

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Películas del ciclo: Cocteau

Autor/es:

Angulo, Jesús; Gubern, Román; Muñoz, Txema; Rebordinos, José Luis; Torres, Sara

Citar como:

Angulo, J.; Gubern, R.; Muñoz, T.; Rebordinos, JL.; Torres, S. (1990). Películas del ciclo: Cocteau. Nosferatu. Revista de cine. (3):43-61.

Documento descargado de:

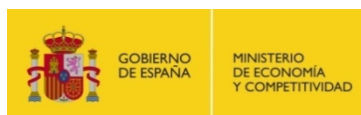
<http://hdl.handle.net/10251/40757>

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:



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**donostiakultura.com**



**Las películas del ciclo:  
Cocteau**

**Jesús ANGULO**

**Román GUBERN**

**Txema MUÑOZ**

**José Luis REBORDINOS**

**Sara TORRES**

# La sangre de un poeta

## Le sang d'un poète (Jean Cocteau, 1930-32)

### Ficha técnica

**Le sang d'un poète**, 1930/32. **Director:** Jean Cocteau. **Productor:** Vizconde de Noailles. **Escenarios y comentarios:** Jean Cocteau. **Decorados:** Jean-Gabriel d'Eaubonne. **Montaje:** Jean Cocteau. **Fotografía:** Georges Périnal. **Duración:** 49 minutos.

**Intérpretes:** Lee Miller, Enrique Rivero, Pauline Carton, Feral Banga, Jean Desbordes, Odette Thalazac, Barbette, Fernand Dichamps, Lucien Jager, Francis Rose, y la voz de Jean Cocteau.



### Herejía inquietante del surrealismo

Al final de "Opium", que Cocteau escribe entre 1929 y 1930 como diario durante su cura de desintoxicación, anota el dibujante y escritor: "Mi próxima obra será un film". Y, efectivamente, gracias al mecenazgo del vizconde de Noailles (quien produjo también **Les Mystères du Château de Dé** y **L'Age d'or**), Jean Cocteau decidió trasladar a la pantalla una fantasía órfica, tema mitológico que inauguró en su obra en 1926 con su tragedia teatral **Orphée** y que proseguiría luego en el cine hasta su última película, **Le testament d'Orphée** (1960). También en "Opium" proclama Cocteau su admiración por **Un chien andalou** y **L'Age d'or**, con un entusiasmo que no le será devuelto por los surrealistas ortodoxos, quienes verán en el católico y homosexual Cocteau a un impostor oportunista y J. B. Brunius llegará a calificar cruelmente **Le Sang d'un poète** como "Menstrues d'un poète".

Cocteau llegó al cine ya cumplidos los 40 años, desde posturas ideológicas ajenas a las de los primeros surrealistas. Cuando el vizconde de Noailles le ofreció un millón de francos para hacer una película, el músico Georges Auric le sugirió hacer un dibujo animado, campo gráfico afín a las habilidades de Cocteau. Al no poseer formación como cineasta profesional, así podría controlar mejor la "poesía gráfica" en la que era experto como dibujante. Pero la falta de tecnología adecuada en la Francia de entonces le impulsó a proponer al vizconde, en sus propias palabras, "un film tan libre como un dibujo animado". Así Cocteau podría hacer "un documental realista de acontecimientos irreales", ya que el cine, escribirá más tarde, "permite mostrar la irrealidad con un realismo que obliga al espectador a creer en ella".

**Le Sang d'un poète** se desarrolló, con voz en *off* pero sin diálogos sincrónicos, en cuatro episodios, titulados: **La mano herida o las cicatrices del poeta**, **¿Tienen oídos las paredes?**, **La batalla de bolas de nieve** y **La profanación de la hostia** (cita del título de un cuadro de Paolo Uccello). Partiendo de la tradición estética surrealista, Cocteau imitó en su película las modalidades representacionales y narrativas de los sueños, a pesar de que Cocteau se haya referido en este caso a la "historia de un durmiente despierto; no de un soñador". Así, tenemos ejemplos típicos de *paranoia onírica* en la escena obsesiva de la boca en la palma de la mano del poeta y que se resiste a desaparecer, a pesar de sus esfuerzos por borrarla. O en el dificultoso avance del protagonista por el pasillo del Hôtel des Folies Dramatiques, como en una pesadilla. O en los palcos con elegante público burgués que contempla con impertinencia la acción en el cuarto episodio. Y tenemos *recurrencia onírica* en el fusilamiento repetido del mexicano, al ralenti, en la secuencia del hotel. El ralenti y la inversión de movimientos de esta escena quiebran el marco temporal de la vida real, como en los sueños.

