

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Los géneros. Entre las viejas formulas, la "cierta tendencia" y los genios aparte

Autor/es:

Merino, Imma

Citar como:

Merino, I. (2005). Los géneros. Entre las viejas formulas, la "cierta tendencia" y los genios aparte. Nosferatu. Revista de cine. (48):38-44.

Documento descargado de:

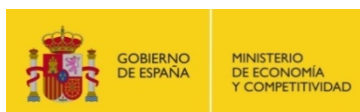
<http://hdl.handle.net/10251/41399>

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

Los géneros

Entre las viejas formulas, la "cierta tendencia" y los genios aparte

Imma Merino

Gerraosteko zine frantsesean loratutako guztia ez ziren literatur egokitzapenak, hala iruditu arren. Izan ere, horiek ez ziren garaiko arrakasta handieneko pelikulak izan, urte haietan horiek baino harrera hobea izaten baitzuten publikoaren aldetik komediak, polizi generoak edo abenturakoak.



Le Diable au corps

Para quienes, aparte de haber respondido a la seducción del cine clásico norteamericano, nos reconocemos adictos a las pantallas cinematográficas porque hubo un momento en que nos sentimos poderosamente atraídos por el movimiento de la *Nouvelle Vague* (aunque, por cuestiones de edad y a pesar de que ya no somos jóvenes, pueda ser por su rumor o aún por su resaca), no resulta en principio muy esti-

mulante acercarnos (y no sé si le pasa lo mismo al hipotético lector, de manera que hasta me lo imagino saltando estas páginas) a las propuestas concebidas dentro de los géneros filmicos durante los años cincuenta en Francia. Esto es así porque en parte supone entrar en el territorio de aquellos directores que representaron una "cierta tendencia del cine francés" (considerándola de manera más amplia que la referencia concreta de Truffaut al realismo psicológico y

su aplicación en las adaptaciones literarias de *qualité*) contra la cual reaccionaron esos apasionados críticos de *Cahiers du cinéma*, que pronto aportarían nuevas imágenes que cambiaron el cine, la manera de verlo, de vivirlo y de pensarlo. Pues la propuesta de hablar de géneros no invita a hacerlo precisamente de Robert Bresson. Ni tampoco, para continuar citando cineastas queridos por los cahieristas que crearon la *Nouvelle Vague*, del Jean Renoir que había regresado a París y del Max Ophüls que encontró cobijo en Francia para sus últimos filmes sobre la brevedad de la felicidad. Ni tan siquiera una se siente requerida para hablar de Jacques Tati o de Jean-Pierre Melville (puntos y aparte dentro del género cómico y el *film noir*, respectivamente), a pesar del hecho de que los cahieristas invocados reconocieron tantos "autores" que afirmaban su singularidad dentro de las pautas genéricas. Apelando a los géneros, una se siente más bien condenada a hablar, pongamos por caso, de Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, Julien Duvivier o Christian-Jaque. Directores que abordaron diferentes géneros y que, al menos en una parte que quizás hemos llegado a confundir con la totalidad, recibieron críticas demolidoras (hasta le tocó a Clouzot) por parte de los futuros "*nouvelle vague*istas" con Truffaut a la cabeza (que para el citado Autant-Lara fue su bestia negra e hipotético culpable de su caída comercial y su desprestigio) que, sin duda, han influido en la opinión (y, debemos reconocerlo, en los prejuicios) de los cinéfilos de generaciones posteriores.

Además de los directores, hay guionistas que también salieron malparados de las críticas cahieristas a los supuestos artífices de un cine de *qualité* académico y acartonado. Concretamente, está el caso de Jean Aurenche y Pierre Bost, los adaptadores por excelencia y a los que Truffaut (en un artículo publicado en *La Revue des lettres modernes* en verano de 1958) acusa de transformar las obras adaptadas (algunas de ellas obras mayores de la narrativa francesa que él tanto amaba) en piezas teatrales mediante una construcción dramática estreñida y una simplificación abusiva. Y este caso, como es sabido, también contiene la vindicación posterior de los maltratados guionistas por parte de Bertrand Tavernier, quien continúa haciéndolo tantos años después -ahí está *Salvoconducto* (*Laissez-passer*, 2002)- de realizar su primer largometraje, *El relojero de Saint-Paul* (*L'Horloger de Saint-Paul*, 1974), adaptando una novela de Simenon con la colaboración de (invirtamos por una vez los nombres) Bost y Aurenche, con quien continuó trabajando en otros filmes. Tavernier fue también quien ya hace tiempo apuntó que el posicionamiento de Truffaut no era ajeno a las supuestas estrategias de alguien que buscaba abrirse paso como cineasta. No es el único. Recientemente, en una rueda de prensa celebrada en Barcelona a

