tropas de Bismarck. El tono de comedia da pie a una causticidad que no sólo critica la represión prusiana, sino que arremete con la alta burguesía, incapaz de tener más patria que sus propios intereses. Frente a ellos, la prostituta que da título a la película y un irónico anarquista representan la resistencia popular. Por su parte, *El espectro del pasado* (*Un revenant*, 1946) lanza de nuevo sus dardos contra la alta burguesía (esta vez de Lyon), a través de la venganza de un director de ballet (impresionante Louis Jouvet en su vuelta a las pantallas francesas) de un suceso acaecido veinte años antes. Su gran triunfo popular, *Fanfan, el invencible* (*Fanfan la Tulipe*, 1952), es una muestra de su habilidad en todo tipo de géneros. Al encanto del personaje creado por Gérard Philippe se añade una afortunada mezcla de romanticismo, humor y aventuras. Se muestra mucho menos afortunado con las acartonadas recreaciones históricas realizadas a la gloria de su esposa, la actriz Martine Carol: *Lucrèce Borgia* (1953), *Madame du Barry* (1954) y *Nana* (*Nana*, 1955).

OTRAS PELÍCULAS: *El prisionero de Parma* (*La Chartreuse de Parme*, 1948), *De hombre a hombres* (*D'homme à hommes*, 1948), *Singoalla* (*Singoalla*, 1949), *Souvenirs perdus* (1950), *Barbe-Bleue* (1951), *Blaubart* (1951),

Adorables criaturas (*Adorables créatures*, 1952), *Destinées* (episodio *Lysistrata*, 1954), *Si tous les gars du monde* (1956), *Nathalie* (1957), *La Loi c'est la loi* (1958), *Babette se va a la guerra* (*Babette s'en va-t-en guerre*, 1959).

J. A.

CIAMPI, Yves (París, 1921 - 1982)

Hijo de un pianista y una violinista, deja la medicina tras algunas incursiones en el cine *amateur*. Asistente de J. Dréville y A. Hunebelle, comienza su carrera como realizador en 1945 con *Les Compagnons de la gloire*. Pese a haber realizado ya el curioso film policíaco *Un Certain monsieur* (1949), protagonizado por Louis Seigner y con un Louis de Funès todavía en tareas de actor secundario, no es reconocido por la crítica hasta *Un grand patron* (1950), centrada en el tema de la profesión médica y sus servidumbres, en torno a un famoso cirujano que ve cómo su hijo pierde la vocación por sus estudios de medicina, que decide abandonar tras un diagnóstico equivocado. De nuevo se acercará a su antigua profesión, esta vez centrándose en un médico que desafía su práctica oficial para convertirse en un curandero, en *Le Guérisseur* (1954), actividad que volverá a dejar para volver a la medicina tradicional después de ser incapaz de salvar a la mujer de la que está enamorado. La seguridad que le proporciona el conocimiento directo del mundo que refleja en estas dos películas y un cada vez mayor dominio de la técnica le convierten, si no en un autor consagrado, sí en un profesional solvente y respetado. Con *Les Héros sont fatigués* (1955) se declara a favor de la reconciliación francoalemana, al mostrar a dos antiguos enemigos, aviadores de cada uno de los bandos (Yves Montand y Curd Jürgens, este último premio de interpretación en el Festival de Venecia de ese año), reunidos en una aventura en torno al tráfico de diamantes, desarrollada en un país africano que acaba de conseguir la independencia, en la que se mezcla una historia de amor con final amargo. *Typhon sur Nagasaki* (1957), la primera coproducción francojaponesa, aborda de nuevo, en cierto modo, el tema de la reconciliación, esta vez centrada en una historia de amor triangular, la del ingeniero francés interpretado por Jean Marais, que se debate entre una periodista francesa de paso por la ciudad asolada por la bomba atómica (Danielle Darrieux) y una joven japonesa (Kishi Keiko, que acabaría casándose con el propio Ciampi), que finalmente morirá en sus brazos como consecuencia del tifón. Además de por su habitual habilidad para el estudio psicológico de los personajes (pese a un guión desigual, a veces un tanto esquemático), *Typhon sur Nagasaki* destaca por su dominio de la técnica con una fotografía y unos efectos especiales en las secuencias finales impecables. Sus trabajos cinematográficos se espaciarán cada vez más durante los sesenta, hasta acabar refugiándose en la televisión.

OTRAS PELÍCULAS: *Suzanne et ses brigands* (1948), *Le Plus heureux des hommes* (1952), *El esclavo* (*L'Esclave*, 1953), *Cuando el viento sopla* (*Le Vent se lève*, 1959).

J. A.

CLAIR, René (París, 1898 - 1981)

Cuando René Chomette, "René Clair" en el mundo del cine, regresa a Francia en 1946, llevaba más de diez años fuera del país. En puridad no cabe, pues, considerarle un exilado, sino un emigrado laboral -gracias al éxito y prestigio obtenido por sus primeros filmes sonoros- a Gran Bretaña que, eso sí, una vez iniciada la guerra da el salto a Hollywood (lo que le valdrá la retirada de la nacionalidad por el régimen de Vichy), donde títulos como *La llama de Nueva Orleans* (*The Flame of New Orleans*, 1941), *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*, 1942) o *Sucedió mañana* (*It Happened Tomorrow*, 1944) no llegan a alcanzar los logros de filmes como *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, 1930), *El millón* (*Le Million*, 1931), *Viva la libertad* (*À nous la liberté*, 1931), *14 de julio* (*Quatorze juillet*, 1933) y *El último millonario* (*Le Dernier milliardaire*, 1934). De todas formas, cuando Clair vuelve a Francia sigue

siendo el nombre más conocido del cine francés para el público y el más prestigioso para la crítica más convencional. Bajo esa indiscutida condición comenzará su segunda etapa francesa, iniciada con un emotivo y simpático homenaje al propio cine en **El silencio es oro** (*Le Silence est d'or*, 1947), cuya leve historia se inscribe en la primera década del siglo XX, en los años heroicos del cine francés, más en la línea de Feuillade que de Méliès, como constata el historiador Georges Sadoul. Su siguiente film, **La belleza del diablo** (*La Beauté du diable*, 1949), reúne a dos monstruos del cine francés de diferentes generaciones, Michel Simon y Gérard Philipe, en una ambiciosa aproximación al mito de Fausto. Más ligera es **Bellas de noche** (*Les Belles de nuit*, 1952), donde se reúne un equipo paradigmático del cine francés: el fotógrafo Thirard, el decorador Barsacq, el músico Van Parys y el insustituible Gérard Philipe, bien acompañado por Martine Carol y Gina Lollobrigida. Sin llegar a satisfacer la intención de hacer una "Intolerancia en comedia" -Clair *dixit*- logra un brillante divertimento a través de los sueños de ese joven y tímido provinciano cuyos sueños le permiten transitar por diversas épocas (1900, 1830 y 1793) y conocer a otras tantas maravillosas mujeres. En esa línea, **Las maniobras del amor** (*Les Grandes manoeuvres*, 1955) toma su origen en la novela de René Fallet *La Grande ceinture*, que nos sitúa en las vísperas de la Gran Guerra en una guarnición de provincia, donde un galante oficial (Gérard Philipe de nuevo) apuesta que seducirá a una modista divorciada (la consagrada Michèle Morgan), lográndolo, enamorándose de ella y perdiéndola cuando se entera del origen de la relación, al mismo tiempo que la tropa marcha hacia unas maniobras... o hacia la guerra. Mayor ambición y negrura plantea **Puerta de las Lilas** (*Porte des Lilas*, 1957), donde Pierre Brasseur, Georges Brassens y Henri Vidal viven una historia de amistad y muerte, heredera de los momentos felices del "realismo poético", aunque ofreciendo ya un cierto desfase respecto al clima que lo vio nacer. Tras intervenir en diversos filmes colectivos con algún episodio, Clair cerró su carrera con **Todo el oro del mundo** (*Tout l'or du monde*, 1961) y **Fiestas galantes** (*Les Fêtes galantes*, 1965). Pero a esas alturas el cineasta ya estaba más allá del bien y del mal, convertido en "inmortal" al ser el primer hombre de cine ingresado en la *Académie Française* el 16 de junio de 1960, justo en plena eclosión de la *Nouvelle Vague*, de la que tan lejos se situaba el director de **Entr'acte** (1924). Pero esos honores no ocultan que la obra de René Clair desde la posguerra está más allá del tiempo, de su tiempo, fijada ya como un jalón indiscutible pero poco menos que improductivo de la historia del cine contemporáneo, a diferencia de los Renoir, Vigo o incluso Carné, que sin duda le han desplazado del imaginario de cineastas y público.

J. E. M.

CLOCHE, Maurice (Commercy, 1907 - Burdeos, 1990)

Tras iniciarse como actor en filmes de R. Boudrioz y J. de Baroncelli, comienza a dirigir a finales de los años treinta. Entre 1945 y 1960 realiza casi treinta películas. Su cine posee una marcada tendencia a las historias "edificantes" con marcado "olor a sacristía", según definición de un crítico de la época. En sus películas se mezclan incursiones en todo tipo de bandas de delincuentes, criaturas perdidas que siempre encuentran una mano salvadora, toques de comedia ligera, familias desestructuradas, terribles melodramas y truculencias varias. Véanse, brevemente, los argumentos de títulos como **Monsieur Vincent** (*Monsieur Vincent*, 1947), basado en una obra de Anouilh, en torno a un abad que dedica su vida a ayudar a los pobres; **Docteur Laennec** (1948), que narra la entrega de un médico al estudio de la tisis después de que su hermano muera de esa enfermedad; **La portera de la fábrica** (*La Porteuse du pain*, 1949), melodrama en toda regla en torno a un hombre condenado por un asesinato que no ha cometido y que consigue evadirse tras veinte años en prisión, con la obsesión de vengarse y encontrar a los hijos de los que fue separado a raíz de su condena; **Né de père inconnu** (1950), un film de argumento judicial en el que la tesis es la dificultad para salir adelante de los hijos de padres desconocidos; **Domenica** (1951), la historia de un joven

estudiante en Córcega y sus escarceos con una joven casada y casquivana; **Moineaux de Paris** (1952), en la que un joven huérfano pugna por recuperar el medallón de su abuela; **Fuego en la selva** (*Un missionnaire*, 1952), o la odisea de un misionero en África que acaba recuperando la fe provocada por el poco éxito de su apostolado; **Adorables démons** (1956), que narra las peripecias detectivescas de un marido que debe probar la falsedad de las acusaciones de infidelidad de que es objeto; **Marchand des filles** (1957), protagonizada por una joven que huye de su casa ante los malos tratos de su padrastro y que acaba viéndose mezclada en una trama de tráfico de drogas y de trata de blancas; **Prisons de femmes** (1958), o la historia de una antigua prostituta rehabilitada, encarcelada injustamente por la muerte de su marido, que acabará demostrando su inocencia; **Las hijas de la noche** (*Les Filles de la nuit*, 1958), en la que un sacerdote se enfrenta a un grupo de delincuentes para salvar de su influencia a un grupo de prostitutas; **Le Fric** (1958), en torno a una serie de disputas alrededor de un lote de piedras preciosas, en la que la justicia se impondrá a los malhechores; **Bal de nuit** (1959), un melodrama en torno a una joven con problemas con su familia, que finalmente morirá de forma trágica... Una curiosidad: la coproducción hispanoitaliana **Noches andaluzas / Nuits andalouses** (1953), una pobre intriga cargada de folclorismo, que cuenta en su reparto con actores como José Isbert y Mario Cabré. Su habilidad para trenzar esas historias le valió el reconocimiento popular al tiempo que el desdén de la crítica.

OTRAS PELÍCULAS: **Vingt-quatre heures de perm'** (1945), **L'Invité de la onzième heure** (1945), **Jeux des femmes** (1946), **Coeur de coq** (1947), **La Cage aux filles** (1949), **Peppino y Violeta** (*Peppino et Violetta*, 1950), **Rayés des vivants** (1952), **Quand vient l'amour** (1957), **Ça aussi c'est Paris** (1957).

J. A.

DAQUIN, Louis (Calais, 1908 - París, 1980)

La carrera cinematográfica de Louis Daquin viene marcada por su militancia política y sindical en el marco del PCF, con la ambigüedad que ello significa en el cine francés de la posguerra mundial: de una parte su meritoria labor militante, pero de otra su radical corporativismo que tanto restringió el acceso a la profesión de numerosos jóvenes. De su actividad periodística pasa rápidamente al cine en 1932 como ayudante de Chenal, Duvivier, Grémillon, Gance y Ozep, ejerciendo también como montador y director de producción. Aquel a quien Roger Boussinot llamaría "el cineasta estaliniano francés nº 1" debuta como director en plena Ocupación con **Nous les gosses** (1941), un notable éxito de crítica y público en su aproximación al ambiente de una escuela primaria. A continuación, simultánea la dirección de varios filmes policíacos con su labor clandestina en la Resistencia, a pesar de que **Nous les gosses** -con diálogos de Marcel Aymé- había sido patrocinado por Georges Lamirand, secretario general de la Juventud de Vichy. Terminada la guerra adapta un melodrama histórico de Victorien Sardou -**Patrie** (1945)- donde propone la vinculación entre la resistencia antiespañola en el Flandes del XVII y la Resistencia antinazi, pero sobre todo destaca como presidente de la productora CDG (*Coopérative Générale du Cinéma*) y vicepresidente del Sindicato de Técnicos Cinematográficos. Con **Le Point du jour** (1949) alcanza su mayor altura ofreciendo en esta historia situada en el ambiente minero del Norte francés una de las más acabadas muestras occidentales del "realismo socialista" importado de la Unión Soviética. A partir de un guión de Roger Vailland y del cineasta soviético Vladimir Pozner, deriva el protagonismo hacia el colectivo de los mineros, sacralizando el trabajo y considerando como traición de clase el deseo de abandonar esa vida por parte del protagonista, que finalmente se reinsertará en su condición de clase y en la tradición familiar. La naturaleza partidista de este film -confirmada por pioneros trabajos militantes como los cortometrajes **Nous continuons la France** (1946) y sobre todo **La Grande lutte des mineurs** (1948)- le dificulta encontrar producción para sus siguientes proyectos, entre los que sólo destaca **Maître après Dieu**

(1951), epopeya de salvación de un grupo de judíos huidos de la Alemania nazi, pero también le abre las puertas de ciertos estudios extranjeros, donde rueda en Austria y Rumania algunos filmes como **Bel Ami** (1954) y **Les Chardons du barragon** (1957) a partir de Maupassant y Balzac respectivamente. Sin embargo, el regreso a su país no significará una mejor acogida, reafirmando esa condición de funcionario del cine por encima de sus valores creativos; una condición que se reafirma por su cargo como jefe de estudios del IDHEC, centro que dirigirá en 1970.

OTRAS PELÍCULAS: **Madame et la mort** (1943), **Le Voyageur de la Touissant** (1943), **Premier de cordée** (1944), **Les Frères Bounquinquant** (1947), **La Bataille de la vie** (1949), **Le Parfum de la dame en noir** (1949), **Les Arrivistes** (1959), **La Foire aux cancrés** (1963).