### Argumento

Los "hechos" acaecidos a un poeta, en la manifestación de sus propios sueños -inconscientes- en contacto con la realidad.

Y a partir de esta estrategia onírica no es raro que abunden las convergencias, afinidades o plagios del caudal expresivo surrealista. Precisamente, Cocteau ha sido atacado por los surrealistas con saña por haber vampirizado los hallazgos, recursos y estilemas del surrealismo legítimo. La lista de agravios es extensa: la chimenea de la fábrica que empieza a derrumbarse en la primera imagen de la película y se desploma en la última mostraría las discrepancias entre tiempo real y tiempo imaginario, al modo que Artaud lo había propuesto en su guión de **Les 18 secondes** (1924-25); la boca en la palma de la mano evoca la mano de la que surgen hormigas en **Un chien andalou**, así como la mano que borra la boca de Pierre Batcheff en el mismo film; los ojos pintados sobre los párpados de la estatua (Lee Miller), es un recurso que reaparecerá en **Le Testament d'Orphée**, proceden del final de **Emak Bakia** (1926), de Man Ray; el espejo atravesado por el protagonista que conduce a otros mundos (retomado en **Orphée**) viene de Lewis Carroll, uno de los autores-fetiché de los surrealistas; la niña en el techo de la habitación durante la lección de vuelo es similar al ministro que se suicida en **L'Age d'or** y cae sobre el techo de su despacho; mientras la vaca junto a la estatua, al final, hace pensar en la vaca sobre el lecho de **L'Age d'or**.

Probablemente la mayor diferencia entre **Le Sang d'un poète** y los dos primeros films de Buñuel radica en que el film de Cocteau, como ha admitido su autor, es un autorretrato, que debía titularse originalmente **La vie d'un poète**. Añadamos ahora que se trata de un autorretrato profundamente narcisista, que adopta la forma de un relato personalizado y consciente acerca del destino del autor del film, del poeta (escultor y dibujante, en la ficción), trufado de recuerdos, citas culturales y obsesiones personales. Sin querer ser exhaustivos en lista de autorreferencias, recordemos que en el primer episodio aparece un momento el rostro de Cocteau, en lugar del actor Enrique Rivero, y un rótulo con la caligrafía del director dice: "*Comment j'ai été pris au piège par mon propre film. Jean Cocteau*". Cuando Enrique Rivero vuelve al espejo, Cocteau hizo registrar para la banda sonora los latidos de su propio corazón. En el pasillo del hotel el protagonista espía la

preparación de una pipa de opio, la droga de la que acababa de desintoxicarse el autor, tal como relató en su "*Opium*" (1930). El tercer episodio retoma el primer capítulo de su novela "*Les enfants terribles*" (1929), en el que aparece Pierre Dargelos, compañero real de Cocteau en el Petit Lycée Condorcet y de quien el poeta admiraba su arrogancia. Cocteau respetó su nombre propio en su libro y en su film y reprodujo el episodio auténtico del impacto de la bola de nieve que derriba a un condiscípulo (su voz en *off* dice: "*El alumno Dargelos era el gallito de la clase. Las bolas de nieve en sus manos podían resultar tan nefastas como las navajas españolas*"). Mientras que el negro con alas metálicas que cojea y al que acompaña un ruido de motor sería, según Claude Baylie, un recuerdo del piloto y amigo de Cocteau Roland Garros, muerto unos años antes, mezclado con un homenaje a los boxeadores negros.