propósito de una retrospectiva de su filmografía acompañada de una selección de los filmes que determinaron su interés por el cine en su adolescencia y primera juventud, Jean-Paul Rappennau comentó que Truffaut y compañía, para afirmarse contra el cine precedente, fueron injustos con los viejos cineastas franceses a los que vapulearon. Aunque lo dijo con menos vehemencia e implicación que Tavernier. En todo caso, puede parecer revelador que la selección de Rappennau, aparte de lo que sugiere sobre la diversa filiación que pretende el director de *Bon voyage* (*Bon voyage*, 2003) y respecto las propias características de su cine, tan influido por la literatura, incluya filmes de Jacques Becker, Autant-Lara, Renoir, Max Ophüls, Jean Cocteau y Louis Malle. Revelador de una voluntad de conciliar diversas tendencias del cine francés cuando, pasado tanto tiempo y habiendo muerto (aparte de Truffaut) los cineastas entonces cuestionados, aquella polémica se percibe como algo propio de una época y, en la distancia, no se participa de la necesidad de posicionarse y de tomar partido, de manera que se quiere tender a valoraciones más ajustadas y matizadas. Aunque también hay quien pueda percibir esta actitud como síntoma de una cierta renuncia, a pesar de los resistentes, a la aventura propuesta por el cine moderno.

Nos acercaremos, pues, a la práctica de los géneros (de las formulas genéricas y sus posibles variantes) en la Francia de mediados del siglo pasado. Y así a sus autores para quizás descubrirlos menos convencionales, complacientes y monolíticos (y hasta más arriesgados y contradictorios) que lo que podamos suponer a partir de una cierta imagen recibida. Y lo haremos entrando precisamente por esa tendencia polémica que, aunque pueda resultar discutible, trataremos como género: las adaptaciones literarias que, acabada la Segunda Guerra Mundial, entraron con fuerza en el año 1946 a través de la *La Symphonie pastorale* (1946), en la que Jean Delannoy -con la colaboración de Aurenche y Bost- hizo un dramón a partir de la novela de André Gide sobre la relación entre una asilvestrada ciega perdida y un pastor que la recoge y cuida, y *Le Diable au corps* (1946), la recreación a cargo de los mismos guionistas de la célebre novela rebelde, herida y antibelicista de Raymond Radiguet que, dirigida por Autant-Lara y protagonizada por Gérard Philipe, tuvo un gran impacto y supuso un enorme éxito popular ante las iras de los movimientos católicos y los "patrióticos" ultraconservadores. Así, Autant-Lara confirmó, a nivel más ideológico que formal, una fama de izquierdista inconformista que, lamentablemente, se fue diluyendo con los años hasta llegar a vincularse en su vejez con el Frente Nacional de Le Pen. En cualquier caso, persiste la imagen de Autant-Lara como el más perseverante adaptador literario con pretensiones de



los años cincuenta en Francia. Ahí están dos películas realizadas en 1953 y 1954, respectivamente: **Le Blé en herbe** (otro escándalo, a partir de una novela de Colette sobre la iniciación sexual de un adolescente por parte de una mujer madura) y la bastante ampulosa transposición de **Le Rouge et le noir** que, encorsetando el apasionado estilo stendhaliano en un drama de caracteres envuelto en imágenes con voluntad esteticista, contribuyó a su mala fama, que lo fue más entre la crítica literaria que, Truffaut aparte, en la cinematográfica. Años antes, Christian-Jaque también se atrevió, sin inspiración pero con bellos decorados, a abordar otra obra maestra de Stendhal, **El prisionero de Parma** (*La Chartreuse de Parme*, 1948), aunque la adaptación televisiva realizada mucho más tarde por Mauro Bolognini casi la convierte en una película estimable. Continuando con Autant-Lara, en 1955 rodó una extrañeza desconocida (después de su fracaso comercial ha devenido prácticamente invisible) que, adaptando **Margarita de la noche** (*Marguerite de la nuit*, 1955), de Pierre Mac Orlan, retoma el mito de Fausto llevándolo al París de los años veinte. Un año más tarde, a partir de una novela de Marcel Aymé, apuntó en **La travesía de París** (*La Traversée de Paris*) un retrato muy corrosivo y nada complaciente del París ocupado de 1943