J. E. M.

DASSIN, Jules (Middletown, Connecticut, 1911)

Primer actor y colaborador radiofónico, debuta como realizador cinematográfico con el cortometraje **The Tell-Tale Heart** (1941), basado en el relato de Poe, cuyo vanguardismo un tanto trasnochado le supuso un contrato con la MGM, para la que dirigirá sus siete primeros largometrajes. Poco a poco va afianzándose en la realización de una serie de filmes, en los que predominan el realismo y una serie de atmósferas opresivas y violentas que tienen como habitual escenario la sordidez de los bajos fondos de las ciudades que, sin duda, provienen de los recuerdos de su infancia en Harlem. Entre esas películas destacan títulos como **Brute Force** (1947), **La ciudad desnuda** (*The Naked City*, 1948) y, sobre todo, **Noche en la ciudad** (*Night and the City*, 1950), rodada en Londres cuando su nombre empezaba a asimilarse a la lista negra propiciada por la "caza de brujas" del senador McCarthy. Tras un intento frustrado de volver a trabajar en Hollywood, se traslada a Francia para dirigir **El enemigo público nº 1** (*L'Ennemi public nº 1*, 1953), comedia policíaca protagonizada por Fernandel y Zsa Zsa Gabor. Sin embargo, esta se niega a participar en la película (que finalmente dirigirá Henri Verneuil en 1953) si el realizador es alguien sospechoso de comunista. No conseguirá debutar en el cine francés hasta 1955 con **Rififi** (*Du Rififi chez les hommes*), su mejor película tras abandonar el cine americano. **Rififi** recupera los submundos de sus mejores títulos, esta vez con un París (mitad real, mitad resultado de la espléndida recreación en estudio de Alexandre Trauner) en el que se enfrentan dos bandas rivales. Muy libre adaptación de la novela de Auguste Le Breton, que protestó airadamente ante el guión de Dassin, en la película vuelve a reinar la violencia que había impregnado su mejor cine hasta entonces, siempre mostrada en planos largos o directamente en *off*. Una galería de perdedores, entre los que destaca la gran interpretación de Jean Servais, que volvería a ser el protagonista de su siguiente película, **El que debe morir** (*Celui qui doit mourir*, 1956), se deslizan por una ciudad sombría, víctimas de un destino que irá acabando con ellos uno a uno. La concisión como estilo, el realismo como método y una agria desesperanza, convierten **Rififi** no sólo en un éxito de crítica y público, sino en una de las fundadoras, con **Touchez pas au grisbi** (Jacques Becker, 1954), de un nuevo tipo de cine policíaco en Francia. La larga secuencia del robo a la joyería, casi media hora sin diálogos ni ningún tipo de apoyo musical, con un montaje perfecto y un detallismo que recuerda al propio Becker, es sencillamente magistral. Sus dos siguientes películas serán coproducciones francoitalianas. La primera, **El que debe morir**, rodada en Francia, se centra en un maniqueo enfrentamiento entre un grupo de griegos de Asia Menor que huyen de la violencia turca y los poderes fácticos del pueblo en el que intentan refugiarse, finalmente aliados del ejército turco. El trasfondo religioso, ya existente en la novela **Cristo de nuevo crucificado**, de Nikos Kazantzakis, en la que se basa, cortocircuita el canto a la rebelión popular contra la opresión que pretende Dassin y que se diluye en unos diálogos grandilocuentes y poco creíbles. Es, además, la primera película para la que contará con Melina Mercouri, protagonista de casi todas sus películas posteriores

y con la que acabará casándose. Si **El que debe morir** contiene, pese a todo, un discurso voluntarioso y momentos destacables, **La ley** (*La Loi / La legge*, 1958), naufraga rotundamente en su intento de mostrar un sur de Italia opresivo y plagado de odios ancestrales, con una mezcla de típica comedia italiana, drama amoroso y su habitual dosis de crítica social. Con **Nunca en domingo** (*Pote tin kyriaki*, 1959), esta vez rodada en Grecia, obtiene el mayor éxito comercial de su carrera. Con una portentosa Melina Mercouri en el papel de la prostituta Illya, su canto a la sensualidad mediterránea está muy por encima de una supuesta crítica (en palabras del propio Dassin) al intento norteamericano de imponer su *American Way of Life*, representada por el filósofo de andar por casa que interpreta, con poca fortuna, el propio Dassin, que ya había interpretado al traidor César en **Rififi** y que volvería a intervenir en dos de sus películas posteriores a este período: **Fedra** (*Phaedra*, 1961) y **Promesa al amanecer** (*Promise at Dawn*, 1970). En el recuerdo de **Nunca en domingo** quedará indeleble la siempre exquisita música de Manos Hadjidakis.

J. A.

DECOIN, Henri (París, 1896 - 1969)

Tras dirigir algunas de las versiones francesas de los estudios alemanes de la UFA, primero, y más tarde en Hollywood, esta vez acompañado por su esposa, la actriz Danielle Darrieux, debuta como realizador en 1933. Dirigirá nueve películas en los años anteriores a la entrada de los nazis en París, varias de ellas comedias protagonizadas por Darrieux. Sumamente prolífico, realizará otros seis filmes durante la Ocupación, los cuatro primeros para la productora de los alemanes, la Continental, entre los que destacan **La primera cita** (*Premier rendez-vous*, 1941), la última con Darrieux antes de que decidiesen separarse (aunque más adelante volvería a contar con ella en varios de sus filmes), y, sobre todo, **Les Inconnus dans la maison** (1942), película que sería prohibida tras la Liberación, al tiempo que su figura quedaría en entredicho durante años. Esto no impide que en 1946 vuelva a la dirección con **La Fille du diable** (1946), protagonizada por Pierre Fresnay, otro sospechoso de colaboracionismo. Si el cine de Decoin carece de una propuesta personal que le convierta en un autor contrastado, lo cierto es que se trata de uno de los mejores artesanos del cine francés de los años cuarenta y cincuenta, realizador de un puñado de películas más que estimables. Aunque abordó varios géneros, sin duda sus mejores aportaciones se encuentran en el cine policíaco. Con **La Verité de Bébé Donge** (1952), adapta por tercera vez a Simenon -antes lo había hecho con la citada **Les Inconnus dans la maison** y **L'Homme de Londres** (1943), la menos lograda de los tres-. **La Verité de Bébé Donge** deja de lado la intriga habitual: desde el principio sabemos que el agonizante protagonista (un perfecto Jean Gabin) ha sido envenenado por su esposa (Danielle Darrieux) y el suspense se centra en saber si el protagonista acabará muriendo, con lo que su mujer será condenada por asesinato, o se salvará, posibilidad ante la que la propia víctima ha convencido a todos, incluido el juez de instrucción, de que consideren el envenenamiento como un accidente alimentario. Estructurada en forma de alternados *flashback*, la película se centra en los recuerdos del protagonista, que sólo en su lecho de muerte es consciente de que ha sido él mismo el que ha provocado la decisión de su mujer, con su continuo desprecio hacia un amor al que él ha correspondido con continuas infidelidades, a lo que se añade una corrosiva crítica hacia la alta sociedad francesa, que muestra en toda su hipocresía. Amor y muerte se unen en otros dos notables títulos realizados en 1947: la incomprensiblemente relegada al olvido **Non coupable**, con un espléndido Michel Simon, un atípico médico que acaba encadenando varios asesinatos, provocados por el miedo a perder a su amante, que acabará siendo su última víctima, al tiempo que asistimos a la acerada crítica de una cerrada y falsa sociedad provinciana; y **Les Amants du Pont Saint-Jean**, que parte de una aparente y sencilla historia de amor, que desembocará en la muerte accidental de la protagonista por su marido (de nuevo Michel Simon, impecable), desarrollada en dos pequeños

pueblos en las opuestas orillas del Ródano. El cine policíaco de Decoin limita con la comedia juvenil en la interesante *Dortoir des grandes* (1953), ambientada en un internado de señoritas de lujo, en la que el realizador se atreve a explicitar las relaciones lésbicas entre una profesora y una de sus alumnas, y con la parodia del cine de espías en la mucho menos lograda *Natalia, agente secreto* (*Nathalie, agent secret*, 1959), pero también se encuentra en su estado puro en títulos tan notables como *París a medianoche* (*Entre onze heures et minuit*, 1949) y, sobre todo, *Razzia sur la chnouf* (1954), uno de sus filmes más negros, de nuevo con Gabin, esta vez como policía que se introduce en una banda de narcotraficantes para conseguir, finalmente, desarticularla, no sin que antes la violencia y la muerte se muestren con la mayor crudeza que pueda verse en toda su filmografía. En otro terreno, merece ser resaltada *Tres telegramas* (*Trois télégrammes*, 1950), la sencilla historia de un joven cartero que pasa toda una noche buscando tres telegramas perdidos tras un accidente en un barrio parisino y que recuerda, dentro de la llamada comedia neorrealista a la francesa, a *Seul dans Paris* (Hervé Bromberg, 1951).

OTRAS PELÍCULAS: *Le Café du cadran* (1947), *Les Amoureux sont seuls au monde* (1948), *Au grand balcon* (1949), *Clara de Montargis* (1951), *El deseo y el amor / Le Désir et l'amour* (1952), *El tirano de Toledo* (1953), *Les Intrigantes* (1954), *Secrets d'alcôbe* (1954, el episodio *Le Billet de logement*), *Bonnes à tuer* (1954), *L'Affaire des poisons* (1955), *Folies-Bergère* (1956), *Le Feu aux poudres* (1957), *Todos pueden matarme* (*Tous peuvent me tuer*, 1957), *Oh, los hombres* (*Charmants garçons*, 1957), *La Chatte* (*La Chatte*, 1958), *Pourquoi viens-tu si tard?* (1959).

J. A.

DHÉRY, Robert (Héry, 1921 - La Plaine Saint-Denis, 2004) Robert Forrey, que tomó el seudónimo de Robert Dhéry en homenaje al pueblo de su infancia, comienza su trayectoria artística en el circo a los catorce años; luego desarrolla estudios teatrales inconclusos en el Conservatorio, centrándose en la actividad teatral como autor, actor y director con algunos grandes éxitos: *Branquignol* (1948) -nombre que toma la *troupe* teatral por él montada-, *Dugud* y *La Plume de ma tante*. Debuta en el cine como actor en 1941, interviniendo por ejemplo en *Remorques* (Jean Grémillon, 1941) y *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945), pero también en un film tan comercial como *Les Aventures des pies nickelés* (1948), casi siempre al servicio de personajes poéticos, casi lunáticos. Pasa a la dirección en 1949, adaptando su *Branquignol* sin alcanzar un éxito equivalente al teatral. Algo semejante ocurre con sus siguientes filmes, *La Patronne* (1949), *Bertrand cœur-de-lion* (1950) y *Ah, les belles bacchantes* (1954), que resultan poco menos que intrascendentes en taquilla. Ante ello, Dhéry tarda diez años en retornar al cine, con *La bella americana* (*La Belle américaine*, 1961), obteniendo ahora sí un gran éxito, que será prolongado por *Allez-France* (1965). Entre tanto se dedica a recorrer Gran Bretaña y Estados Unidos representando *Branquignol* y *La Plume de ma tante*. El empeño de Dhéry de llevar el típico *non-sense* de la comedia americana no acabó de cuajar hasta su cuarta película, *La bella americana*, donde contó con la presencia de su esposa, la actriz Colette Brosset. Posteriormente su carrera cinematográfica declinó, tanto en su faceta de director como en la de actor, aunque intervino en algunos filmes de Christian de Chalonge y Bertrand Tavernier.

J. E. M.

DIAMANT-BERGER, Henri (París, 1895 - 1972)

Periodista, funda y dirige el semanario *Le Film*, donde escribirá sus primeras críticas Louis Delluc, el "padre" de la crítica francesa. Comienza a dirigir en 1915 con *Le Lord ouvrier* y entre sus primeros filmes destaca su versión muda de *Les Trois mousquetaires* (1921) y su continuación *Vingt ans après* (1922), de las que realizará un *remake* menos afortunado en 1933, y, sobre todo, *Arsène Lupin, detective* (1937), con Jules Berry como protagonista. Tras

una década sin ponerse tras la cámara, realiza *La Maternelle* (1948), quizás su mejor película de este periodo, un melodrama en torno a una joven que, tras quedarse huérfana y ser abandonada por su novio, se entrega a su trabajo como mujer de la limpieza de una guardería. En su cine predominan las comedias, género en el que sus mayores éxitos fueron *Mon curé chez les riches* (1952) y *Mon curé chez les pauvres* (1956), protagonizadas por el abate Pellegrin, un cura bonachón interpretado por Yves Deniaud, que se ve envuelto en la recomposición de un matrimonio en la primera de ellas y en la recuperación de una valiosa talla de Cristo en la segunda. En 1951 dirige un correcto film biográfico, *Monsieur Fabre*, dedicado a ensalzar la figura del célebre entomólogo Jean-Henri Fabre. Tras *Messieurs les ronds de cuir* (1959), se dedica exclusivamente a la producción de comedias dirigidas por Robert Lamoureux, Robert Dhéry y Jean-Pierre Mocky.

OTRAS PELÍCULAS: *Le Chasseur de chaz Maxim's* (1953), *La Madone des sleepings* (1955), *C'est arrivé à Trente-six chandelles* (1957).

J. A.

DRÉVILLE, Jean (Vitry-sur-Seine, 1906 - Vallangoujard, 1997) Cartelista y fotógrafo, realiza sus primeros cortometrajes *amateurs* a finales de los años veinte, mientras dirige la revista *Cinégraphie*. Tras su primer largometraje, *Pomme d'amour* (1929), realiza una serie de comedias, de una destacable factura técnica, basadas en obras de Roger Ferdinand, consiguiendo el mayor éxito de su primera época con *El jugador de ajedrez* (*Le Jouer d'échecs*, 1938), *remake* del film mudo del mismo título, dirigido por Raymond Bernard en 1927. Su primera película de este período es *La Cage aux rossignols* (1945), que supone el comienzo de su colaboración con el cantante, actor y guionista Noël-Noël, que proseguirá con *Los pelmazos* (*Les Casse-pieds*, 1948), sus dos *sketches* de *Retour à la vie* (1949), su episodio de *Los siete pecados capitales* (*Les Sept péchés capitaux*, 1952), *Se ha perdido un sputnik* (*À pied, à cheval et en spoutnik*, 1958) y, más adelante, *La Sentinelle endormie* (1966). Se trata, en general, de comedias sin grandes pretensiones autorales, pero en las que destacan una sutil ironía y los brillantes diálogos de Noël-Noël. Si *Los pelmazos* fue su éxito más rotundo, no dejan de tener interés los dos episodios que realiza para *Retour à la vie*, un film en el que se narran diversas historias sobre la vuelta a casa de distintos personajes, prisioneros o deportados, tras el final de la guerra. Si en *Le Retour de René*, la protagonizada por Noël-Noël, se ironiza sobre la idea del supuesto héroe manejado por las autoridades, que acabará convirtiéndose en una comedia de enredo, *Le Retour de Louis* es menos complaciente, pese a su final "feliz", al centrarse en las vejaciones que la joven alemana con la que se ha casado Louis durante la guerra sufre por parte de sus "buenos vecinos". También se internó en el terreno del drama: si en *La Ferme du pendu* (1945), retrata la sordidez de la vida en una granja, dominada por la violencia, las violaciones y las maneras despóticas del mayor de los cuatro hermanos protagonistas, en *Le Visiteur* (1946) anticipa la idea de la vuelta de un hijo pródigo. Se trata del retorno al hospicio en que se crió de un "respetable" abogado, tras el que en realidad se esconde un asesino al que persigue la policía. Frecuentó con habilidad el cine de acción con varias películas dedicadas al mundo de la aviación -*Escale à Orly* (1953) u *Horizons sans fin* (1955)- o a la todavía reciente guerra mundial. En este último terreno destacan *Le Grand rendez-vous* (1950), sobre el desembarco norteamericano en África del Norte, y, sobre todo, *La Bataille de l'eau lourde* (1948). Esta última se centra en un hecho real, una serie de acciones de la Resistencia noruega para impedir que los nazis transporten hasta Alemania un cargamento de agua pesada. Dréville opta por un film semidocumental, protagonizado por actores no profesionales (en muchos casos, los protagonistas reales de los hechos relatados) y un notable realismo, que no impiden la consecución de un ritmo vibrante -Anthony Mann haría un *remake* en 1965, *Los héroes de Telemark* (*The Heroes of Telemark*), mucho menos inspirado que el film de Dréville-.

OTRAS PELÍCULAS: *Les Cadets de l'océan* (1945), *Piratas del asfalto* (*Copie conforme*, 1947), *Das Geheimnis vom Bergsee* (1952), *La Fille au fouet* (1952), *La Reine Margot* (1954), *Les Suspects* (1957), *La Belle et le tzigane* (1959).