Tan extremado narcisismo es ajeno al espíritu de las obras de Buñuel. El universo muy estilizado de Cocteau, casi abstracto, y de impostación grandilocuente y trágica, no tiene nada que ver con los dos primeros films de Buñuel. En su prólogo, dedica Cocteau el film a la memoria de Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca y Andrea del Castagno, nombres ciertamente poco afines a la sensibilidad surrealista. Y en 1955 Cocteau confesaría que la lentitud de su montaje nació como oposición al dinamismo del cine de Hollywood, cuyos dinámicos seriales adoraban en cambio los surrealistas. Pero hoy, lejos de las querellas de los viejos surrealistas, podemos ver **Le Sang d'un poète** con ojos nuevos y desprejuiciados, para comprobar que es un film que ha envejecido muy bien, preservando una turbadora extrañeza. A pesar de todas las descalificaciones de los surrealistas, esta obra insólita conserva un aura eficaz de inquietante misterio, sobre todo en sus dos primeros episodios, con el protagonista en su taller con la boca que surge en la palma de su mano (y que da lugar a una deslumbrante escena onanista y su exploración de las habitaciones del extraño Hôtel des Folies Dramatiques. Su influencia en el cine norteamericano de vanguardia (Curtis Harrington, Kenneth Anger) sería enorme.

R. G.



# La bella y la bestia

## La Belle et la Bête (Jean Cocteau, 1945-46)

### Ficha técnica

**La Belle et la Bête**, 1945-46. **Director:** Jean Cocteau. **Productor:** André Paulvé. **Escenarios, Adaptación y Diálogos:** Jean Cocteau, según el cuento de Mme. Leprince de Beaumont. **Música:** Georges Auric. **Fotografía:** René Alekan. **Duración:** 100 minutos.

**Intérpretes:** Jean Marais, Josette Day, Mila Parely, Nane Germon, Marcel André, Michel Auclair, Raoul Marco, Gilles Watteaux, Noël Blin, Christian Marquand.

### Argumento

En un país imaginario, un mercader arruinado por una tempestad marítima vive con sus tres hijas y su hijo. Las dos hermanas mayores son dos arpías que reducen a la menor, Belle, al papel de Cenicienta. El mercader se entera de que uno de sus barcos ha llegado a puerto y parte para intentar recuperar su fortuna. Las dos hijas mayores le piden joyas y vestidos, la pequeña sólo una rosa. El mercader no logra recuperar sus pertenencias y en el viaje de vuelta, cuando intenta cortar la rosa para su hija cae en poder de la Bestia. El monstruo le exige su vida, a menos que una de sus hijas se ofrezca a morir por él. De vuelta a su casa, sólo Belle se ofrece al sacrificio. La Bestia se enamora de Belle y la agasaja de todos los modos imaginables en su castillo. Incluso le permite volver a casa de su padre cuando éste parece estar a punto de morir de tristeza. A su vuelta con el monstruo, al que permanece fiel, Belle es seguida por su hermano y por un amigo de éste, que la corteja. Cuando entran furtivamente en el castillo, una estatua de Diana dispara su arco contra el amigo, que muere sobre el tesoro de la Bestia, convirtiéndose en monstruo. Mientras, la Bestia, a la que Belle encuentra moribunda de pena, cobra aspecto humano y los amantes se juntan... ¿para siempre?



### Un cuento de amor y muerte

“Después de un año de preparativos y de obstáculos de toda clase, por fin empiezo mañana a rodar. Sería ridículo quejarse de las dificultades que conlleva una empresa semejante, pues estimo que nuestro trabajo nos obliga a estar continuamente arrobados, soñando el más hermoso de los sueños. Además, nos permite manejar a nuestro modo ese tiempo inmenso, tan penoso cuando se vive minuto a minuto y ordenadamente. Ese tiempo roto, conmocionado, trastocado, es una verdadera victoria sobre lo inevitable”. Con estas frases, escritas el domingo 26 de agosto del fatídico 1945, empezó Jean Cocteau el diario de rodaje de la que había de ser su película preferida y su mayor acierto cinematográfico: **La Bella y la Bestia**. Habían pasado casi catorce años desde **La sangre de un poeta**, su primera y discutidísima película, cuando logró iniciar el rodaje de este cuento de hadas inspirado en la narración de Mme. Leprince de Beaumont, del siglo XVIII. “Una cosa largo tiempo soñada, imaginada, vista en la pantalla invisible, será preciso esta misma mañana convertirla en algo sólido, esculpirla en el espacio y la duración... Los artistas, Mila Parely, Nane Germon, Marais, Michel Auclair, vendrán a las nueve. Los maquillaré, los vestiré, los ensuciaré, los destrozaré, hasta que se parezcan a lo que deben ser en un cuento en el que la suciedad no es suciedad, donde -según la opinión de Goethe- la verdad y la realidad se contradicen. Comeremos durante el rodaje”.