que, aunque parezca extraño, mereció el reconocimiento en la revista *Arts* del mismísimo Truffaut, que valoró la malicia del film sugiriendo que Autant-Lara había encontrado por fin el tema de su vida mediante un guión que le había permitido sublimar épicamente la exageración, el mal humor y la vulgaridad. Pero, en 1956, cuando apareció **La travesía de París**, el director ya había empezado a caer en desgracia. ¿Tuvo sus efectos el ataque contra una "cierta tendencia del cine francés"? Autant-Lara siempre creyó que sí.

El historiador Jacques Siclier, en un estudio sobre el cine francés de 1945 a 1968 (1), sostiene (basándose en los criterios de producción y las recaudaciones en taquilla) que los dardos envenenados de Truffaut no apuntaban al cine de fácil divertimento y géneros establecidos que los franceses de la posguerra consumían de manera preferente y, en cualquier caso, mucho más que las adaptaciones literarias o el "verdadero" cine de autor que se le quería contraponer. Lo que gustaba mucho eran los productos (entre la comedia de espionaje y la de bulevar) de André Hunebelle, quién empezaba con la letra M todos sus títulos -por otra parte, bastante significativos respecto a sus pretensiones: **Millionnaires d'un jour** (1949), **Méfiez-vous des blondes** (1950), **Ma femme est formidable** (1951) o **Mon mari est merveilleux** (1953)- y consiguió dar un nuevo barniz (o simularlo) a viejas fórmulas. Dentro de la tradición del *vaudeville*, fue justamente el "pobre" Claude Autant-Lara quién, en 1950, ensayó una propuesta original y por ello mismo tan desconcertante que el público se resistió a sus encantos. Ante la recepción a **Occupe-toi d'Amélie** (1949) -un juego teatral con personajes saliendo del escenario para entrar en la vida, de manera que casi se le podría aplicar la celebre frase de Ana Magnani al final de la renoiriana **La carroza de oro** (*La Carrosse d'or*, 1952): "*¿Dónde acaba el teatro?, ¿Dónde empieza la vida?*"-, Autant-Lara advirtió que el público francés no se manifestaba muy amante de los cambios, por mucho que, dentro de las formas múltiples de la comedia, ya existiesen los juegos teatrales que un autor *boulevardier* como Sacha Guitry (aún activo en los años cincuenta después de ser represaliado por hacerse tan visible y brillante en el París ocupado por los alemanes) transportó al cine a partir de mediados de los años treinta.

De hecho, en los años cincuenta, parece revelador que Fernandel se consolidase como el cómico francés más popular. Da la impresión de que inmediatamente después de la guerra se entregó a la gran farsa y las grandes muecas en comedias donde la sutileza es ignorada. Sin embargo, también es cierto que demostró su talento con Marcel Pagnol -**Naïs** (1945) y **Topaze** (1951)- y que, en esos mismos años cin-

cuenta, entró en contacto con diversos directores -el propio Sacha Guitry en *Tu m'as sauvé la vie* (1950), Jacques Becker en *Ali Baba y los cuarenta ladrones* (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954), aunque ni una ni otra sean de lo mejor de los dos, Henri Verneuil y, ¿cómo no?, Autant-Lara en *L'Auberge rouge* (1951)- que dan un vuelco de cierta *qualité* a su carrera. Y, luego, evidentemente, está el gran éxito de los "Don Camillo" -**Don Camilo** (*Le Petit monde de Don Camillo*, 1951) y **Le Retour de Don Camillo** (1952)-, dirigidos por Julien Duvivier y donde Fernandel interpreta al párroco de un pueblo en una Italia dividida entre demócratacristianos y comunistas. En todo caso, a pesar de considerarse un producto de la época entre el estudio social y el divertimento, Pierre Sorlin (2) habla de la Italia inesperada de los "Don Camillo" y se fija en una sorprendente secuencia casi documental de la segunda parte sobre la crecida del Po.