J. A.

DUVIVIER, Julien (Lille, 1896 - París, 1967)

Desde su primer film (*Haceldama ou le prix du sang*, 1919) hasta el último, *Diabólicamente tuyo* (*Diaboliquement vôtre*, 1967), Duvivier realiza setenta largometrajes, una larga filmografía en la que no faltan los traspies, pero que consigue crear un mundo propio, a menudo demasiado populista, pero de una factura técnica que le convierte en uno de los más populares, al tiempo que respetados, realizadores franceses, hasta el punto de que André Bazin le consideraba uno de los cuatro grandes del cine francés anterior a la Segunda Guerra Mundial, junto con Feyder, Carné y Renoir. Tras su época muda, su cercanía al realismo poético se ve matizada por un pesimismo que atraviesa todo su cine. Durante los años treinta conoce su período dorado con títulos, ambos realizados en 1936, como *La Belle équipe*, un homenaje al Frente Popular, y *Pépé le Moko* (*Pépé le Moko*), con Jean Gabin en el papel de un gánster que, tras huir de París a raíz de un golpe frustrado, se ve obligado a refugiarse en la *casbah* de Argel de donde, traicionado, sólo saldrá para suicidarse al ver partir hacia Francia a la mujer a la que ama. En 1937 realiza *Un carnet de baile* (*Un carnet de bal*), en la que demuestra su dominio de la que será una de sus especialidades, el cine de *skechtes*. Con la llegada de los nazis, se marcha a Hollywood, donde ya había dirigido *El gran vals* (*The Great Waltz*, 1938) y donde se desenvuelve con la naturalidad de un cineasta que conoce a la perfección los resortes de su oficio, aunque ninguna de las cinco películas realizadas allí se encuentren entre lo mejor de su obra. Tardará tres años en poder volver a dirigir en Francia. Lo hará retomando una obra de Simenon (al que ya había adaptado en 1932 con *La Tête d'un homme*) en *Panique* (1946), donde el pesimismo del novelista y el cineasta se funden en una ácida crítica contra la cobardía y la facilidad con la que la opinión pública puede llegar a dejarse manipular. Su realismo social se prolongará en títulos como *Au royaume des cieus* (1949), sobre una revuelta en un reformatorio femenino, su film de episodios, desigual pero por momentos más que notable, *Bajo el cielo de París* (*Sous le ciel de Paris*, 1950) y, sobre todo, *Voici le temps des assassins* (1956), en la que Gabin vuelve a ser arrastrado por una pasión amorosa (Danièle Delorme, excelente en el papel de una joven tan falta de escrúpulos como llena de ambición), a la que en este caso sobrevivirá, al menos físicamente. Este drama psicológico, uno de sus mejores filmes, guarda cierto parentesco con *La Marie du port* (1950), aunque la ironía de Carné sea sustituida en el caso de Duvivier, por su habitual pesimismo. Mucha más ironía expresan dos de sus mejores películas del período: *La Fête à Henriette* (1952), una sonora auto-crítica al cine francés de los años cincuenta, y *El puchero hierve* (*Pot-Bouille*, 1957), una afortunada relectura en clave casi de vodevil de la novela de Zola, que constituye un excelente ejercicio de estilo, en el que destaca el retrato psicológico, siempre con tono de parodia, de una variada galería de personajes, a través de los que pone en solfa la hipocresía de la burguesía francesa de la época del Segundo Imperio. Curiosamente para un hombre dominado por un pesimismo radical, conoció un éxito apoteósico con *Don Camilo* (*Le Petit monde de don Camillo*, 1951), que tendrá su continuación en *Le Retour de don Camillo* (1952), dos comedias basadas en la obra de Giovanni Guareschi, que suponen un incisivo retrato de la Italia de posguerra, en torno al enfrentamiento, en tono de comedia, del párroco ultramontano (Fernandel) y el alcalde comunista de un pequeño pueblo del valle del Po, personajes que serán retomados en los años siguientes por otros realizadores. Su último gran film es *Cena de acusados* (*Marie Octobre*, 1958), en la que un grupo de resistentes se reúne quince años después de la Liberación, convocados por la mujer que da título a la película (Danielle Darrieux), para descubrir cuál

de ellos traicionó y asesinó al jefe del grupo, lo que multiplica las sospechas en todas direcciones. Aunque más espaciadamente, seguirá dirigiendo en los años sesenta y morirá sin ver estrenada su última película.

OTRAS PELÍCULAS: *Ana Karenina* (*Anna Karenina*, 1947), *Jack el negro* (*Black Jack*, 1950), *L'Affaire Maurizius* (1954), *Marianne de ma jeunesse / Marianne, meine jugendliebe* (1954), *El hombre del impermeable* (*L'Homme à l'imperméable*, 1956), *La Femme et le pantin* (1958), *La Grand vie* (1959).

J. A.

FRANJU, Georges (Fougères, 1912 - París, 1987)

Cuando Georges Franju debuta como director de largometrajes en 1958 con *La cabeza contra la pared* (*La Tête contre le mur*) tenía ya un amplio bagaje en el campo cinematográfico. De hecho, su primer cortometraje -*Le Métro*- se remonta a 1934 y está codirigido con Henri Langlois, con quien precisamente (y junto a Jean Mitry y Paul-Auguste Harlé) crea la famosa *Cinémathèque Française*; luego también ejerce el cargo de secretario ejecutivo de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) en el período 1938-1945 y colabora con Jean Painlevé en el *Institut de Cinématographie Scientifique* entre 1945 y 1953; antes de todo eso había ejercido como decorador teatral y de *music-hall*, así como de cartelista. Próximo, de un lado, a las tendencias surrealistas en boga en su juventud, pero también a un realismo incisivo y en ocasiones violento, la primera parte de su carrera como realizador se centra en el campo del cortometraje documental, realizando más de una docena entre 1948 y 1958. Entre ellos se cuentan algunos de los títulos más brillantes del cine francés de la época: *Le Sang des bêtes* (1948) fija su atención en las violentas tareas efectuadas en uno de los mataderos parisinos; *En passant par la Lorraine* (1950), a partir de la popular canción; *Hôtel des Invalides* (1951), donde a base del humor negro ridiculiza al ejército y la guerra a partir del montaje de imágenes convencionalmente tomadas en el museo militar; *Le Grand Méliès* (1952), sobre el pionero del cine tan querido por los surrealistas; *Le Théâtre National Populaire* (1956), en torno a la gran creación de Jean Vilar; etc. Con esos filmes Franju cumple su concepción del cine: "*Las circunstancias me llevan a ser realista. Una imagen en la pantalla tiene una presencia inmediata. Es percibida como actual. Se quiera o no, un film está siempre en tiempo presente. El espectador actualiza espontáneamente el pasado. He aquí porque lo artificial envejece pronto y mal. El ensueño, la poesía, lo insólito, deben emerger de la propia realidad. Todo el cine es documental, incluso el más poético. Lo terrible, tierno y poético es lo que me gusta*". Una concepción del cine que se prolonga en su actividad como director de largometrajes, iniciada cuando acepta sustituir a Jean-Pierre Mocky en la realización de *La cabeza contra la pared*. Se trata de un film "de encargo" sobre la novela homónima de Hervé Bazin, que, sin embargo, se convierte en un símbolo contestatario inmediatamente anterior al estallido de la *Nouvelle Vague*, en uno de sus precedentes más inmediatos. Centrada en la dramática vicisitud de un joven internado como loco por su padre en un psiquiátrico, donde pugnan su autoritario director y un psiquiatra liberal, se transforma en un exaltado y airado grito contra una ortodoxia represiva que va más allá del ámbito de la locura. De ahí que Godard dijese de ella que era "*un film de un loco sobre los locos, por tanto un film de una loca belleza*". A partir de ahí Franju sigue una tan irregular como personal trayectoria, afín a su gusto por lo fantástico y surreal, no exento de poesía y violencia, características esas que se ven netamente plasmadas en *Ojos sin rostro* (*Les Yeux sans visage*, 1959), en torno a la homicida locura de un cirujano estético en su insensato intento de restituir el rostro de su hija destruido en un accidente. Pero la capacidad de no atarse a ningún estilo o tendencia lo manifiesta Franju cuando adapta a François Mauriac en *Relato íntimo* (*Thérèse Desqueyroux*, 1962) y luego retorna a sus gustos personales resucitando para la pantalla al mítico personaje de *Judex* (*Judex*, 1963), en la senda del homenaje al cine de Feuillade. Más adelante la filmografía de Franju demuestra una inequívoca irregularidad, aunque títulos como

Thomas l'imposteur (1964), El pecado del padre Mouret (*La Faute de l'abbé Mouret*, 1970) o *Nuits rouges* (1973) nunca dejan de presentar elementos de interés.

J. E. M.

GANCE, Abel (París, 1889 - 1981)

Auténtico protagonista de buena parte de la historia del cine francés, Abel Gance (seudónimo de Eugène Alexandre Perethon) comenzó su carrera como actor en 1908, pasando a la dirección, guión y producción -tanto teatral como cinematográfica- en 1911, alcanzando sus mayores cimas con títulos como *La Folie du dr. Tube* (1915), *Mater Dolorosa* (*Mater Dolorosa*, 1917), *Yo acuso* (*J'accuse*, 1919), *La rueda* (*La Roue*, 1920) y el tan gigantesco como reaccionario *Napoleón* (*Napoléon*, 1927), donde probará algunos de los inventos y técnicas que en compañía de André Debrie seguirá experimentando a lo largo de toda su carrera: pantalla panorámica, perspectiva sonora, pictógrafo, sobreimpresiones, *polivision* (triple pantalla), estereofonía, *picoscope*... Superada la frontera del sonoro -a pesar del desastre de *El fin del mundo* (*La Fin du monde*, 1933)-, seguirá desarrollando pomposas adaptaciones literarias y reconstrucciones históricas -como *Lucrecia Borgia* (*Lucrèce Borgia*, 1936) o *Beethoven* (*Un grand amour de Beethoven*, 1938)- junto a diversos *remakes* de sus éxitos anteriores. La grandilocuencia y énfasis de su cine -junto a unas ideas políticas muy dudosas en el clima de la posguerra- parecen hacerle pasar de moda, de forma que tras *La Venus ciega* (*La Vénus aveugle*, 1940) y *El capitán intrépido* (*Le Capitaine fracasse*, 1943), además del fallido film sobre *Manoleta* (1944), su carrera se diría liquidada. No será hasta 1954 cuando pueda retornar a la dirección con *La Tour de Nesle* -rodada "no para vivir, sino para morir"- y de nuevo se lance por la vía de la innovación técnica, en este caso con el sistema de la *polivision*, ensayado en un corto, *Quatorze juillet, 1933* (1953), y en el *Magirama, polivision* (1956), codirigido con Nelly Kaplan, su esposa. Con ese empeño, Gance volverá a la superproducción histórica con títulos como *Austerlitz* (*Austerlitz*, 1960) y *Cyrano y D'Artagnan* (*Cyrano et D'Artagnan*, 1964), mientras que aún retornará a su antiguo *Napoleón* con su nueva versión de *Bonaparte et la révolution* (1971). Indudablemente retórico en su concepción de la puesta en imágenes y sonidos de sus filmes -expresada en textos como *Le Temps de l'image est venu* (1926) y *Prisme* (1930)-, su búsqueda de personajes y temas históricamente trascendentes resulta coherente con ese empeño estético e ideológico. Esa actitud le fue apartando progresivamente del público, cada vez menos subyugado por la forzada espectacularidad de sus filmes. Tampoco la crítica fue mucho más amable, cuando le acusa sistemáticamente de megalomanía, enfatismo, desmesura o impudor, sin dejar de reconocer su detallismo, su talento visual y su infatigable empeño por desarrollar sus grandes y descabellados proyectos. Durante los años cincuenta y sesenta se produce la paradoja de que, semiactivo en el presente, sea reconocido como una gran figura del pasado, aunque en absoluta desconexión con los aires del cine del momento, fuese este la rutina de la producción comercial o los intentos renovadores que culminarán con la *Nouvelle Vague*, muy lejos pues del alcance de cineastas como Clair y Renoir, los otros máximos supervivientes del período mudo.

J. E. M.

GASPARD-HUIT, Pierre (Libourne, 1917)

Como tantos otros profesionales del cine francés de los años cincuenta, Pierre Gaspard-Huit acabaría sus días trabajando para la televisión a partir de finales de los años sesenta. Antes, desarrolla una obra menor, muy tradicional en el marco de una profesionalidad rutinaria y carente de mayores talentos. Tras algunas experiencias como guionista y director de fotografía, debuta en la dirección con el documental *La Marche glorieuse* (1953), centrado en la persona del mariscal De Lattre de Tassigny, y el corto *Coeur fidèle ou La Galante comédie* (1953). Por fin, *Sophie et le crime* (1955) significa su definitivo debut en el terreno de la ficción, donde alcanzará algún modesto éxito como *La*

pequeña *B. B.* (*La Marié est trop belle*, 1956), al servicio de la fulgurante Brigitte Bardot, *Las lavanderas de Portugal* (1957) y *Amoríos* (*Christine*, 1958), donde reúne a un curioso reparto muy *Nouvelle Vague*, encabezado por Alain Delon, Romy Schneider y Jean-Claude Brialy. Esa táctica no deja de deparar sorpresas, como la presencia de Anna Karina a la cabeza del reparto de *Scherezade* (*Schéhérazade*, 1963). OTRAS PELÍCULAS: *Paris canaille* (1955), *Le Capitaine fracasse* (1961), *Gibraltar* (1964).

J. E. M.

GRANGIER, Gilles (París, 1911 - Suresnes, 1996)

Con Gilles Grangier se cumple el sueño del figurante devenido en director, puesto que su contacto con el cine se inicia al presentarse espontáneamente en los estudios de Joinville para ejercer de figurante; de ahí pasa a regidor y ayudante de dirección. La guerra significa un paréntesis en su trayectoria, pero al regreso de la deportación en 1942 se reincorpora a la profesión, debutando como director al año siguiente con *Adémaï bandit d'honneur* (1943), gracias a la influencia del actor Noël-Noël. El éxito comercial de este primer film inaugura una larga trayectoria como cineasta plenamente volcado a la satisfacción del público, frecuentando para ello los géneros más diversos y alcanzando muchas veces una dimensión sociológica en relación a los gustos y costumbres de la sociedad francesa de los años cincuenta. El otro punto de apoyo decisivo para su brillante carrera comercial consiste en la habitual presencia de las grandes estrellas del cine francés del momento; por ejemplo, dirige a Jean Gabin en una docena de ocasiones, pero también a Fernandel, Bourvil, Luis Mariano, Arletty, Lino Ventura, Martine Carol, Jean Marais, Claude Brasseur... Detrás de la eficaz comercialidad de sus filmes en pocas ocasiones surge algo más, aunque algunos han aludido al trabajo sobre los tiempos muertos de *Danger du mort* (1947) y la mayor consistencia de aquellos filmes en los que cuenta con el respaldo de Albert Simonin o Michel Audiard en guión, con *La Cave se rebiffe* (1961) como máximo exponente. Entre su filmografía podemos encontrar melodramas sentimentales como *Rendez-vous à Paris* (1946), comedias satíricas sobre el mundo del cine como *Les Femmes en sont folles* (1950), filmes de acción policíaca como *Gas-Oil* (*Gas-Oil*, 1955), donde Jean Gabin -acompañado por Jeanne Moreau- encarna a un camionero inmerso en una trama policíaca, o apuntes costumbristas como *Arquimedes el vagabundo* (*Archimède le clochard*, 1958), de nuevo con Gabin como prototipo del *clochard* parisino. Pero sin duda es el campo del *polar* donde Grangier alcanza sus mejores registros, con títulos como *El desorden y la noche* (*Le Désordre et la nuit*, 1958), *125 rue Montmartre* (*125 rue Montmartre*, 1959) y *La Cave se rebiffe* (1961). La turbia competencia entre dos policías en el marco de una historia de asesinato y toxicomanías en la primera, la no menos turbia historia de amistad traicionada y crimen en la segunda y la más distendida historia de estafadores y falsificadores de moneda en la tercera, constituyen tal vez lo más logrado de una filmografía como la de Grangier, que se irá diluyendo en los años sesenta, con escasa excepciones como *Le Gentlemen d'Epsom* (1962) o *L'Âge ingrat* (1964).