Aunque no todas las películas, probablemente, proporcionarían tema para un diario de rodaje interesante, **La Bella y la Bestia** se prestó a ello y no sólo por la demostrada capacidad literaria de su director. Cocteau mantuvo durante toda la filmación el excelente ánimo que revelan sus acotaciones iniciales, pero tuvo que enfrentarse a dificultades de todo tipo, en algunos casos casi inverosímiles: verbigracia, la dificultad de encontrar sábanas blancas en aquellos tiempos de ocupación bélica, imprescindibles para la llegada de Belle vestida de princesa a su casa tras su primera estancia en el castillo de la Bestia. Otros problemas fueron de orden médico, pues parece que todo el mundo se puso de acuerdo para caer herido o enfermo: en la primera semana de rodaje, una de las actrices principales se cayó de un caballo y casi se mata; después, Jean Marais se vio aquejado por un molesto forúnculo en el interior del muslo, el cual le impedía montar y del que tuvieron finalmente que operarle; el propio director acumuló los achaques, pues padeció una molesta enfermedad de piel y luego las reacciones a un fuerte tratamiento con antibióticos, que le afectaron particularmente los ojos hasta el punto de obligarle a usar gafas oscuras. Cocteau luchó contra estas miserias, empezando por la de su propio semblante deformado por el eczema: *“Me miro en el espejo. Es atroz. Pero no me preocupa. El físico ya no cuenta. La obra y su belleza deben sustituirle. Lo que sería criminal es que el film padeciera por mi sufrimiento y mi fealdad. El verdadero espejo es la pantalla de proyección, es ver el físico de mi sueño. El resto me da igual”*. Pese a tanto coraje, el rodaje tuvo que ser interrumpido en octubre, al ser internado por cierto tiempo en una clínica.

Respetando los mecanismos ingenuos y alegóricos del cuento tradicional, **La Bella y la Bestia** supone una reflexión poética sobre el más antiguo y el más inagotable de los temas: el amor. Para hablar del amor hay que empezar por insistir en sus dificultades y en la mezcla de características que le hacen tan turbador, porque se trata a la vez de una necesidad y de un milagro. La mitad que ama ve a la parte amada mejor de lo que es, mientras que se considera a sí misma monstruosa e indeseable. De aquí proviene el reiterado mito del monstruo enamorado, de corazón amante encerrado en un cuerpo repulsivo o aterrador. Sólo el amor que corresponde al del monstruo puede librarle de su cárcel física y convertirle en “normal”, es decir, en casi feliz. El pobre King Kong no tuvo esta suerte y pereció por ello, lo mismo que el hombre-lobo Larry Talbot (por cierto, el maquillaje de Lon Chaney Jr. en esta bellísima película, producida pocos años antes que la de Cocteau, inspiró sin duda el maquillaje de la Bestia, aunque el de ésta fuera más leonino que lobuno y decididamente más aristocrático). La Bestia, en cambio, tiene mejor suerte, porque resulta finalmente liberada por el amor. Liberada de su monstruosidad solitaria y egoísta, es decir, de su excesiva riqueza. Al mito clásico del amante desdichado que se cree horrendo, Cocteau le añade otra nota esencial: la soledad del poder y la opulencia. En su palacio excesivo, rodeado de tesoros, la Bestia se ha convertido en un ser cruel y tiránico. Cuando gana el amor, pierde sus posesiones y otro debe sustituirle, muerto, sobre el montón de oro y pedrerías. La Bestia empieza a dejar de serlo a causa del amor y de la humildad que éste inspira: su rescate definitivo viene por la fidelidad de una hermosa que primero le compadece y luego llega a amarle. ¿Tiene *moraleja* este cuento? Más bien tiene *moral*: ama y todo te sobraré, por lo que por fin lo tendrás todo. ¡Lástima que Josette Day no esté a la altura del imponente Jean Marais, que hubiera merecido la réplica cinematográfica de algún físico irresistiblemente fascinador, como el de Michelle Pfeiffer en **Lady Halcón**, otra historia de amor imposible y finalmente logrado! Con todo, Cocteau tuvo buenas razones para escribir con algo de orgullo y algo de nostalgia: *“Por fin he realizado la película que desde un principio quise hacer. Mi relación con el cine ya no puede ser la misma”*.