Aparte de Fernandel, entre los actores cómicos surgidos en esos años, también destaca la popularidad de Bourvil, quién, sobre todo en filmes de André Barthomieu (más que un director, de la estirpe de los fabricantes de películas de todo a cien, rentables eso sí), se cansó de interpretar a inocentes de buen corazón, por no decir tontos de pueblo concebidos para reírse de ellos, aunque, eso sí, también con buen corazón. Sin embargo, Henri-Georges Clouzot -en *Miquette et sa mère* (1949)- y Hervé Bromberger -*Seul dans Paris* (1951)- le dieron otro juego



menos estereotipado y le sacaron otro jugo que invitó a otras destilaciones del actor en la citada **La travesía de París** y, en un giro hacia registros dramáticos, hasta interpretando a Thénardier en **Los miserables** (*Les Misérables*, 1958), adaptación de la novela capital de Victor Hugo a cargo de Jean-Paul Le Chanois.

Dentro de la comedia francesa de los cincuenta hay bastante vulgaridad (en sus diversas acepciones) y en definitiva mediocridad, de la que no se escapa precisamente la variante de la comedia musical, que cuenta con la presencia supuestamente encantadora del perfumado tenor Luis Mariano en diversas operetas filmadas de los primeros años cincuenta, como **Andalousie** (R. Vernay, 1950), **Violetas imperiales** (*Violettes impériales*; R. Pottier, 1952) y **La bella de Cádiz** (*La Belle de Cádiz*; R. Bernard y E. Fernández. Ardavín, 1953). Pero el citado Jacques



Violetas imperiales



Siclier apunta que, como síntoma de un nuevo humor más afinado y original, también se reconvirtió el actor y a la vez autor Noël-Noël -del campesino Adamaï Joseph creado en los años treinta a la sátira poética, por ejemplo en *La Vie chantée* (1951), que dirigió él mismo-, mientras que Carlo Rim apunta al humor negro -de *L'Armoire volante* (1948) a *Les Truands* (1956)-, con una familia de ladrones interpretada por Yves Robert, Eddie Constantine, Jean Richard y Noël-Noël, pasando por *Escalier de service* (1955), y Roger Pierre y Jean-Marc Thibault se liberaron de André Berthomieu y Maurice Labro para divertirse en *La Vie est belle* (1956) y participar en la manera precisa de abordar el burlesco por parte de Jean Lavaron: *Les Motards* (1958) y *Les Héritiers* (1959). También es en los años cincuenta (después de muchos pequeños papeles, consigue el primer protagonismo en 1957 con *Comme un cheveu sur la soupe*) cuando se revela un cómico tan poco sutil como Louis de Funès, que no por nada pero sería el más popular en la Francia de los años sesenta y setenta, aunque también trabajó con un cineasta original e ingenioso, Norbert Carbonnaux, que mereció la bendición de André Bazin por *Courte tête* (1956), una sátira sobre el mundo de las carreras y las trampas de las apuestas. A Carbonnaux se le ha comparado con Tatí, pero este es un caso aparte, por no decir un genio aparte, dentro del género cómico (y el cine en general) y constituye él solo una variante ciertamente poética del burlesco. Su cine sale de él mismo, trasciende lo genéri-

co, crea un mundo propio: a partir de la observación de los comportamientos cotidianos, crea un humor visual con una intencionadamente ruidosa atmósfera sonora. Sólo apuntaremos aquí que, a principios de la década, crea el personaje de Monsieur Hulot (hombre singular, en su misma torpe relación con los objetos del mundo moderno, en la sociedad contemporánea tendente al gregarismo) con *Las vacaciones del señor Hulot* (*Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1952) y que con su siguiente película, rodada seis años más tarde, *Mi tío* (*Mon oncle*), consigue un notable éxito comercial y popular. Sin embargo, como apuntamos, los mayores éxitos de la siguiente década estaban destinados a Louis de Funès.