OTRAS PELÍCULAS: *Le Cavalier noir* (1944), *L'Aventure de Cabassou* (1945), *Leçon de conduite* (1945), *Trente et quarante* (1945), *Histoire de chanter* (1946), *Par la fenêtre* (1947), *Jo la romance* (1948), *Femme sans passé* (1948), *Amédée* (1949), *Au p'tit zouave* (1949), *Amour et compagnie* (1949), *L'Amant de paille* (1950), *Les Petites cardinals* (1950), *L'homme de joie* (1950), *L'Amour Madame* (1951), *Le Plus jolie péché du monde* (1951), *Donze heures de bonheur* (1952), *Reportaje sensacional* (*Jeunes mariés*, 1953), *La Vierge du Rhin* (1953), *Faites-moi confiance* (1953), *Poisons d'avril* (1954), *Le Printemps, l'automne et l'amour* (1954), *Le Sang à la tête* (1956), *Reproduction interdite* (1956), *La muerte llega a las diez* (*Echec au porteur*, 1957), *Trois jours à vivre* (1957), *Le Rouge est mis* (1957), *Les Vieux de la vieille* (1960).

J. E. M.

GRÉMILLON, Jean (Bayeux, 1902 - París, 1959)

Los años de la posguerra contemplan la etapa final de la larga trayectoria filmica de Jean Grémillon, cuyo origen se remonta a 1923, cuando dirige su primer documental, **Chartres**. Antes, este hijo de un ferroviario que pasó de su vocación inicial por la ingeniería a los estudios musicales (en la *Schola Cantorum* parisina) tiene su primera relación con el cine como violinista en orquestas de acompañamiento a la proyección de películas. De ahí pasa a trabajar como rotulista, montador y documentalista (realizando 16 documentales industriales entre 1923 y 1926) con la ayuda de Georges Périnal, proyccionista de la sala donde tocaba y futuro gran operador del cine francés. Próximo en ocasiones a la vanguardia documentalista del momento, consigue debutar en el largometraje de ficción con **Maldone** (1928), alcanzando su primer éxito con **Gardiens du phare** (1929) a partir de un guión de Jacques Feyder y bajo unos planteamientos no lejanos al *kammerspiel*. Desde 1930 inicia una fructífera relación con el pintor y operador Louis Page que se prolongará hasta el final de su filmografía, al tiempo que comienza su también decisiva amistad con el pintor André Masson, al que años después dedicará un fundamental documental, **André Masson et les quatre éléments** (1957). Sin embargo, el mal resultado del ensayo de realismo poético **La P'tite Lise** (1930) y la llegada del sonoro le hicieron refugiarse en los anuncios publicitarios, los cortos musicales y las versiones francesas de operetas alemanas. Durante los años treinta desarrolla una prolífica actividad profesional, aunque con escasos logros artísticos, de forma que nunca alcanza el *status* de los Clair, Renoir, Feyder, Duvié o Camé. Dos de sus filmes -**La Dolorosa** (1934) y **Centinela, alerta** (1935)- se ruedan en España, pero no es hasta finales de la década cuando realiza sus mejores filmes: **L'Étrange Mr. Victor** (1937), **Gueule d'amour** (1937) -rodada en Berlín- y **Remorques** (1941), esta última en colaboración con Jacques Prévert. Esa trayectoria no se interrumpe con la ocupación, añadiendo otros dos títulos clave de su filmografía: **Lumière d'été** (1942) -de nuevo con Prévert- y **Le Ciel est à vous** (1943). Sin duda esos cinco títulos constituyen el meollo creativo de Grémillon, aquel que fundamentará el respeto crítico e historiográfico. Paradójicamente, el final de la guerra no sienta bien a la carrera de Grémillon, a pesar de su compromiso político y profesional que le conduce a la presidencia del Sindicato de Técnicos en 1943 y de la *Cinémathèque Française* entre 1944 y 1958. Tras realizar un temprano e interesante documental sobre la liberación -**6 juin à l'aube** (1946)- ve cómo le rechazan o incluso boicotean diversos proyectos -**La Commune de Paris** (1945), **La Massacre des innocents** (1946), **Le Printemps de la liberté** (1948)-, de forma que tiene que refugiarse de nuevo en el documental, con especial predilección por aquellos que registran la conciencia, la lucidez y la dedicación de creadores y artistas; entre ellos se cuentan **Les Charmes de l'existence** (1949, con Pierre Kast) y **Au cœur de l'Île-de-France** (1954), además del citado sobre Masson. Paralelamente completa su filmografía de ficción con **Pattes blanches** (1948), donde sustituye a un Anouilh enfermo, **L'Étrange Madame X** (1950) y **L'Amour d'une femme** (1953), que será su último largometraje. Loado siempre por su honestidad personal y su profesionalidad, aun no habiendo logrado ninguna obra maestra absoluta, Grémillon ha sido respetado por la crítica menos complaciente, siendo considerado incluso como un "maldito" dentro del cine francés. Siempre se ha destacado su capacidad para los retratos femeninos, sobre todo en la trilogía interpretada por Madeleine Renaud y constituida por **Remorques**, **Lumière d'été** y **Le Ciel est à vous**, sin olvidar los trazos casi feministas de su última producción, **L'Amour d'une femme**, donde la protagonista mantiene su independencia y renuncia a su amor en favor de su carrera profesional, de forma inversa a tantas otras películas.

J. E. M.

GRÉVILLE, EDMOND T. (Niza, 1910 - 1966)

Probablemente sea Edmond Gréville uno de los más desconocidos y sorprendentes directores franceses, un cineasta cuya obra cinematográfica tal vez no esté al nivel de sus capacidades o no haya recibido la atención merecida. Hijo de

un pastor protestante de origen inglés y de una institutriz de la Ardèche, coincidió en sus estudios en el famoso Liceo Condorcet con Jacques Brunius y Jean-Georges Auriol. Dedicado al periodismo, enseguida muestra su interés por el cine y realiza **Un grand journal illustré** (1927), un film publicitario sobre el semanario *Vu* donde él mismo colaboraba, al tiempo que publica poemas -**Norma** (1926)-, novelas -**Supprimé par l'ascenseur** (1927) y **Chante-Grenoville** (1930)- y obras teatrales. Sus labores cinematográficas se amplían: aparece como actor en **Bajo los techos de París** (*Sous les toits de Paris*, 1930), de Clair, y como ayudante de dirección con Dupont, Gance y Genina, sin dejar de realizar filmes publicitarios y cortos experimentales. También experimentales son considerados sus dos primeros largometrajes, **El tren de los suicidas** (*Le Train des suicides*, 1931) -con un profuso empleo del *flashback*- y **Remous** (1934), un estudio psicopatológico sobre un caso de impotencia, donde experimentó con una banda sonora muy elaborada. Prestigiado por esos dos filmes como cineasta "de vanguardia", su posterior carrera es muy irregular, moviéndose entre el deseo de independencia y las necesidades comerciales, entre los efluvios del expresionismo y su temprano amor por el cine americano ("*Cuando digo cine sin epitetos, no pienso más que en el cine americano... El cine americano es verdaderamente la mitología*"); de ahí que pase de un vehículo para Josephine Baker como **Princesse Tam-Tam** (1935) a un film antinazi -**Menaces** (1939)-, con Erich Von Stroheim como actor y que le valdrá la retirada del carnet profesional por el régimen de Vichy. Reanudada su carrera tras la Liberación con **Dorothée cherche l'amour** (1945), alcanza su mejor registro con una adaptación de Zola, **Pour une nuit d'amour** (1946), bien acogida por la crítica pero fracaso comercial que le hace retornar de nuevo a la línea vacilante de la anteguerra, con trabajos en el extranjero como **Noose** (1948). De su obra posterior tal vez destacan **L'Envers du paradis** (1953), un melodrama criminal rezumando erotismo que vuelve a contar con la presencia de Stroheim, y **El puerto del deseo** (*Le Port du désir*, 1954), film criminal inscrito en el ambiente portuario marsellés y con Gabin encarnando al capitán de barco protagonista. Pero lo que parece caracterizar el cine de Gréville, además del retorcido erotismo que muchas veces acompaña sus tramas, sería su gusto por lo claustrofóbico, por los espacios cerrados donde pululan sus acomplexados personajes, lo cual ayuda a singularizarle dentro de la producción comercial, sin que nunca haya alcanzado el estatuto de "autor".

OTRAS PELÍCULAS: **Le Diable souffle** (1947), **Crimen pasional** (*Je plaide non coupable*, 1955), **Tant qu'il aura des femmes** (1955), **Capitaine Tzigane** (1957), **Quand sonnera midi** (1957), **L'Île du bout du monde** (1958), **Las manos de Orlac** (*Les Mains d'Orlac*, 1960), **Beat-Girl** (1960), **Les Menteurs** (1961) y **L'Accident** (1962).

J. E. M.

GUITRY, Sacha (San Petersburgo, Rusia, 1885 - París, 1957)

Hijo del célebre actor teatral Lucien Guitry, nace en San Petersburgo, donde su padre cumplía un contrato que le ligaba durante nueve años a la Corte Imperial de Rusia. El propio zar Alejandro III fue su padrino. Ya en París, pronto seguirá los pasos de su padre como actor, pero también será autor de teatro, terrenos en los que se convirtió en un auténtico ídolo, sobre todo con sus siempre brillantes comedias de *boulevard*. La aparición del cine fue vista con reticencias por Guitry, que, como muchos hombres de teatro de principios de siglo, lo consideraba un espectáculo de segunda fila, pese a lo cual realizó su primera película, **Ceux de chez nous**, en 1915. No fue hasta los años treinta cuando comprendió las posibilidades del cine. Consecuentemente con su trabajo teatral, que siempre compatibilizó con él, sus películas de antes de la guerra son en su mayoría comedias sofisticadas, en las que destacan una elegante puesta en escena, unos siempre brillantes diálogos y un fino y amable sentido del humor, lo que llevó a Truffaut a comparar su cine con el de Lubitsch. Es la época, entre otros muchos filmes, de **Le Roman d'un tricheur** (1936), **Remontons les Champs-Élysées** (1938) e **Ils étaient neuf célibataires** (1939),

siempre con el propio Guitry como protagonista, algo que sólo dejará de hacer en sus más amargas películas de los años cincuenta. Durante la Ocupación, Guitry continuó dirigiendo cine y teatro y su popularidad, al tiempo que el respeto de los ocupantes nazis, le valió el recelo de muchos miembros de la Resistencia. Con la Liberación fue encarcelado por colaboracionista y puesto en libertad provisional, mientras el propio juez insertaba anuncios en la prensa solicitando pruebas contra él. No las hubo y Guitry debió ser exonerado. Lo cierto es que rechazó trabajar para la Continental, la productora nazi, viajar a Alemania y cualquier otro tipo de colaboración con los ocupantes. Pero esas acusaciones le marcarían para siempre. Su cine jovial y optimista de los años treinta se fue tornando cada vez más negro y pesimista. En *Le Diable boiteux* (1948), Guitry parece trazar un cierto paralelismo entre su figura y la de su protagonista, Talleyrand-Périgord, el famoso político y diplomático que supo mantenerse siempre al servicio del Estado, al tiempo que conservaba su independencia de criterio, lo que le provocó, incluso, enfrentamientos con el propio Napoleón. En la misma línea de creación de grandes frescos históricos, realizará la trilogía formada por *Si Versailles m'était conté* (1954), *Napoléon* (1955) y *Si Paris nous était conté* (1955), producciones con gran presupuesto, repartos espectaculares, pero en las que los hallazgos parciales (sobre todo en la tercera, la mejor), se ven diluidos en el pesado aparato de su puesta en escena. Entre sus muchos homenajes al mundo de los actores, destaca *Deburau* (1951), en la que retoma los últimos años del genial mimo que ya fuera objeto de *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945). El escepticismo y la amargura apuntados en *Deburau*, tomarán contundente carta de naturaleza en *La Poison* (1951), una obra maestra, situada en un pequeño pueblo de la Francia profunda, en torno a un matrimonio que se detesta. Mientras la mujer prepara el envenenamiento con matarratas de su marido, este traza un plan perfecto para librarse de ella. De un feroz pesimismo social, Guitry pone en solfa, sin estridencias pero con una asombrosa contundencia, el matrimonio, la religión, la policía, la justicia y la sociedad en su conjunto, representada por un pueblo que acoge como a un héroe salvador al asesino (Michel Simon, en pleno estado de gracia, como casi siempre), cuyo crimen le ha hecho célebre en toda Francia. El montaje final, alternando las secuencias del juicio (sus diálogos figuran entre los mejores de un cineasta siempre brillante en este terreno) con las de los niños jugando a reproducir ese juicio, es ejemplar, no sólo por el perfecto ritmo conseguido con el montaje, sino por la magistral mezcla de humor y sordidez, que se extiende a toda la película. La línea de *La Poison* la reencontramos en otros tres filmes, no menos destacables: *La Vie d'un honnête homme* (1953), *Les Trois font la paire* (1957) y *Assassins et voleurs* (1957). Sólo por estas cuatro películas, Guitry merece sobradamente figurar entre los más grandes realizadores del cine francés.

OTRAS PELÍCULAS: *La Malibran* (*La Malibran*, 1944), *Le Comédien* (1948), *Aux deux colombes* (1949), *Toâ* (1949), *Le Trésor de Cantenac* (1950), *Tu m'as sauvé la vie* (1950), *Je l'ai été trois fois* (1952).

J. A.

HABIB, Ralph (París, 1912)

Tras cursar estudios secundarios, en los años treinta trabaja como jefe de plató para la productora Pathé. Tras la guerra será sucesivamente montador, guionista y director de producción, para acabar como asistente de realizadores como J. Dréville o J. P. Le Chanois. Debuta como realizador en 1951 con *Rue des Saussaies*, un film policíaco que, siguiendo la línea de *En legítima defensa* (*Quai des orfèvres*; Henri-Georges Clouzot, 1947), intenta retratar los bajos fondos parisinos a partir de la historia de un policía que se introduce en una banda de gánsteres, alentado por una joven que quiere vengar el asesinato de su hermano. El oficio atesorado por Habib a lo largo de los años y un cierto tono documental hacen que la película sea bien acogida. Años después, adaptará la novela de William Irish *Cindere-*

lla and the Mob en *Escapada* (*Escapade*, 1957), en la que mezcla la historia sentimental entre una joven de buena familia con un presidiario recién salido de prisión, con la persecución de que este es objeto por parte de una banda de delincuentes, que quieren apoderarse del botín que escondió antes de entrar en la cárcel. Sin embargo, la gran especialidad de Habib son las comedias románticas, siempre con pequeños toques licenciosos y con la presencia de elementos dramáticos, cuya intérprete más habitual fue Françoise Arnoul, que encarnó en los años cincuenta una especie de antecedente de Brigitte Bardot, por su descaro y su evidente capacidad erótica. En *La Forêt de l'adieu* (1952), el personaje que protagoniza Arnoul acaba provocando con su inconsciencia una serie de enfrentamientos que acabarán costándole la vida. En *Les Compagnes de la nuit* (1953), una Arnoul recién salida del reformatorio acaba cayendo en las redes de la prostitución, aunque finalmente logre escapar de ella. *La Rage au corps* (1953) muestra a la joven cantinera de las obras de construcción de una presa (un inicio en el que el tono documental vuelve a jugar un importante papel), que no puede evitar la búsqueda de sucesivos encuentros amorosos. Para bordear la censura, Habib inserta un prólogo en el que un médico habla de la ninfomanía, más desde un punto de vista moral que del de su profesión. Por si esto fuera poco, la protagonista (cómo no, Arnoul) acaba en un hospital tras un accidente, con la esperanza de que allí la podrán curar de su "enfermedad". Pese a todo, el estudio psicológico y la brillante puesta en escena la convierten, quizás, en su mejor película en este terreno. Todavía con Arnoul rodará el tercer episodio de *Secrets d'alcove / Il Letto* (1954), coproducción francoitaliana, en la que también participan H. Decoin, G. Franciolini y J. Delannoy, la historia de una vieja cama del Palais Royale, y, ya sin ella, *Club de Femmes* (1956), en torno a la ocupación de una mansión abandonada por un grupo de jovencitas, con los consiguientes enredos amorosos. Dentro del melodrama más ortodoxo se sitúan *Crainquebille* (1953), *Les Hommes en blanc* (1955) y *La Loi des rues* (1956), todas transmisoras de sendos mensajes edificantes. En la curiosa *Le Passager clandestin* (1957) mezcla sus habituales historias sentimentales con una buena dosis de acción y exóticas aventuras entre Panamá y Tahití.

OTRAS PELÍCULAS: *Geheimaktion schwarze Kapelle* (1959).