S. T.

# El águila de dos cabezas

*L'aigle à deux têtes* (Jean Cocteau, 1947)

## Ficha técnica

**L'aigle à deux têtes**, 1947. **Director:** Jean Cocteau. **Guión:** Jean Cocteau, basado en su obra teatral del mismo título. **Fotografía:** Christian Matras. **Decorados:** Christian Bérard y Georges Wakhevitch. **Música:** Georges Auric. **Montaje:** Claude Ibéria. **Sonido:** René Longuet. **Duración:** 95 minutos.

**Intérpretes:** Edwige Feuillère, Jean Marais, Silvia Montfort, Yvonne de Bray, Jean Debucourt, Jacques Varennes, Edward Stirling, Gilles Quéant, Ahmed Abdallah.



**El águila de dos cabezas** (1947) se sitúa dentro de la cronología del Cocteau realizador en sus años más fecundos. Al año siguiente de dirigir **La Bella y la Bestia** y un año antes de **Los padres terribles** y tres de su **Orfeo**, esta película es, sin embargo, la que cosechó una crítica más reticente, cuando no abiertamente hostil, de todas las citadas. El origen de todas las críticas fue el claro propósito confesado por el propio Cocteau, que escribió: “En **El águila de dos cabezas** he querido hacer un film teatral”. Estructurada en tres actos a la manera clásica, en **El águila de dos cabezas**, efectivamente Cocteau casi se limita a filmar la obra teatral (escrita por él mismo cuatro años antes), con gran profusión de primeros planos. Parece como si el realizador se interesase simplemente en ofrecer otro ángulo de visión para la misma obra teatral. Como él mismo dijo, “se trataba de alguna manera de pasearme, invisible, por el escenario y de captar los innumerables aspectos, matices, violencias y miradas que escapan al espectador, incapaz de seguirlos en detalle, desde una butaca”. Lejos de lo que Cocteau afirmaría tras la visión de **El gabinete del Doctor Caligari** (“es un error fotografiar decorados sorprendentes, en vez de procurar esta sorpresa por medio de la cámara”), usa y abusa de los -por otro lado, excelentes- decorados de Bérard y Wakhevitch. Fue el más influyente de los teóricos del cine francés de la época, André Bazin, quien encabezó la crítica, afirmando: “Hay en **El águila de dos cabezas** algo de monstruo inútil... El mal gusto es utilizado en ella con una consciencia que quisiera arrastrarnos en su juego sin conseguirlo”. La contestación de Cocteau fue clara: “Se ha dicho de **El águila de dos cabezas** que era el triunfo del mal gusto. Claro. No se hubiera podido decir mejor. Christian Bérard y Wakhevitch han querido pintar el mal gusto de los soberanos”. Un mal gusto que se hacía patente en su inclinación por el artificio (que había animado inolvidables momentos en **La sangre de un poeta** y **La Bella y la Bestia** y que volvería a hacerlo en **Orfeo**) y en la imaginería barroca que despliega esta película.

## Argumento

La reina de un país imaginario vive en sus castillos, oculta de corte y pueblo. Las conspiraciones de la corte y el descontento popular facilitarán que el joven anarquista Stanislas consiga llegar hasta sus habitaciones con el propósito de asesinarla. Pero entre asesino y víctima surgirá el amor.



Pero Cocteau pasa por encima de toda "carencia" cinematográfica, como si quisiese subrayar la frase del crítico Claude Hervin, cuando escribía que "Cocteau no se adapta a un arte, sino que adapta éste a sí mismo". Lo que Cocteau pretende en **El águila de dos cabezas** es hacer una nueva reflexión sobre la estrecha relación que siempre se establece entre amor y sufrimiento ("*L'amour est un dieu fatal*", escribiría en uno de los muchos poemas que por aquella época dedicó a su amante Jean Marais). Como más tarde en **Orfeo**, amor y muerte se funden en una misma figura. Con total lucidez, la reina dirá a su amante/asesino Stanislas: "¿Qué? ¿Vos me preguntáis quién sois?... Pero, querido señor, vos sois mi muerte". El amor, empuñando la daga de la muerte, será la liberación de un alma atormentada por su ausencia. Al modo de una tragedia clásica, en la que el inexorable destino está marcado desde que se alza el telón, durante los tres días en los que la reina y su asesino viven juntos asis-

timos a una lucha inútil. Una lucha que no tiene su sentido en la consecución de un determinado fin, sino en la expresión de una pasión en la que Eros y Tánatos son, una vez más, las dos caras de una misma moneda. Ni siquiera las múltiples conspiraciones externas son determinantes, porque en el alma de los dos protagonistas no cabe otra posibilidad que la tragedia final. Un final, en todo caso, hermoso. Hermoso y deseado.