Lo cómico y el éxito nos invitan ahora a abordar otro género, el de aventuras, aunque quizás también deberíamos matizar que con trasfondo histórico. Esto es así porque su máximo éxito a nivel popular se produjo en 1952 con *Fanfan, el invencible* (*Fanfan la Tulipe*), donde Christian-Jaque narra con sentido del humor (tanto que se podría hablar de comedia de aventuras, muy cultivada en los filmes norteamericanos de capa y espada) y ritmo endiablado las aventuras de un pícaro vividor enrolado a la fuerza en el ejército de Luis XV. Gérard Philipe se muestra divertido en este film juguetón y simpático (mucho más que el *remake* recientemente perpetrado con Vincent Pérez interpretando el mismo personaje) para todos los públicos. En cualquier caso, tiene un encanto que lo singulariza dentro de los

filmes franceses de capa y espada que, nuevamente, tuvieron como realizador especializado a André Hunebelle, el cual, entre otras novelas, se atrevió a adaptar **Vuelven los mosqueteros** (*Les Trois mousquetaires*, 1953). Años más tarde, ya iniciados los sesenta, la célebre novela aún tendría una adaptación francesa más torpe realizada por Bernard Borderie.

Volviendo a Christian-Jaque, el género histórico le tentó (sin mucho rigor propiamente histórico que digamos) sirviendo al estrellato de una bellísima actriz, Martine Carol -no hace falta recordarlo, pero su gran papel se lo ofreció Max Ophüls con **Lola Montes** (*Lola Montès*, 1955)-, que se había revelado para el gran público con **Caroline chérie** (1951), film de Richard Pottier a partir de una novela histórica de Jacques Laurient (que utilizaba el seudónimo de Cécil Saint-Laurent), sobre las andanzas de una joven aristócrata para sobrevivir a la furia decapitadora de la Revolución Francesa. Nos permitiremos apuntar que, en **La inglesa y el duque** (*L'Anglais et le duc*, 2001), Eric Rohmer se muestra muy "moderado" en su acercamiento al terror revolucionario. Y, como si en esa Francia de los años cincuenta soplaran vientos favorables a una restauración monárquica, una de las películas de Christian-Jaque hasta convierte en respetable a Madame du Barry, la favorita de Luis XV. Puestos a rehabilitar -aparte del hecho de que director y actriz también coincidieran en la difícil aventura de edulcorar el personaje de **Nana** (*Nana*, 1955), de Zola-, hasta lo hicieron con **Lucrece Borgia** (1953). No la

convirtieron en una santa, pero sí en una víctima de conjuras. Pero sí hubo santos (o que podrían serlo) en el cine francés de la época, pues también hay algunas muestras de cine religioso y, por tanto, moralmente edificante. Ahí está **Teresita del niño Jesús** (*Procès au Vatican*, 1951), donde André Haguët se acerca a la figura de Thérèse Martin, la carmelita de Lisieux, de una manera muy diferente a la conmovedora austeridad con la que, años más tarde, lo hizo el gran Alain Cavalier en **Thérèse** (1986). El mismo Haguët también dirigió (por así decirlo) **Il est minuit, docteur Schweitzer** (1952), en la que Pierre Fresnay, interpretando al médico misionero Albert Schweitzer, intenta aliviar el sufrimiento de sus enfermos (a veces con la ayuda de una jovencísima Jeanne Moreau) en el Gabón de los primeros años del siglo XX. En 1947, Pierre Fresnay ya había interpretado a Vincent de Paul (**Monsieur Vincent**; *Monsieur Vincent*, de Maurice Cloche), y -para no extendernos más en un género "trascendido" por la espiritualidad de Bresson, que no sólo se manifiesta en **El diario de un cura de campaña** (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951)- luego asumió el papel de un sacerdote que se rebela ante Dios para volver a él en **El renegado** (*Le Défroqué*, 1953), un melodrama exasperado dirigido sin control (y mucha catequesis) por Leo Joannon.

¿El melodrama? Cuesta encontrarlo nítidamente porque sus materiales potenciales fueron desarrollados en clave realista (dentro de una propia tradición del cine francés, a veces decantada a lo poético, pero



Lucrece Borgia



que deviene más social a partir de cierta influencia ambiental del neorrealismo italiano) por Marcel Carné, Yves Allégret, Clouzot, Grémillon, Daquin o Le Chanois, entre muchos otros.