J. A.

HOSSEIN, Robert (París, 1927)

Inicialmente el factor más relevante de Robert Hossein como director es su propia presencia como uno de los escasos debutantes incorporados al cine francés en los años cincuenta. Para ello tuvo como plataforma su prestigiosa trayectoria como actor, al haber aprovechado sus estudios en la escuela del Vieux Colombier y haber sido el intérprete del estreno de obras como *Huit-clos* y *La Putain respectueuse*, de Sartre, o *Haute surveillance*, de Genet. Pero el elemento decisivo para que Hossein -hijo del compositor André Hossein Casado- pudiese pasar a la dirección cinematográfica fue su presencia en *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*, 1955), el exitoso film de Jules Dassin. Sin embargo, eso también ayuda a encasillarlo en el territorio del film criminal, en cuyo seno debuta con *Les Salauds vont en enfer* (1956), escrito en colaboración con el novelista Frédéric Dard y con su esposa Marina Vlady y Serge Reggiani como cointérpretes. Así, es al *polar* al que se deben sus siguientes títulos: *Pardonnez nos offenses* (1956), *Toi te venin* (1958), *La Nuit des espions* (1959) y *Les Scélérats* (1960), a los que se añade un *pseudowestern* en torno a Pancho Villa, *El sabor de la violencia* (*Le Goût de la violence*, 1961), que en cierto modo termina una primera etapa como realizador. En paralelo, no deja de actuar como seductor en diversos filmes de Roger Vadim o como aventurero en la serie de *Angélique*, bajo dirección de Bernard Bordérie, pero su posterior y episódica obra como director no alcanza unos rasgos bien definidos, pasando en los años sesenta del film de psicópatas, como *El asesino de Düsseldorf* (*Le Vampire de Dusseldorf*, 1965), al *spaghetti-western*

en *Una cuerda, un colt* (*Un corde, un colt*, 1968). No será hasta 1982 cuando obtenga un éxito de prestigio con la adaptación de *Los miserables* (*Les Misérables*).

J. F. M.

HUNEBELLE, André (Meudon, 1896 - Niza, 1985)

Comienza en el cine a principios de los años cuarenta, como productor de películas de Maurice Cloche, Pierre Bilon, Georges Lacombe, Gilles Grangier y Jean Sacha. Su paso a la dirección no impedirá que, paralelamente, siga dedicándose a la producción, incluidas muchas de sus propias películas como director. Si hay algo que parece claro en el cine de Hunebelle, es su clara vocación comercial, casi siempre refrendada por el público. No hay un especial secreto: un grupo de colaboradores más o menos habituales, como los directores de fotografía Marcel Grignon y Paul Catteret o los guionistas Michel Audiard y Jean Halain; la colaboración de actores tan populares como Bourvil, Pierre Brasseur, Martine Carol, Louis de Funès, Jean Marais, Gaby Morlay, Micheline Presle, Raymond Rouleau, Michel Simon...; argumentos tan bien trabados como poco complicados, siempre detrás del gusto mayoritario del espectador; personajes tópicos y fácilmente identificables; puestas en escena planas, aunque bien engrasadas; títulos directos, que no den lugar a equívocos y supongan un gancho popular por sí mismos... La comedia en todas sus expresiones es su género más habitual: historias de celos y enredos amorosos, como *Ma femme est formidable* (1951), *Mon mari est merveilleux* (1953) o *Les Femmes sont marrandes* (1957); el amor juvenil dificultado por las diferencias sociales de *El portero, su hija y don Basilio* (*L'Impossible monsieur Pipelet*, 1955); el "festivo" ambiente de internado de señoritas de *Les Collégiennes* (1956) o el error en la publicación de un número premiado en la lotería, y sus previsibles consecuencias, de *Millionnaires d'un jour* (1949); y, también, las parodias del cine policíaco -*Méfiez-vous des blondes* (1950), *Massacre en dentelles* (1951), *Taxi, roulotte et corrida* (1958)- o del de espías -*Mission à Tanger* (1949)-, que no pasan de ser meras excusas para ampliar el horizonte de sus comedias. De vez en cuando se suma al cine de "calidad" con adaptaciones literarias, siempre a partir de obras populares, como es el caso de las anodinas *Vuelven los mosqueteros* (*Les Trois mousquetaires*, 1953), con George Marchal y Bourvil, y *El jorobado* (*Le Bossu*, 1959), con Jean Marais y, de nuevo, Bourvil, a partir de los textos de Alejandro Dumas y Paul Feval. En la misma línea continuará hasta finales de los setenta. Su mayor éxito popular será *Fantômas* (*Fantômas*, 1964) y las dos secuelas realizadas los dos años siguientes, todas ellas protagonizadas por Jean Marais y Louis de Funès.

OTRAS PELÍCULAS: *Métier de fous* (1948), *Monsieur Taxi* (1952), *Cadet-Rousselle* (1954), *Memoires d'un flic* (1956), *Treize à table* (1956), *Maniqués de París* (*Mannequins de Paris*, 1956), *Casino de París* (*Casino de Paris*, 1957), *Arrêtez la massacre* (1959).

J. A.

JOANNON, Léo (Aix-en-Provence, 1904 - Neuilly-sur-Seine, 1969)

Tras cursar estudios de derecho, desde finales de los años veinte decide dedicarse al cine. En sus primeros años hace un poco de todo, hasta convertirse en asistente de realizadores como A. Genina, G. W. Pabst o C. Gallone. Debuta como realizador en 1930 con *Adieu les copains* y se especializa en la realización de vodeviles, entre los que destaca *Quelle drôle de gosse!* (1935). Obtiene el Gran Premio del Cine Francés con el alegato pacifista *Alarma en el Mediterráneo* (*Alerte en Méditerranée*, 1938) y consigue hacer durante la Ocupación el divertido film de aventuras *Le Camion blanc* (1943). Tras varios años de inactividad, regresa con *Le 84 prend des vacances* (1950), una alocada comedia que incluye la persecución del protagonista, un conductor de autobuses, con su vehículo lleno de un variado grupo de pasajeros, del coche en el que su mujer se escapa con otro hombre. Dirige a unos Laurel y Hardy en decadencia en uno de sus filmes menos inspirados, *Robinsones atómicos* (*Atoll K*, 1950). Finalmente opta por un cine moralizante y

de lágrima fácil con títulos como *El renegado* (*Le Défroqué*, 1953), donde Pierre Fresnay encarna a un ex sacerdote que se rebela ante la jerarquía eclesiástica, a la que opone su austeridad y su castidad; *Ángela* (*Le Secret de soeur Angèle*, 1955), en torno a una joven miembro de la Orden de Santa Rita (Sophie Desmarets), que acaba en los brazos de Raf Vallone; o *El desierto de Pigalle* (*Le Désert de Pigalle*, 1957), en la que un sacerdote se dedica a hacer apostolado desde su trabajo como camarero de un bar de Pigalle. Intervino como actor, no demasiado inspirado, en algunas de sus películas, así como para R. Pottier o J. Duvivier.

OTRAS PELÍCULAS: *Drôle de noche* (1951), *El hombre de las llaves de oro* (*L'Homme aux clefs d'or*, 1956), *Tant d'amour perdu* (1958).

J. A.

JOFFE, Alex (París, 1918 - 1995)

Tras estudiar en la Escuela Técnica de Fotografía y Cine, Joffé aprende su oficio en la práctica y lo hace con los mejores. Trabaja con varios directores de fotografía, entre ellos Michel Kelber y Henri Alekan, y se convierte en secretario del controvertido guionista Jean Aurenche. Antes de pasar a la realización escribe numerosos guiones (labor que compatibilizará más adelante con su trabajo como director), para G. Lacombe, H. Decoin, J. de Baronchelli, L. Joannon, J. P. Le Chanois, J. Boyer, H. Bromberger... Incluso hizo sus pinitos como actor en pequeños papeles, entre los que destaca su participación en *Tirez sur le pianiste* (1959), segundo largometraje de Truffaut. Debuta como realizador en 1946 con *Six heures à perdre*, un film que comienza en tono de comedia para desembocar en un final trágico para el protagonista. Tanto para las películas que dirige como para los guiones escritos para otros, tiene una acusada tendencia hacia los vodeviles con elementos de melodrama, o viceversa, siempre con un acusado realismo y un claro compromiso social. Con *Los fanáticos* (*Les Fanatiques*, 1957) plantea el dilema camusiano de si es lícito el asesinato de unos inocentes para la consecución de un fin político, decantándose por el pacifismo y contra el terrorismo. Ya había lanzado su mensaje pacifista en tono de comedia y película de época en *Los Hussards* (1955). En *Lettre ouverte* (1953) liga un argumento melodramático con el grave problema de la vivienda de la Francia de la época. Con *Los asesinos del domingo* (*Les Assassins du dimanche*, 1955), la comedia se alía con el suspense. En *Rififi y las mujeres* (*Du Rififi chez les femmes*, 1959), se adentra en el cine policíaco, esta vez, como novedad, con una mujer en el centro de la acción. Su coherencia ideológica y su perfecto dominio de la puesta en escena le convierten en un autor unánimemente respetado.

J. A.

LABRO, Maurice (Coirbevoie, 1910 - 1987)

Prolífico profesional que comienza en el cine hacia 1928, ejerciendo como ayudante, operador, montador, regidor, director de producción y cortometrajista, además de fundar en 1936 la revista *Ciné-France*. No es hasta la posguerra cuando debutó como director con *Les Gosses mènent l'enquête* (1946), iniciando así una intensa carrera inscrita siempre en el cine más estrictamente comercial, sin ninguna ambición artística, por lo que resulta difícil resaltar alguno de sus filmes, que ni siquiera cuentan con las estrellas habituales de la época. Puestos a remarcar alguno de entre ellos, citemos *Trois garçons et une fille* (1948), *L'Heroique Mr. Boniface* (1949) y *Boniface sonambule* (1951), al servicio de Fernandel, *On demande le colonel* (1955), *La Ville de Sans-Souci* (1955) y *Un homme à vendre* (1958). Tal vez aquello por lo que más se le ha conocido es por ser padre del cineasta y escritor Philippe Labro.

OTRAS PELÍCULAS: *Le Tampon du Capiston* (1950), *Le Roi du Bla-Bla-Bla* (1950), *Pas de vacances pour le maire* (1951), *Monsieur Leguignon, lampiste* (1951), *Deux de l'escadrille* (1952), *La Route du bonheur* (1952), *J'y suis... j'y reste* (1953), *Ma petite folie* (1953), *Leguignon guérisseur* (1954), *Le Colonel est de la revue* (1956), *Acción inmediata* (*Action immédiate*, 1956), *Le Captif* (1957), *La fiera está suelta* (*Le Fauve*

est laché, 1958), *Los canallas* (*Les Canailles*, 1959), *Jusqu'à plus soif* (1962).

J. E. M.

LACOMBE, George (París, 1902 - Cannes 1990)

Tras estudiar agronomía, pronto es atraído por el cine. Entre 1924 y 1930 trabaja como asistente de René Clair, pero también de Jean Grémillon. Sus primeros cortometrajes, *La Zone* (1928), *Bluff* (1930) y *Boule de gomme* (1931), sobre todo el primero, le colocan entre los realizadores de vanguardia de la época, tras la estela de su maestro, Clair. Poco a poco se va decantando por un cine más convencional. Obtiene su gran éxito de antes de la guerra con *Los Musiciens du ciel* (1940), un melodrama a mayor gloria del Ejército de Salvación. Con *Café de Paris* (1938), correalizada con Yves Mirande, mostrará con negra ironía una sociedad francesa incapaz de tomar conciencia de los negros años que se avecinan, algo en lo que insistirá con *Derrière la façade* (1939) y *Eles étaient douze femmes* (1940), donde ya se habla del principio de la guerra. Aunque no sea un colaboracionista, sigue trabajando durante la Ocupación, incluso para la Continental, por lo que será investigado tras la Liberación. En 1945 realiza el curioso film de misterio *Le Pays sans étoiles*, con Pierre Brasseur y un casi debutante Gérard Philipe. Fracasó con *Martin Romagnac* (1946), un melodrama de desencuentros amorosos y destino cruel, con Marlene Dietrich y Jean Gabin, aunque proporcionó a este último un papel de perdedor, que se repetirá en algunos de sus mejores trabajos posteriores. Más afortunado, repite con él en el melodrama *La Nuit est mon royaume* (1951), en torno a un maquinista de tren que se queda ciego. Entre sus últimas películas, un nuevo drama de amor y fatalidad, *La Lumière d'en face* (1955), con Brigitte Bardot, y un film policíaco en torno a la trata de blancas, *Cargaison blanche* (1957), con François Arnoul, ambas con un marcado tono erótico.

OTRAS PELÍCULAS: *Les Condamnés* (1948), *Made-moiselle de la Ferte* (1949), *Prélude à la guerre* (1950), *Los siete pecados capitales* (*Les Sept péchés capitaux*, 1952), *L'Appel du destin* (1953), *Leur dernière nuit* (1953), *Mon coquin de père* (1958).

J. A.

LAMPIN, Georges (San Petersburgo, Rusia, 1901 - París, 1979)

Antes de cumplir los veinte años abandona Rusia, donde ya había trabajado como regidor teatral, para establecerse en París. Pronto sus pasos le llevan al cine. Trabaja ocasionalmente como actor en *Carmen* (*Carmen*; Jacques Feyder, 1925) y en *Napoleón* (*Napoléon*; Abel Gance, 1927). Entre finales de los años veinte y principios de los treinta es ayudante de realización de René Clair, Marcel L'Herbier y W. Thiele y escribe el guión de *Le Voyage imprévu* (J. de Limur, 1934). A continuación se convierte en director de producción de películas de L'Herbier, P. Billon, M. Allégret, M. Carné y L. Joannon, entre otros. Tras realizar algunos cortometrajes, en 1945 el productor Sacha Gordine, de origen eslavo como él, le encomienda la realización de *El idiota* (*L'Idiot*, 1945), su primer largometraje. Su adaptación de la novela de Dostoievski es un éxito. Lampin consigue transmitir, con una puesta en escena clásica pero convincente, la mezcla de idealismo y crítica social de la novela. Una buena parte del éxito hay que atribuirla a la gran interpretación de un joven Gérard Philipe, que compone un convincente príncipe Mutchkine, especie de trasunto de un iluminado Jesucristo que acabará refugiándose en la locura, incapaz de adecuar a la cruda realidad su ingenuo sentido de la solidaridad. Menos afortunada resultará, años más tarde, su nueva adaptación del genial novelista ruso en *Crime et châtiment* (1956), con la que está muy lejos de alcanzar el lirismo de *El idiota*. Lampin se queda esta vez en la superficie del universo dostoievskiano, despachando su traslación de la novela a la Francia de los cincuenta de manera rutinaria. Ni siquiera su gran reparto (R. Hossein, M. Vlady, J. Gabin, B. Blier, G. Morlay, L. Ventura...) salva la película del fracaso. Entre sus filmes más logrados, *Los Anciens de Saint-Loup* (1950) aborda

un ambiente colegial que recuerda a la excelente *Les Disparus de Saint-Agil* (Christian-Jacque, 1938); con *Suivez cet homme* (1952) lleva a cabo una amarga descripción de la vida cotidiana francesa de los años siguientes a la Liberación, a partir de los recuerdos, en forma de largos *flashback*, de dos de los casos en los que se vio inmerso un comisario retirado, interpretado a la perfección por su habitual Bernard Blier; aborda con cierta solvencia el folletín histórico en *El intrépido La Tour* (*La Tour, prends garde*, 1957), protagonizada por Jean Marais y en la que debuta como actor un jovencísimo Jean-Pierre Léaud, que, dos años más tarde, protagonizará *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre cents coups*; François Truffaut, 1959). Su cine, demasiado a menudo rutinario y falto de la inspiración de *El idiota*, su mejor film, termina prácticamente con este período. Sólo dirigirá después *El conde Sandorf* (*Mathias Sandorf*, 1962), adaptación de la novela de Julio Verne, más estimable de lo que la crítica indicó en su momento, en la que destaca la fotografía de Cecilio Paniagua y en cuyo reparto, junto al protagonista Louis Jourdan, podemos ver a Serena Vergano y Francisco Rabal.