Tanto Edwige Feuillère (la reina) como Jean Marais (Stanislas) se sumergen a fondo en sus personajes. De auténtico recital interpretativo hay que calificar el monólogo del primer acto, del que la Feuillère diría que "se ha podido hablar de un 'monólogo' de la reina, pero a ninguna de mis preguntas Marais daba una respuesta muda, era un auténtico diálogo". Incluso Marais se jugó la cabeza en el último acto, en su caída por las escaleras, en la que puso un énfasis casi suicida.

J. A.





# Los padres terribles

## Les parents terribles (Jean Cocteau, 1948)

### Ficha técnica

**Les parents terribles**, 1948. **Director:** Jean Cocteau. **Producción:** Ariane. **Escenario, Adaptación y Diálogos:** Jean Cocteau. **Fotografía:** Michel Kelber. **Música:** Georges Auric. **Decorados:** Guy de Gastynes. **Montaje:** Jacqueline Douarinou/Sadoul. **Duración:** 103 minutos. **Intérpretes:** Jean Marais, Josette Day, Gabrielle Dorziat, Marcel André.



### Argumento

Georges está casado con Yvonne, que permanece enferma en su lecho sin prestar la menor atención a su marido y guardando todo su amor para su hijo Michel. Léonie, solterona hermana de Yvonne, enamorada de Georges, es la que mantiene económicamente a la familia. Cuando Michel anuncia su decisión de casarse con Madeleine, la muchacha a la que ama y amante de su padre sin que él lo sepa, estallará el drama.

**Les parents terribles** es una película que, como muchas otras de Jean Cocteau, tiene mucho de biográfica. La madre del film, interpretada por una estupenda Yvonne de Bray, es, en último término, la representación de la propia madre del realizador. Sus recuerdos de la infancia se entremezclan con la ficción más pura, para crear una historia que está narrada en términos nada realistas, a pesar de que en algunos momentos pueda parecer lo contrario.

Pero la característica más importante de este film es la forma en la que Cocteau se enfrenta a la pieza teatral de la que él mismo es autor. Por contraposición a **El águila de dos cabezas**, película en la que intenta plasmar el hecho teatral, impresionarlo en la cinta de celuloide, servirse de la cámara cinematográfica para filmar una obra de teatro en la que los actores se comportan igual que en el escenario, Cocteau hace aquí un intento de *desteatralización*.

Mediante un lenguaje específicamente cinematográfico, sin cambiar una sola línea de los diálogos originales, consigue un film totalmente distinto a su antecedente literario. Los actores se convierten en verdaderos protagonistas y el mundo cerrado de la habitación familiar es escrutado sin pudor por una cámara obscena e incisiva.

La dificultad de transformar la pieza teatral en cine se soluciona aquí por una cámara en continuo movimiento, que sigue y espía a los protagonistas. El espectador se convierte en un *voyeur* que mira y ve a través de los ojos del realizador. La profundidad de campo, sabiamente utilizada -no en vano Cocteau menciona a Orson Welles al referirse a este film-, junto al *raccord*, que otorga continuidad a la acción y la convierte en un todo de una sola pieza, hacen de esta película un ejemplo de sintaxis cinematográfica en el que la conjunción de palabra e imagen alcanza cotas muy difíciles de superar.

**J. L. R.**



# Orfeo

## Orphée (Jean Cocteau, 1950)

### Ficha técnica

**Orphée**, 1949/50. **Director:** Jean Cocteau. **Productor:** André Paulvé. **Producción:** Films du Palais-Royal. **Escenario:** Jean Cocteau. **Diálogos:** Jean Cocteau. **Música:** Georges Auric. **Fotografía:** Nicholas Hayer. **Decorados:** Jean D'Eaubonne. **Montaje:** Jacqueline Douarinou. **Duración:** 112 minutos.