Finalmente, el género policíaco sí se desarrolla en los años cincuenta, aunque, como hace constar Pierre Sorlin en su ya citado estudio sobre el cine popular de la época, no tenga raíces profundas en Francia y antes de 1940 prácticamente no exista. Primero hemos apuntado el policíaco, pero también el *film noir* que, dada su probada dimensión comercial, proliferó con resultados desiguales. Respecto a la fórmula policíaco-detectivesca, el cine no puede ser ajeno a la atracción ejercida por el comisario Maigret en numerosos lectores. Después de que, en 1948, Charles Laughton interpretará el personaje concebido por Simenon en **El hombre de la Torre Eiffel** (*The Man on the Eiffel Tower*), rodada por Burgess Meredith en París, Michel Simon lo encarna en un *sketch* de **Tres momentos de angustia** (*Brelan d'as*; Henri Verneuil, 1952), pero, a finales de la década, Jean Gabin deviene Maigret (y así se tiende a identificar su imagen con este actor entonces tan popular) en adaptaciones realizadas por Jean Delannoy, director de talento discreto: **El comisario Maigret** (*Maigret tend un piège*, 1958) y **Maigret en el caso de la condesa** (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, 1959). Pero Simenon no sólo es adaptado por Maigret, de manera que diversos cineastas intentarán atrapar su atmósfera: Henri Decoin (**La Verité de Bébé Donge**, 1952), Henri Verneuil (**Le Fruit défendu**, 1952) y, de nuevo y entre otros, Autant-Lara -**En caso de desgracia** (*En cas de malheur*, 1957)-.

Pero, al margen de Simenon y su Maigret, el cine francés adoptó un agente federal americano inventado por el escritor inglés Peter Cheyney: Lemmy Caution,

encarnado por el flemático y casi impasible Eddie Constantine -al cual Godard incorporó más tarde a su cine en el corto **La Paresse** (1961) y en **Lemmy contra Alphaville** (*Alphaville*, 1965)-, bajo la dirección de Bernard Borderie: **Cita con la muerte** (*La Môme vert-de-gris*, 1953) y **El club del crimen** (*Les Femmes s'en balancent*, 1953) son algunos de los títulos de una serie más referible por su gran éxito comercial que por su calidad. Además, Constantine le debe su popularidad, pero estuvo mucho mejor en algunos filmes de John Berry (huido a Francia a causa de la "caza de brujas" del nefasto McCarthy) a la manera de la serie B norteamericana: **La que se va a armar** (*Ça va border*, 1954) y **Manos asesinas** (*Je suis un sentimental*, 1955). Otro represaliado del macartismo, Jules Dassin, también aportó un film notable dentro del cine negro: **Rififi** (*Du rififi chez les hommes*, 1955), con una antológica secuencia del robo de una joyería. Berry y Dassin aportaron experiencia, densidad, forma y nervio a un género negro que, mayormente, se estaba desarrollando en Francia con vulgares filmes de gánsteres llenos de tópicos. Hay mucho material, y también mucho olvidable y olvidado. Pero, claro, hay individualidades como la de Jacques Becker, que hizo un film policíaco de época -**Las aventuras de Arsenio Lupin** (*Les Aventures d'Arsène Lupin*, 1957), sobre el personaje de Maurice Leblanc que el cine francés también ha recuperado recientemente-, pero, aparte de las atmósferas negras de otras películas suyas, realizó la notable **Touchez pas au grisbi** (1954), donde Jean Gabin está formidable en el papel de un gánster envejecido. Y también está Henri-Georges Clouzot, aunque respecto al género su obra más notable, **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*), la realizó en 1947 adaptando una novela de Stanislas-André Steeman. A partir de una historia policíaca, Clouzot profundizó mucho en las ambigüedades de la naturaleza humana. Finalmente, el gran cineasta francés revelado en los cincuenta dentro de las atmósferas del *film noir* (que exploró a su manera silenciosa) habitadas por gente del hampa, es Jean-Pierre Melville. Ahí, en esos años, ya están **Quand tu liras cette lettre** (1953), **Bob le Flambeur** (1955) y **Deux hommes dans Manhattan** (1959), un homenaje al cine negro norteamericano rodado en las calles a la manera de la *Nouvelle Vague*. Porque con Melville, que aún daría parte de lo mejor de sí mismo en los años sesenta de manera paralela a los jóvenes directores que revolucionaron el cine, encontramos a "uno de los nuestros".

NOTAS

1. Jacques Siclier, *Le Cinéma français. 1. De La Bataille du rail a La Chinoise, 1945-1968*, París, Ramsay Cinema, 1991.
2. J. P. Bertin-Maghit (ed.), *Les Cinémas européens des années cinquante*, París, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2000.