OTRAS PELÍCULAS: *Éternel conflit* (1947), *Le Paradis des pilotes perdus* (1948), *Retour à la vie* (episodio *Le Retour d'Antoine*, 1949), *Passion* (1950), *La Maison dans la dune* (1951), *Rencontre à Paris* (1955).

J. A.

LE CHANOIS, Jean-Paul (París, 1909 - 1985)

Nacido Jean-Paul Dreyfus, adopta el seudónimo "Le Chanois" ante lo caracterizado del apellido familiar, algo complementado con su larga militancia comunista. Tras cursar estudios de Letras, Derecho y Medicina trabaja como marino, representante, obrero fabril, tipógrafo, camarero, etc. Finalmente se dedica al periodismo -secretario de redacción de *La Revue du cinéma* en su primera época- y debuta como actor secundario hasta pasar a ser adjunto a la dirección de la Pathé, cargo que abandona para ejercer como ayudante de dirección con Duvivier, Tourneur, Korda, Litvak, Renoir -en *La Vie est à nous* (1936) y *La Marsellesa* (*La Marseillaise*, 1938)- y Ophüls, antes de centrarse en el montaje. Miembro del grupo izquierdista "Octubre" en los convulsos años treinta, debuta como director con el documental *La Vie d'un homme* (1938), sobre el dirigente comunista Vailant-Couturier, y el largometraje *Le Temps des cerises* (1938), paradigmático de los planteamientos del Frente Popular. Durante la Ocupación simultanea un ambiguo trabajo como guionista para la Continental, la productora promovida por los ocupantes, y su actividad resistente que incluye el rodaje clandestino entre el maquis de Vercors del material que deriva en el documental *Au cœur de l'orage* (1947). Después de escribir algunos guiones y diálogos vuelve a la dirección con *Messieurs Ludovic* (1946), alcanzando su mayor éxito con *L'École buissonnière* (1948), convencido alegato a favor de los métodos pedagógicos de Freynet ambientado en los años veinte. Sin acertar plenamente en el intento de trasladar al cine francés algunos aspectos -melodramáticos- del neorrealismo en *Sans laisser d'adresse* (1950), aun así premiada en Berlín con el Oso de Oro, Le Chanois se orienta hacia un cine menos exigente y más comercial, con títulos como *Le Village magique* (1953), con Lucía Bosé, y *Papá, mamá, la muchacha y yo* (*Papa, maman, la bonne et moi*, 1954), su mayor éxito comercial en una comedia sobre los problemas de vivienda; esa voluntad de no renunciar a temas importantes aún desde tratamientos populares caracteriza algunos de sus siguientes filmes: el parto sin dolor en *Le Cas du docteur Laurent* (1956) o la educación paterna excesivamente permisiva en *Par-dessus le mur* (1960). Paralelamente asume una costosa producción histórica adaptando *Los miserables* (*Les Misérables*, 1958) con Gabin, Bourvil y Blier como protagonistas. No obstante, los tiempos están cambiando y su obra va perdiendo fuerza hasta apagarse a principios de los setenta, aunque aún hará algún trabajo para la televisión. Carente de un estilo personal y al amparo de los temas escogidos para sus filmes, Le Chanois basculó entre la eficacia profesional y el compromiso político.

OTRAS PELÍCULAS: El destino de Juana Morel (*La Belle que voilà*, 1949), Agence matrimoniale (1952), Les Evadés (1955), Phédre (1960), Par-dessus le mur (1961), La francesa y el amor (*La Française et l'amour: La Femme seule*, 1961), Mandrin, bandit gentilhomme (1962).

J. E. M.

LEENHARDT, Roger (Montpellier, 1903 - París, 1985)

Nacido en una estricta familia protestante, estudia Filosofía en la Sorbonne y trabaja para el noticiario *Eclair-Journal*. A partir de 1930 desarrolla una intensa actividad como crítico-ensayista, con posturas muy cercanas a lo que se entenderá como "política de los autores". Sus artículos se publican en *Esprit* (1936-1939), *Fontaine*, *L'Écran française* (1944-1946), *Les Lettres françaises*, etc.; en esta última aparece el más conocido: "À bas Ford, vive Wyler". Esa activa presencia en el sector cultural del cine francés de la posguerra se completa con la creación del cineclub *Objetif '49*, que encabeza junto a Bresson y Cocteau, así como por su proximidad con el equipo de *Cahiers du cinéma*, revista que le respetará como uno de los cineastas insólitos en el panorama francés del momento e incluso considerará como "padre" espiritual. Paralelamente desarrolla una intensa actividad como documentalista, realizando cerca de 60 cortos de encargo desde su productora *Les Films du Compas*, fundada en 1934. Una de sus especialidades serán los documentales centrados en literatos (Hugo, Mauriac, Rousseau, Voltaire, Valéry...) y pintores (Dauzier, Corot, Pissarro, Monet...), aunque su trabajo más celebrado es *Naissance du cinéma* (1946), documental sobre los primeros tiempos del cine, premiado en el Festival Mundial del Film y las Bellas Artes de Bélgica. En cambio, su actividad en el campo del largometraje es mínima: tras escribir el guión de *L'Amour autour de la maison* (1946), dirige su primer film de ficción, *Les Dernières vacances* (1947). Leenhardt asume su dirección al ser rechazado el guión por diversos realizadores y con ello redundando en su noción de autor; se trata de la evocación literaria, nostálgica y sentimental de una casta y veraniega historia de amor adolescente en una mansión a punto de ser vendida, que responde perfectamente a su concepción del cine: "Yo tengo el gusto por la medida, la discreción, la litotes, propias de los escritores protestantes de la N. R. F. de mi juventud. Un gusto clásico, incluso un poco conservador, un gusto en todo caso moderado". La contención en la puesta en escena unida al carácter casi autobiográfico del relato lo aproxima a la tradición memorialista de novelas como *Le Grand Meaulnes* y la convierte en una obra insólita y excepcional en su contexto. De hecho, ya no vuelve a dirigir ficción hasta la pirandelliana *Le Rendez-vous de minuit* (1961), que no logra atraer ni a crítica ni al público y que sería el segundo y último largometraje de su filmografía, si exceptuamos *Un fille dans la montagne* (1964), realizado para la televisión.

J. E. M.

MARKER, Chris (Neuilly-sur-Seine, 1921)

Licenciado en Filosofía, recorre el mundo entre 1949 y 1952 como representante de la UNESCO, con la misión de introducir el cine dentro del sistema de educación primaria de los países subdesarrollados. Antes, en 1948, había sido uno de los cámaras del *Volcan interdit*, del cineasta y vulcanólogo Haroun Tazieff. Debuta como realizador en 1952 con *Olympia 52*, un documental (género al que dedicará, de una forma u otra, toda su obra) sobre los Juegos Olímpicos de ese año en Helsinki. Ya en esta ópera prima muestra una de sus grandes aportaciones al género, colocando el texto a la altura de las imágenes. Su subjetivismo, heredero de Jean Vigo y de Nicole Védres, de la que se declaró deudor, se basa precisamente en ese uso de la palabra, que llevará a algún crítico a calificar sus películas de "filmes-conversaciones". Realiza un cine siempre comprometido con los movimientos de liberación de los pueblos, en el que la memoria se mueve constantemente entre pasado, presente y futuro, dando a su obra una cierta sensación de tempo-

ralidad inaprensible, dialéctica. No es, pues, extraño que en 1953 codirigiese con Alain Resnais, otro cineasta obsesionado por el tiempo, *Les Statues meurent aussi*, un recorrido por el arte del África Negra que, merced a los comentarios de la voz en *off*, constituye una contundente condena a todo tipo de imperialismo y que fue perseguida por la censura francesa. En los años siguientes, se embarcará en una serie de fascinantes viajes a una serie de países que se encontraban en procesos de cambios sociales radicales. Durante un viaje a China realiza el cortometraje *Dimanche à Pékin* (1956), un breve boceto de la sociedad china, en la que retrata, no sin su habitual ironía, los logros de la política maofista. Pero será en *Lettre de Sibérie* (1957) donde todas las características ya citadas se unan felizmente entre sí, en una especie de *collage*, en el que sus textos se sirven de todo tipo de imágenes para mostrarnos una visión caleidoscópica, nunca dogmática pero siempre subjetiva, de "un país que se transforma: la oposición del pasado y el porvenir, (...) lo viejo y lo nuevo, la tradición y el progreso". Repetirá la misma operación con su retrato de la joven sociedad hebrea (hacia doce años que se había constituido el Estado israelí), en *Description d'un combat* (1960), en la que vuelven a imbricarse un pasado de persecuciones y diáspora, un presente de esperanza y un futuro que ya el cineasta augura incierto. Lo mismo que en *Cuba Sí!* (1961), en la que de nuevo se mezclan el pasado de la dictadura de Batista, con el ascenso de Fidel Castro y la aparición de una nueva Cuba y una proyección del futuro de la isla, esta vez en boca del propio Castro. Marker nunca ha dejado de investigar nuevas formas, y en los años siguientes colaborará con cineastas tan inclasificables como él mismo (Joris Ivens, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda, Jorge Semprún, Terry Gilliam...) y se adentrará en nuevos terrenos como la televisión, el video o los productos multimedia, entre los que destaca su impresionante *Immemory* (1997), "una nueva mirada retrospectiva sobre el conjunto de su trayectoria", en palabras de Raymond Bellour, en la que es el propio "espectador" el encargado de ordenar un material tan complejo como fascinante.

J.A.

OPHÜLS, Max (Sarrebrück, Alemania, 1902 - Hamburgo, Alemania, 1957)

De verdadero nombre Max Oppenheimer, comienza muy pronto en el mundo del teatro: a los diecisiete años debuta como actor y a los veintiuno como director teatral. Durante diez años montará todo tipo de obras en los más prestigiosos teatros de Alemania y Austria. Llega al cine con el sonoro y en su período alemán destaca *Liebelei (Amoríos) (Liebelei*, 1932), que ya contiene la elegancia clásica en su puesta en escena, con una cámara destinada al movimiento permanente y el romanticismo nostálgico y trágico, pero también irónico y aparentemente frívolo de sus historias. Como judío, huye de Alemania en 1933 y se refugia en Francia, cuya nacionalidad obtendrá unos años después, donde realizará, entre otros, *La Tendre ennemie* (1936), *Werther* (1938) y *De Mayerling a Sarajevo (De Mayerling à Sarajevo*, 1940), que acaba pocos días antes de tener que huir a Estados Unidos tras una breve estancia en la neutral Suiza. Sus diez años en Hollywood no fueron fáciles y, pese a que allí dirigió una de sus obras maestras, *Carta de una desconocida (Letter from an Unknown Woman*, 1948), en 1950 decide volver a Francia. Su segunda etapa francesa es breve, pero intensa. Cuatro películas que constituyen una de las cumbres no sólo del cine francés, sino mundial: *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952), *Madame de...* (*Madame de...*, 1953) y *Lola Montes (Lola Montès*, 1955). Se podría hablar de una no declarada tetralogía en la que Ophüls, film tras film, nos habla de la intensidad y la fugacidad del amor. Un amor cuyo centro está en el deseo y, por tanto, puede saltar del drama a la más aparente superficialidad, de la trascendencia a la frivolidad, sin solución de continuidad. Se trata de historias circulares que vuelven una y otra vez sobre sí mismas, basadas en guiones que nunca dejan un cabo suelto (Ophüls es autor de todos ellos, aunque siempre contase con algún colaborador: Jacques Natanson, Annette Wademant, Marcel Achard), con diálogos de una belleza literaria y precisión

extraordinarias, siempre trufados de un humor lleno de ironía. La voz de un narrador, sea voz en *off* o personaje de la acción, es la encargada de poner orden en los meandros de las sucesivas historias (el espacio impide que nos detengamos en sus argumentos). La misma precisión que se extiende a sus puestas en escena, cuyo clasicismo barroco alcanza cotas de elegancia pocas veces superadas en la historia del cine. Coherente con los continuos saltos temporales de sus historias, con su circularidad narrativa (de una forma u otra, siempre acabamos donde se empezó), la cámara de Ophüls detesta la quietud. Su profusión de *travellings* es impresionante. Quizás nadie desde Murnau había movido la cámara con tal delicadeza y, cuando se ve obligado a optar por un plano fijo (siempre planos breves), son los actores los que se mueven delante de la cámara de manera incesante, que no frenética. Su clasicismo le lleva a la concisión, a la elipsis, a una magistral utilización del espacio en *off*, a los que relega invariablemente las secuencias eróticas, esenciales para sus historias, pero que no nos son hurtadas por pudor, sino que son enriquecidas por su capacidad de sugerencia. No menor es el cuidado de la fotografía (en los cuatro filmes responsabilidad del gran Christian Matras), que del blanco y negro de las tres primeras, que trasmite a la perfección el aliento poético de la estética ophülsiana, desemboca en el estallido del Cinemascope y el Eastmancolor de **Lola Montes**. Su maestría en la dirección de actores se vio ayudada por repartos de excepción: A. Walbrook, S. Signoret, S. Reggiani, S. Simon, D. Gélin, D. Darrieux, J. L. Barrault, I. Miranda y G. Philippe en **La Ronde**; C. Dauphin, G. Morlay, J. Gabin, M. Renaud, D. Darrieux, P. Brasseur, J. Servais, S. Simon y D. Gélin en **Le Plaisir**; D. Darrieux, Ch. Boyer y V. De Sica en **Madame de...**; P. Ustinov, A. Walbrook y O. Werner en **Lola Montes**. Quizás la excepción sea Martine Carol, que no consigue estar a la altura de su Lola Montes. Su éxito con **La Ronde** superó todas las previsiones, pero **Le Plaisir** y **Madame de...** conocieron críticas encontradas, mientras **Lola Montes** se saldó con un rotundo fracaso, aunque acabaría convirtiéndose en película de culto. Murió mientras preparaba *Modigliani*, que, por voluntad del propio Ophüls, acabaría dirigiendo en 1958 Jacques Becker con el título de **Los amantes de Montparnasse** (*Montparnasse 19*).

J. A.

PAGNOL, Marcel (Aubagne, 1895 - París, 1974)

Los primeros éxitos teatrales le llevaron al abandono de sus funciones como profesor de inglés en colegios e institutos del Midi, aunque es con **Topaze** -estrenada en París en 1928- cuando consigue su primer y definitivo éxito, que abre una larga carrera teatral. Con la llegada del sonoro, el interés de Pagnol se amplía hacia el cine, donde ve la posibilidad de ampliar su público y de "fijar" sus obras para el futuro. Al principio se trata de versiones de algunos de sus éxitos realizadas por cineastas de prestigio como Alexander Korda -**Marius** (*Marius*, 1931)-, Marc Allégret -**Fanny** (*Fanny*, 1932)- y Louis Gasnier -**Topaze** (1932)-; pero muy pronto decide asumir él mismo la dirección de sus adaptaciones, debutando con **Le Genre de monsieur Poiret** (1933), film hoy perdido. Sus sucesivos filmes -**Joffroy** (1933), **Angèle** (1934), **Merlusse** (1935), **César** (1936), **Regain** (1937), **El pan y el perdón** (*La Femme du boulanger*, 1938), **La Fille du puisatier** (1940)- no siempre son transposiciones de sus propias obras, sino que en ocasiones están escritas directamente para la pantalla o incluso adaptan textos ajenos. Pero en definitiva sí introducen en el cine francés las mismas tendencias que ya caracterizan su teatro: la ambientación mediterránea y provenzal que responde a una vocación regionalista; el cruce entre realismo y pintoresquismo populista; el trabajo con una excelente *troupe* de intérpretes casi fijos, procedentes muchas veces del café-concierto marsellés, entre los cuales se cuentan Raimu, Fernandel, Charpin, Maupí, Poupon, Dumazis, etc.; los diálogos asumiendo el acento meridional; la calidad de los textos, que palia una puesta en escena que nunca evade su condición de "teatro filmado"; etc. Para todo ello Pagnol cuenta con su propia productora, *Les Films Marcel Pagnol*, creada en 1934, aliada a la Gaumont y que eventualmente produce

filmes ajenos, como el celeberrimo **Toni** (Jean Renoir, 1934). Sin embargo, tras el paréntesis de la guerra los tiempos comienzan a cambiar y con ellos los gustos del público. Probablemente desaparece ese público pequeño-burgués, laico, republicano y radical-socialista en lo político, amante todavía del teatro de texto y de los trucos actorales y los giros idiomáticos. Y también las fórmulas del teatro filmado aparecen desfasadas y alejadas de las nuevas modas. Cuando el teatro pasa a estar protagonizado por los Sartre, Camus, Genet, Ionesco, etc., la visión pagnoliana se va alejando de la sensibilidad contemporánea, aunque ingrese en la Academia en 1946. Pese a ello, las maneras del cine de Pagnol no cambian y sus títulos de posguerra ven aminorar su repercusión comercial, aunque todavía **Naïs** (1945), **Manon des sources** (1953) y la adaptación de **Les Lettres de mon moulin** (1954), según Daudet, no dejen de plantear aspectos interesantes, más desde luego que su *remake* de **Topaze** (1951). De ahí que prácticamente a mediados de los cincuenta Pagnol abandone las cámaras y platós, a los que sólo retornará para un trabajo televisivo: **Le Curé de Cucugnan** (1967).