**Intérpretes:** Jean Marais, Maria Casarès, François Perier, Marie Déa, Edouard Dermit, Juliette Gréco, Roger Blin, Henri Crémieux, Renée Cosima, Pierre Bertin, Jacques Varennes, André Carnège, René Worms, Jean-Pierre Melville, René Lacourt, Julien Maffre, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Mauriac, Jean-Pierre Mocky, y la voz de Jean Cocteau.



### Argumento

Revisitación del mito clásico griego de Orfeo, el cantor tracio que, distraído por la belleza de las notas de su música, olvida a su mujer, Euridice, que es llevada por la muerte al Averno. Aquí, Orfeo es un poeta que, totalmente abstraído por los extraños hechos de que ha sido testigo, en su encuentro con su muerte, olvida a su esposa, Euridice. Esta, en vista de que Orfeo la ha olvidado, acude a contar su pena a las Bacantes, sus antiguas amigas, pero es atropellada y muerta por los motociclistas que acompañan a la muerte de Orfeo. Este se verá obligado a descender al reino de la muerte si quiere recuperar a su esposa...

Quizás junto con **La Belle et la Bête**, esta película sea la más mítica dentro de la obra del polifacético Cocteau y, por ello, una de las más discutidas. El **Orphée**, como muy bien señala Alejo Carpentier, es un film lleno de claves, claves que hacen referencia al mundo *proprio* del creador francés: el mismo personaje central de Orfeo -claro trasunto de Cocteau-, la Muerte (que no es *La Muerte*, sino la Muerte *propia* de Orfeo), los espejos, ese mundo a medio camino entre la Vida y la Muerte, entre lo Real y lo Irreal...

No se puede afirmar rotundamente que esta nueva revisitación del mito griego del "cantor de cantores" de la antigua Tracia sea un film autobiográfico, pero sí se puede decir sin ambages que muchas de las situaciones que el film recoge tienen un claro parangón en la vida del propio Cocteau: así desde el mismo inicio, con el poeta asentado en las alas de la fama y por ello (admirado), odiado y envidiado por aquellos que se debaten en la lucha por acceder a ella, al que el propietario del *Café des Poètes* le espeta aquel "*Etonne moi*" que Diaghilev le soltó a Cocteau cuando se conocieron. Casi se podría decir que el **Orphée** es una especie de "venganza personal" o de "auto-reivindicación" de Cocteau ante aquellos que públicamente le rechazaron (que fueron muchos...).

De cualquier forma, el muchas veces controvertido poeta galo tampoco trata excesivamente bien al que se supone es el personaje trasunto de su creador, Orfeo; efectivamente, Orfeo se nos presenta como un personaje engreído muchas veces, sumergido en la autocomplacencia narcisista que es el culto a la belleza, que le hace olvidar su condición de mortal y despreciar a Eurídice, a cambio de la morbosa obsesión que le produce la elegante dama de negro ("La Princesa"), la muerte del poeta, o las extrañas escuchas por el aparato de radio instalado en el coche.

Aparte de lo que de autobiográfico pueda tener, el **Orphée** se puede considerar como un film *realista*, tal y como lo afirmó el propio Cocteau: "*Pensaba que el cine se prestaba a lo maravilloso, a condición de aprovechar lo menos posible lo que la gente considera maravilloso. Cuanto más se acerca uno al misterio, es más necesario ser realista. La radio en los coches, los mensajes cifrados, la señal de las ondas cortas, la avería eléctrica, son elementos familiares a todos y que me permiten mantenerme en tierra firme*". En efecto, a pesar de que la película se desarrolla en una "no man's land" entre la Vida y la Muerte, en un territorio donde confluyen en el mismo plano personajes "vivos" (Orfeo, Eurídice, las Bacantes, los poetas...), con personajes carentes de vida (La Princesa, Heurtebise, Cégeste), el realismo visual y narrativo se impone sobre las *irreales* premisas de que parte. De hecho, las únicas "concesiones" a lo *maravilloso* -a nivel visual- vienen dadas por algunas tomas en contrapicado, que refuerzan la sensación onírica que invade algunas escenas (de todas formas, aún en estas escenas se impone el *realismo* del sueño, alejándose marcadamente de los delirios surrealistas, no deformando jamás esa *realidad supuesta* del mundo onírico), por los espejos, elementos obsesivos que ponen en contacto los dos mundos *reales*, y que hay que atravesar vistiéndose unos prosaicos guantes de goma, y por los vertiginosos desplazamientos que sufren Orfeo y Heurtebise en su camino en la búsqueda de Eurídice, en un Averno presentado también sin las grandilocuencias visuales a que tan aficionados han sido siempre los surrealistas, como un paisaje ruinoso y árido.