OTRAS PELÍCULAS: **La Belle meunière** (1948), **Le Rosier de madame Husson** (1950).

J. E. M.

PATELLIÈRE, Denis de la (Nantes, 1921)

La experiencia de la lucha resistente durante la Ocupación hace desistir a Denys de la Patellière, procedente de una aristocrática familia, de su inicial vocación militar. Con la Liberación se orienta hacia el cine, comenzando como montador para las *Actualités françaises* y más tarde como ayudante de dirección con cineastas comerciales como Georges Lacombe, Georges Lampin, Richard Pottier, Maurice Labro y René Le Henaff, al tiempo que interviene en algunos guiones como el de **El renegado** (*Le Défroqué*; Léo Joannon, 1953). Por fin, en 1955 pasa a la dirección como resultado de sus discrepancias con el guión preparado por Joannon para la adaptación de **Los aristócratas** (*Les Aristocrates*), una historia de decadencia aristocrática a partir de la novela de Michel de Saint-Pierre, protagonizada por el gran Pierre Fresnay. De todas formas, La Patellière se integra rápidamente en el tradicional cine de género, consiguiendo el éxito comercial con **Les Oeufs de l'autruche** (1957), una comedia "de boulevard", y **Retour de manivelle** (1957), un film de suspense con Michèle Morgan. Esa línea al servicio de las habituales estrellas del cine francés de la época se mantiene con **Les Grandes familles** (1958), donde la novela de Maurice Druon y el guión de Michel Audiard auspician la presencia de Jean Gabin como patriarca en una trama de intrigas familiar en el seno de un imperio periodístico; presencia repetida en **Rue des Prairies** (1959), aunque aquí Gabin interpreta en clave melodramática un personaje muy distinto, un obrero de buen corazón capaz de aceptar un hijo adulterino. El mayor éxito de Denis de la Patellière llega con **Un taxi para Tobruk** (*Un taxi pour Tobruk*, 1960), una trágica aventura en el desierto de cuatro soldados franceses y un oficial alemán, que sabe aprovechar las virtudes interpretativas de Charles Aznavour, Lino Ventura y Hardy Kruger. Probablemente no vuelva a alcanzar el mismo nivel en su obra posterior, aunque algunos de sus filmes -como la fuerte coproducción **La conquista de un imperio** (*La Fabuleuse aventure de Marco Polo*, 1963) y **La Tonnerre de Dieu** (1965)- obtengan buena acogida comercial. De todas formas, su trayectoria irá languideciendo a finales de los sesenta y primeros setenta, acabando su carrera como realizador de telefilmes.

OTRAS PELÍCULAS: **Le Salaire du peché** (1956), **Thérèse Etienne** (1957), **Les Yeux de l'amour** (1959), **Le Bateau d'Emile** (1961).

J. E. M.

PHILIPPE, Gérard (Cannes, 1922 - París, 1959)

Básicamente actor, se convierte en uno de los grandes del teatro francés a partir de su contratación por parte del Teatro Nacional Popular. Tras aparecer como figurante en **La Boîte aux rêves** (Yves Allégret, 1943), consigue su primer

papel en *Les Petites du quai aux Fleurs* (Marc Allégret, 1943). Su consagración le llegará con su papel protagonista en *El idiota* (*L'Idiot*; G. Lampin, 1945), con el que se convierte en el paradigma de la joven estrella, romántica y atractiva, que cautiva a los espectadores. Con *Le Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1946), una película que escandaliza a la derecha francesa, pero que consigue un rotundo éxito, consigue el premio de interpretación en el Festival de Bruselas. A partir de ahí trabaja con muchos de los mejores realizadores del cine francés: Christian-Jaque -entre otras, **Fanfan, el invencible** (*Fanfan la Tulipe*, 1952), su mayor éxito comercial-, Y. Allégret, R. Clair, M. Ophüls, M. Carné, S. Guitry, R. Clément, C. Autant-Lara, J. Duvivier, J. Becker, R. Vadim, L. Buñuel... Su ambición de convertirse en realizador se limitó a un único film, *Les Aventures de Till l'Espilège* (1956), basada en la novela de Charles De Coster, que recrea la lucha del héroe flamenco que, en el siglo XVI, se opuso a la ocupación española de los Países Bajos. Durante años acarició la idea de llevar la novela a la pantalla y reescribió el guión una y otra vez, con la ayuda de René Wheeler y René Barjavel. La entrada en la producción de la alemana DEFA (la sucesora de la UFA) y la aceptación por parte del documentalista holandés Joris Ivens de trabajar como supervisor en el film, lanzaron el proyecto. No se escatimaron medios: rodaje de las escenas heladas en Suecia y las de las batallas cerca de Leipzig, con un gran número de extras; reconstrucción de un pueblo flamenco en los estudios de la Victorine, en Niza; un cuidado vestuario extraído de los cuadros de Brueghel; técnicos de la categoría del director de fotografía Christian Matras o el músico Georges Auric. Pero la empresa desbordó al debutante realizador, que se había propuesto como modelo **Fanfan, el invencible**. La crítica se mostró unánime en su rechazo: ni la puesta en escena, ni el montaje, ni siquiera la interpretación (su trabajo como actor nunca fue tan censurado) se salvaron. Por si fuera poco, su estreno coincidió con la entrada de los tanques rusos en Budapest y el film fue acusado de tratar con frivolidad un tema tan sensible en aquellos momentos como era la lucha de un pueblo contra la ocupación extranjera. Paradójicamente, un hombre como Gérard Philipe, inequívocamente progresista y que encabezó las manifestaciones contra la represión soviética en Hungría, era vapuleado incluso desde la izquierda. No volvería a dirigir, no tanto a causa de este sonoro fracaso, sino porque en 1959 un cáncer de hígado acabó con su vida a los 37 años de edad.

J. A.

PINOTEAU, Jack (Clair-fontaine, 1923)

Perteneciente a una familia de cineastas (su padre, Lucien, fue director de producción y su hermano, Claude, realizador como él), estudia en la Escuela de Artes Aplicadas. Comienza en el cine como asistente de realización de M. Carné, J. Duvivier, H. Calef y J. Audry, entre otros. Tras realizar algunos cortometrajes a finales de los años cuarenta, debuta en el largometraje con *Ils étaient cinq* (1951), con la que intenta dar a la comedia un cierto refinamiento a través de una sofisticada puesta en escena. Su intento, que prosigue con *Le Grand Pavois* (1953), no recibe el esperado refrendo de la crítica. Cambia de estrategia cuando entra en contacto con Darry Cowl, un popular músico y cómico de cabaret, para el que escribe y dirige sus cuatro siguientes películas que, si tampoco consiguen la aprobación de la crítica, se convierten en sucesivos éxitos comerciales. Pinoteau abandona sus veleidades estéticas para limitarse a realizaciones rutinarias, guiones manidos y tópicos gags, todo ello para lucimiento de Cowl, que se convierte en la *vedette* absoluta de *L'Ami de la famille* (1957), *Le Tripoteur* (1957), *Chéri, fais moi peur* (1958) y *Hola, Robinsón* (*Robinson et le tripoteur*, 1959), títulos cada vez más previsibles a lo largo de los cuales se va agotando el filón. En el último, una coproducción con España, trabajarán Blanca de Silos, Alfredo Mayo, Julio Peña y Carlos Casaravilla. No volverá a encontrarse con el éxito y en los años sesenta y setenta se dedicará básicamente a la televisión.

J. A.

POTTIER, Richard (Budapest, Austro-Hungría, 1906 - Plessis-Bouchard, 1994)

Tras sus comienzos cinematográficos en Alemania hacia 1929, Ernest Deutsch se instala en Francia y con el seudónimo "Richard Pottier" inicia una abundante filmografía con más de 40 filmes entre 1934 y 1964. De todas formas, se mantendrá siempre en el ámbito del cine comercial, siendo probablemente el descubrimiento de Martine Carol su mayor aportación a la historia del cine francés. Si bien fue **Guarda de lobos** (*La Ferme aux loups*, 1943) su primera colaboración -que sucede a una interesante adaptación de Simonon/ Maigret: **Firmado Picpus** (*Picpus*, 1942)-, la mayor popularidad del tándem Pottier-Carol llega con **Caroline chérie** (1951), que inicia una serie de filmes en torno al personaje de Caroline, creado por Cecil de Saint-Laurent, dirigidos por otros cineastas. Pottier también incide en la popularidad del actor-cantante hispano Luis Mariano, con títulos como **Cita en Granada** (*Rendez-vous à Granade*, 1951), sobre todo **Violetas imperiales** (*Violettes impériales*, 1952), aquí acompañado por Carmen Sevilla, y **El cantor de México** (1956), donde el *partenaire* de Mariano era... Bourvil. Asimismo se le debe otro vehículo estelar para María Félix, **La bella Otero** (*La Belle Otero*, 1954), antes de deslizarse en el último tramo de su carrera por prescindibles *péplums* como **David y Goliat** (*David et Goliath*, 1960) o **El rapto de las Sabinas** (*L'Enlèvement des Sabines*, 1961).

OTRAS PELÍCULAS: **L'Insaissable Frédéric** (1945), **Vertiges** (1946), **Destins** (1946), **L'Aventure commence demain** (1946), **Deux amours** (1948), **Barry, héroe del San Bernardo** (*Barry*, 1948), **Nuit blanche** (1948), **Casimir** (1950), **Meurtres** (1950), **Ouvert contre X** (1952), **Los sublevados de Lomanach** (*Les Révoltés de Lomanach*, 1952), **El prisionero del rey** (*Il prigionero del re / La Masque de fer*, 1953), **La castellana del Líbano** (*La Chatelaine du Liban*, 1956), **Siempre te quise** (*Taharrin*, 1957), **Sérénade ai Texas** (1958), **Dernier fiercé** (1964).

J. E. M.

ROBERT, Yves (Saumur, 1920 - París, 2002)

Llegado al campo del teatro desde su condición obrera, tras haber trabajado como aprendiz de pastelero, tipógrafo y cavador, debuta en Lyon en 1942. Su notoriedad llega en los años de posguerra como animador de los espectáculos del cabaret *La Rose Rouge*, en Saint-Germain-des-Près, entre 1948 y 1952, los años del existencialismo, donde escenifica textos de Boris Vian, Jacques Prévert, Raymond Queneau y Robert Desnos. Paralelamente desarrolla desde 1948 su actividad como actor cinematográfico, interviniendo en filmes destacados como **Las maniobras del amor** (*Les Grandes manoeuvres*; René Clair, 1955), **Los Mauvaises rencontres** (Alexandre Astruc, 1955) y **Cléo de 5 a 7** (*Cléo de 5 à 7*; Agnès Varda, 1961). Ya en 1951 dirige su primer corto, **Les Bonnes manières**, y poco después debuta en el largometraje con **Los Hommes no pensent qu'à ça** (1953). A partir de ahí desarrolla una episódica trayectoria como director, manifestando una indudable profesionalidad pero con escasos momentos de genio. Así, **Ni vu, ni connu** (1957), uno de los primeros éxitos de Louis de Funès; **El toisón de oro** (*Signé: Arsène Lupin*, 1959), según la novela de Maurice Leblanc; y **La Famille Fenouillard** (1960). Pero el mayor éxito de la primera etapa de la carrera como cineasta de Yves Robert es, sin duda, **La guerra de los botones** (*La Guerre des boutons*, 1961): esta adaptación de la novela de Louis Pergaud, en torno a los enfrentamientos entre dos grupos de niños en una pequeña población rural, obtiene el Premio Jean Vigo y consigue la mayor recaudación del cine francés desde la guerra. Desde entonces proseguirá su doble labor como actor y director, obteniendo algunos nuevos éxitos al cabo de los años, ya en los setenta: **El gran rubio con un zapato negro** (*Le Grand blonde avec une chaussure noir*, 1972), **¡Qué vida la del artista!** (*Salut l'artiste*, 1973), **Un elefante se equivoca enormemente** (*Un éléphant: ça trompe énormément*, 1976) o **Dentro de cien años todos calvos** (*Nous irons tous au paradis*, 1977).

J. E. M.

ROUCH, Jean (París, 1917 - Birni N'Konni, Níger, 2004)

Estudia Etnología, contando entre sus profesores con Marcel Griaule, pionero del cine etnográfico. Desde principios de los años cuarenta realiza numerosos viajes científicos a diversos países del África Negra y, a partir de 1947, comienza a realizar documentales, en principio destinados a complementar sus trabajos. En 1949 realiza *Initiation à la danse des possédés*, que obtiene el Gran Premio del Festival de Cine Maldito de Biarritz. Sus tres siguientes trabajos -*La Circoncision* (1949), *Chasse à l'hippopotame* (1950) y *Yenendi: les hommes qui font la pluie* (1951)- acabarán refundidos por Rouch en *Les Fils de l'eau* (1958), pero para entonces ya habrá realizado algunos de sus documentales más conocidos y, si sus aportaciones cinematográficas serán prácticamente incuestionables, desde el punto de vista etnológico será motivo de polémica. Rouch reivindica su subjetivismo a la hora de acercarse a las civilizaciones que intenta retratar, pero, curiosamente, lo hace desde un profundo respeto a las identidades étnicas y culturales a las que se acerca. Concibe los comentarios a sus trabajos como introducciones que, de ningún modo, pretenden influir en la percepción por parte del espectador de esas realidades. Siempre que puede, prefiere llevar personalmente la cámara, lo que le permite acercarse a los mundos que intenta reflejar de manera más directa y personal. En 1955, con *Les Maîtres fous*, es premiado en el Festival de Venecia y su cine comienza a ser objeto de debate. Obsesionado por las modificaciones que las diversas potencias coloniales europeas llevan a cabo en las distintas culturas africanas, en este film se centra en una serie de ritos iniciáticos de la secta Haouka, nacida en Accra, capital de Ghana. Los Haouka nacieron en 1927 del choque de las costumbres de una serie de jóvenes llegados desde la selva, con una civilización muy influida por los avances técnicos llevados hasta allí por los blancos. Rouch se adentra con su cámara en la concesión del Gran Padre de la secta, Mountyeba (los rótulos iniciales aseguran que el documental fue realizado por petición de los máximos representantes de la secta), donde se lleva a cabo la iniciación de los nuevos miembros. Moviéndose cámara en mano entre ellos, consigue un documento impactante con los ritos que llevan a la posesión de los neófitos por parte de espíritus asociados a la administración colonial occidental (el gobernador o el general son algunos de los protagonistas ficticios del rito y de hecho se habla del dios de lo nuevo, de la técnica, de la ciudad y de la fuerza), provocando espectaculares espasmos en los iniciados. Acabado el rito, Rouch nos los vuelve a mostrar en su vida cotidiana en Accra. Su intervencionismo se acentúa con *Moi, un noir* (1958), donde insiste en el choque entre la cultura precolonial y la vida en las ciudades. Tomando como protagonistas a un grupo de jóvenes nigerianos que han emigrado desde Niamey a Abidjan (entonces todavía capital de Costa de Marfil), hace que estos se conviertan en narradores de una especie de docudrama, en el que los protagonistas mezclan sus viejas creencias con los nuevos ídolos tomados de la ciudad, que no son sino ídolos del boxeo o el cine. Si durante la semana los jóvenes intentan buscar trabajos esporádicos para sobrevivir, durante el fin de semana se refugian en los bares y *dancings*, en la cerveza y las mujeres. Algunos de sus apodos son significativos de por dónde van sus sueños: Eddie Constantine, Edward G. Robinson, Tarzán, Dorothy Lamour... El subjetivismo de Rouch da un paso adelante con *La Pyramide humaine* (1959), en la que los protagonistas pasan de representar su vida cotidiana a llevar a cabo una representación en toda regla. Acusado por sectores de raza negra de estudiarles "como si fuesen insectos", con este film pretende dejar clara su postura frente al racismo. Reúne a una serie de estudiantes, europeos y africanos, en el Liceo de Abidjan y les hace convivir durante once semanas. "No habrá guiñon previo", les dice Rouch en una de las secuencias de presentación. A lo largo del film, los jóvenes discutirán acerca de sus diferentes culturas, los recelos mutuos, la influencia colonial, sus esperanzas y surge el amor, lo que finalmente llevará a uno de los negros a suicidarse durante una jornada aparentemente festiva. Iniciaré los años sesenta con *Chronique d'un été* (1960) y nunca dejaré de filmar, completando una filmogra-

fía de más de cien películas, que concluirá un año antes de que muriese, en 2004, a consecuencia de un accidente en Níger a los ochenta y seis años.

OTRAS PELÍCULAS: *Au pays des mages noirs* (1947), *Les Magiciens de Wanzerbé* (1948), *Hombroï* (1948), *Les Gens du mil* (1951), *Cimetière dans la falaise* (1951), *Mammy Water* (1953), *Baby Ghana* (1957), *Sakpata* (1958), *La Royale goubé* (1958), *Moro Naba* (1958).

J. A.

ROULEAU, Raymond (Bruselas, Bélgica, 1904 - París, 1981)

No cabe duda de que el teatro es la gran pasión de Edgar "Raymond" Rouleau, luego ampliada a la interpretación y efímeramente a la dirección cinematográfica. Funda con Antonin Artaud y Charles Dullin el teatro surrealista, poniendo en escena a Alfred Jarry y luego a autores tan notorios como Bertolt Brecht, Tennessee Williams, Arthur Miller, Bernard Shaw o Jean Cocteau. Su trayectoria como actor en el cine arranca con *El dinero* (*L'Argent*; Marcel L'Herbier, 1927) y sobrepasa los cincuenta filmes, con títulos como *Le Dernier Tournant* (Pierre Chenal, 1939), *L'Assassinat du Père Noël* (Christian-Jaque, 1941) y *Falbalas* (Jacques Becker, 1945), mientras que sus trabajos como director cinematográfico arrancan con *Suzanne* (1932), codirigida con Léo Joannon. Durante los años treinta dirige otros cuatro filmes, sin alcanzar mayor notoriedad, pero tarda casi dieciséis años en volverse a poner detrás de las cámaras para adaptar *Les Sorcières de Salem* (1956), la dramática parábola de Arthur Miller sobre la "caza de brujas" protagonizada por el dúo Yves Montand-Simone Signoret. Sólo vuelve a la dirección con *Les Amants de Teruel* (1961), un film lleno de sueños y simbolismos decididamente *demodé* y cuyo fracaso probablemente decide el final de su carrera como cineasta.

J. E. M.

ROUQUIER, Georges (Lunel-Viel, 1909 - París, 1989)

Linotipista, nacido en un pequeño pueblo del departamento de Hérault, en Languedoc, pronto entusiasmado por el cine, particularmente el de Flaherty: tres hechos trascendentales en su obra. Como trabajador manual, en varios de sus filmes reivindica el trabajo de los artesanos; nacido en un medio principalmente agrícola, dejó constancia en sus dos mejores largometrajes de las transformaciones en el modo de trabajar la tierra; fiel seguidor de Flaherty, es autor de una obra en la que el tono documental, la fuerza de las imágenes y el lirismo de su puesta en escena son características esenciales. Con una cámara de segunda mano, aprende los secretos técnicos de la fotografía y la técnica cinematográfica. Con ella realiza un cortometraje mudo, *Vendanges* (1929), centrado en la vendimia, del que sólo se conservan pequeños fragmentos, que ya parece demostrar su gran capacidad de observación de los hechos más cotidianos. Tras la llegada del sonido, tarda en realizar sus dos siguientes cortometrajes, *Le Tonnelier* (1942) y *Le Charron* (1943), sendos homenajes al trabajo artesanal de un tonelero y un carretero. Con un ágil montaje, una soberbia fotografía y su habitual lirismo, no sólo basado en las imágenes, sino también en sus comentarios en *off*, Rouquier rinde testimonio de una forma de vivir que, tras la Segunda Guerra Mundial, comenzará a replenarse. En 1946 dirige su primer largometraje, *Farrebique* (1946), su obra maestra, que le coloca entre los cineastas más singulares del cine francés. *Farrebique* no supone una ruptura con su cine anterior y en ella Rouquier describe la vida en la granja que da título a la película, en la región de Aveyron, al sur del Macizo Central, una zona aislada que conservaba sus costumbres tradicionales. El argumento es mínimo, los personajes casi simples excusas para mostrar el devenir de las estaciones y, con ellas, los distintos trabajos en la granja y el eterno ciclo vital: nacerá una nueva nieta, el hijo mayor se enamorará y hará planes de futuro, el patriarca morirá tras la vendimia. Aunque los tiempos cambian (hay que remozar y ampliar la casa centenaria, instalar la luz eléctrica), también se conservan las tradiciones: el mayorazgo se impone y la vida cotidiana parece inmutable. La sober-

bia fotografía de unos interiores umbríos contrasta con las luminosas secuencias del campo. Rouquier siempre acarició la idea de hacer una continuación. No lo consiguió hasta casi cuarenta años después con **Biquefarre** (1983). Pese a los numerosos premios de **Farrebique**, continuará realizando cortometrajes, entre ellos **L'Oeuvre scientifique de Pasteur** (1947), codirigida con Jean Painlevé; **Le Chaudronnier** (1949), nuevo homenaje a los viejos artesanos, esta vez los caldereros; **La Sel de la terre** (1950), otra vez centrada en el mundo agrícola; **Un jour comme les autres** (1952), tierna mirada a una familia obrera de los alrededores de París. Su segundo largometraje es producto de un encargo y poco tiene que ver con su particular universo. Coproducción francoespañola (la versión española fue dirigida por Ricardo Muñoz Suay), **Sangre y luces** (*Sang et lumière*, 1954), es, no obstante, un nada desdeñable acercamiento al mundo de los toros, centrado en la figura de un torero en decadencia (Daniel Gélin), que acabará muriendo en la plaza, en el que no falta la consabida mujer fatal (Zsa Zsa Gabor). Aún conseguirá retratar mundos tan diferentes como el de la creación artística, con la excelente **Arthur Honegger** (1955), y el de uno de los mitos del catolicismo en **Lourdes y sus milagros** (*Lourdes et ses miracles*, 1955), en la que, más que por la cuestión religiosa, se interesa por las energías humanas que desencadena, antes de realizar su tercer largometraje, el fallido **S.O.S. Noronha** (1957), centrado en el mundo de la aviación e interpretado por Jean Marais.

OTRAS PELÍCULAS: **L'Economie des métaux** (1943), **La Part de l'enfant** (1943), **Le Lycée sue la colline** (1952), **Malgovert** (1954), **La Bête noir** (1956), **Une belle peur** (1958), **Le Notaire de Trois-Pistoles** (1959).

J. A.

TOURJANSKY, Viktor (Kiev, Ucrania, 1891 - Munich, Alemania, 1976)

Estudia en la Academia de Bellas Artes de Moscú, contando entre sus profesores con Stanislavski. Debuta en el cine primero como actor y, ya en 1914, como realizador, pero con la Revolución de Octubre se traslada a París. En Francia, oscila entre la realización de melodramas (como **Calvaire d'amour** y **Le Chant de l'amour triomphant**, ambas de 1923) y películas de aventuras a veces de temática rusa -su versión muda de **Michel Strogoff** (1926) es la mejor adaptación de la novela de Verne-, en las que mantiene unas ambiciones estéticas que se irán diluyendo con el tiempo. Asistente de Abel Gance en **Napoleón** (*Napoléon*, 1927), se encarga de concluir, con Jean Epstein y Henri Etievant, **El fin del mundo** (*La Fin du monde*, 1933), film mudo del propio Gance, que este abandonó cuando los productores decidieron sonorizarlo. Llamado a Estados Unidos, su único film allí, **The Adventurer** (1928), se salda con un fracaso, lo que le obliga a volver a Europa. Empieza a dirigir alternativamente en Alemania, Italia y Francia, oscilando entre la comedia, el melodrama y el cine de acción. Comienza el período con la española **Si te hubieses casado conmigo** (1948), comedia poco inspirada con Amparo Rivelles y Fernando Rey. Instalado definitivamente en el cine comercial, durante casi una década trabaja permanentemente en el cine alemán. Su infatigable ritmo de trabajo se acentúa a finales de los cincuenta y primeros sesenta, años en los que predominan sus coproducciones francoitalianas, en las que habitualmente colabora en sus guiones con Damiano Damiani, dirigiendo una serie de filmes en los que mezcla las recreaciones históricas con el cine de aventuras, siempre con la vista puesta en la taquilla: **Aphrodite, déesse de l'amour** (1958), **Les Bateliers de la Volga** (1958), **Erode il grande** (1959) y **Les Cosaques** (1959), con intérpretes habituales como Gert Fröbe, con el que ya había trabajado en sus películas alemanas, Massimo Girotti, Edmund Purdom o John Drew Barrymore. Se despidió del cine francés con **Le Triomphe de Michel Strogoff** (1961), olvidable intento de retomar la novela que adaptase treinta y cinco años antes, muy lejos de la sobriedad de aquella, y que pretendía aprovechar el éxito de Curd Jürgens en la versión de Carmine Gallone: **Miguel Strogoff** (*Michelle Strogoff*, 1956). La falta de ambición de esta nueva, y adulterada, versión de la

obra de Verne no es sino el reflejo de la misma falta de ambición que llevó a su cine a un progresivo adocenamiento.

J. A.

VADIM, Roger (París, 1928 - 2000)

Sus inicios artísticos se sitúan como actor teatral entre 1944 y 1947, pasando al cine como ayudante de dirección de Marc Allégret y como guionista-adaptador, labor que simultanea desde 1953 con la de periodista en la célebre revista *Paris-Match*. El salto a la dirección cinematográfica llega de la mano de la pujante estrella Brigitte Bardot, con la que se había casado en 1952. Impulsado por el productor Raoul Lévy, dirige con (y para) ella la impactante **Y Dios... creó la mujer** (*Et Dieu... créa la femme*, 1956), film que será acogido muy favorablemente tanto por el público, que ratifica el estrellato de la Bardot, como por la joven crítica (Truffaut y compañía), que saludan el aire fresco y la espontaneidad de que parece hacer gala la película. Esos méritos van a significar la consideración durante mucho tiempo de Vadim como uno de los precedentes inmediatos de la *Nouvelle Vague*, opinión que sólo el paso del tiempo -y la continuidad de la filmografía del cineasta- debilitarán. Evidentemente, la frescura de la presencia de Brigitte Bardot, la franqueza de exposición de los aspectos eróticos del relato, la presencia casi juvenil de Jean-Louis Trintignant y el aprovechamiento de los escenarios naturales y coloristas de la Costa Azul son otros tantos factores que cimentaron el equívoco, sostenible tal vez en el plano sociológico, pero mucho menos en el estético y moral. La aureola escandalosa de **Y Dios... creó la mujer** es un elemento determinante para la definición de la obra de Vadim, que se dedica de forma sustancial al empeño de *épater le bourgeois* en buena parte de sus filmes, de la misma manera que el final de su doble relación (sentimental en 1957 y artística mucho después) con la Bardot le conduce a una sucesión de "descubrimientos" y lanzamientos de sucesivas estrellas. Así, junto a sus siguientes filmes con Brigitte Bardot -el disparatado **Les Bijoutiers du clair de lune** (1957), **A rienda suelta** (*La Bride sur le cou*, 1961), según la novela de Bertrand Poirot-Delpech, y **Le Repos du guerrier** (1962), ahora a partir del sarcástico relato de Christian Rochefort- frecuenta estrellas como Françoise Arnoul en **Sait-on-jamais?** (1957) y Jeanne Moreau en **Relaciones peligrosas** (*Les Liaisons dangereuses*, 1959), penúltima película a su vez de Gérard Philipe y primera adaptación -y transposición moderna- del licencioso texto de Choderlos de Laclos. No menos intención polémica tiene **Et mourir de plaisir** (1960), relato vampírico y pretendidamente licencioso del novelista Roger Vailland, ahora interpretado por Elsa Martinelli, pero a esas alturas ya ha "estallado" la *Nouvelle Vague* y comienzan a desvelarse los equívocos y las mixtificaciones en torno al cineasta. Su estrategia "escandalosa" y su erotismo "elegante" se van mostrando impostados, cuando no falsos, a pesar de los préstamos tomados de obras literarias clásicas o contemporáneas, desde **La Vice et la vertu** (1963) -ahora es el masoquismo lo que constituye su horizonte- hasta el *remake* de **La ronda** (*La Ronde*, 1964), según Schnitzler, que reúne a Marie Dubois, Anna Karina, Jane Fonda y Catherine Spaak, pasando por **Château en Suède** (1963), basada en la ya de por sí atrevida Françoise Sagan. En definitiva, la progresiva caída de la carrera posterior de Roger Vadim no hace más que certificar las dudas sobre su primera etapa. Salvando la significación que adquirió en su momento **Y Dios... creó la mujer**, podríamos decir que con Vadim se iniciaba lo que finalmente no iba a ser más que una vía muerta en la renovación del cine francés. Sin duda, Godard, Truffaut, Rivette y los demás eran otra cosa.

J. E. M.

VERNEUIL, Henri (Rodosto, Turquía, 1920 - Bagnolet 2002)

Llega a Francia, huyendo del genocidio armenio, a los cuatro años como Achud Malakian antes de tomar el seudónimo "Henri Verneuil". Dedicado al periodismo y la radio en su Marsella de adopción, comienza en el cine como cortometrajista y luego ayudante de Robert Vernay. En 1952 debuta en el largometraje con **La Table aux crevés**, primero de

sus trabajos con Fernandel, entre los que los que destaca **El enemigo público nº 1** (*L'Ennemi public nº 1*, 1953), un film que debía dirigir el exilado Jules Dassin. Bien integrado en el cine comercial francés, trabaja con muchas de sus estrellas: además del citado Fernandel, con Jean Gabin, Charles Boyer, Michèle Morgan, Jean-Paul Belmondo, etc. Pese a incuestionables éxitos de público -como **Des gens sans importance** (1956)-, su trayectoria prosigue durante los años cincuenta sin manifestar ninguna personalidad distinguible, manteniendo una rutinaria profesionalidad que no rompen ni siquiera títulos algo más interesantes como **La vaca y el prisionero** (*La Vache et le prisonnier*, 1959) o **El presidente** (*Le Président*, 1961). Será ya en la década de los sesenta cuando emerjan entre los filmes de Verneuil algunos títulos que, sin renunciar al estrellato y la comercialidad, vayan un poco más allá de la rutina, tanto en relación a su

ambición temática como a su diseño de producción, con filmes como **Gran jugada en la Costa Azul** (*Mélodie en sous-sol*, 1963), **La hora 25** (*La Vingt-cinquième heure*, 1967), **El clan de los sicilianos** (*Le Clan des siciliens*, 1969), **El furor de la codicia** (*La Chasse*, 1971), etc.

OTRAS PELÍCULAS: **Le Fruit défendue** (1952), **Tres momentos de angustia** (*Brelan d'as*, 1952), **El pequeño mundo del señor Feliciano** (*Le Boulanger de Valorgue*, 1953), **Carnaval** (1953), **Le Mouton à cinq pattes** (1954), **Les Amants du Tage** (1955), **París, Palace Hotel** (*Paris, Palace Hôtel*, 1956), **Une manche et la belle** (1957), **Maxime** (*Maxime*, 1958), **Nosotros los gánsters** (*Le Grand chef*, 1959), **L'Affaire d'une nuit** (1960), **La francesa y el amor** (*La Française et l'amour: L'Adultère*, 1960), **Los leones andan sueltos** (*Les Lions sont lâches*, 1961).

J. E. M.