Porque **Orphée**, además de realista, es una película profundamente *humana*. Creo que ese sentido tiene la Muerte del poeta (La Princesa), que Cocteau se encarga de señalar que no es *la* impersonal muerte, sino una muerte tan humana que llega a enamorarse -y sacrificarse- por su víctima, tal y como sucede con ese extraño personaje que es Heurtebise, enamorado a su vez de Eurídice; y humana también en la descripción de la trayectoria de Orfeo, adorador de la belleza y el misterio (categorías fuera de lo humano), que termina reencontrándose con su realidad, en el espejo humano que es para él Eurídice.

**Tx. M.**



# El testamento de Orfeo

## Le testament d'Orphée (Jean Cocteau, 1960)

### Ficha técnica

**Le Testament d'Orphée**, ou **Ne me demandez pas pourquoi**, 1959-60. **Director:** Jean Cocteau. **Producción:** Jean Thuillier, Les Editions Cinégraphiques/Les Films du Carrosse. **Escenografía:** Jean Cocteau. **Música:** Gluck, Haendel, Wagner. **Fotografía:** Roland Pontoizeau. **Duración:** 77 minutos.

**Intérpretes:** Jean Cocteau, Maria Casarès, François Perier, Edouard Dermit, Jean-Pierre Léaud, Françoise Christophe, Nicole Courcel, Jean Marais, Henri Crémieux, Yul Brynner, Daniel Gélin, Alice Sapritch, Marie-Joséphé Yoyotte, Maître Henry Torrès, Claudine Oger, Francine Weisweiler, Jacqueline Picasso, Pablo Picasso, Lucia Bosé, Luis Miguel Dominguín, Serge Lifar, Charles Aznavour, Roger Vadim, Françoise Sagan, Françoise Arnoul, Brigitte Bardot.



### Argumento

En un estudio de cine, un extraño personaje interroga a un profesor en distintos momentos de su vida. El camino que hay que recorrer para llegar a lo eterno incluye a los hombres-caballos, las tribus gitanas y las flores muertas que sólo los poetas pueden resucitar. Cuando el poeta quiere rendir homenaje a Minerva, ésta le mata, atravesándole con una lanza. De las ruinas que son su pasado, el poeta resucitará para intentar crear un mundo nuevo.

Diez años después de rodar el **Orphée**, Cocteau retoma el tema órfico, aunque de forma bastante diferente a como lo había hecho en los primeros cincuenta; las dos películas tienen claros componentes autobiográficos, pero éstos son mucho más explícitos en este **Testamento de Orfeo**. De principio, si en el viejo **Orfeo** Cocteau encargó la transposición de su *alter ego* a su siempre adorado Jean Marais, en el **Testamento** es él mismo quien traspone sus fantasmas y obsesiones principales. La película tiene un segundo título: **Ne me demandez pas pourquoi**, “no me preguntéis por qué”. El mismo Cocteau “explica” en cierta manera la razón de este título: “Es incontestable que la mayor parte de los espectadores de mi película dirán que es una tontería y que no se puede entender en absoluto. No se equivocarán del todo, pues a veces yo tampoco comprendía nada y estaba a punto de abandonar la partida y presentar mis excusas a los que me habían creído. Pero la experiencia me había enseñado que no era necesario bajo ningún pretexto renunciar a aquellas cosas que tuvieran sentido y que parecieran perderlo, yo busco dominar mi debilidad e imponerme la confianza en mí mismo que solicito de los otros, si los admiro y los respeto. Es decir, confío en ese otro, ese extranjero en el que nos convertiremos a los pocos minutos de haber creado una obra”.



**El testamento de Orfeo** era uno de los films preferidos de Cocteau, y en él, mediante un lenguaje muchas veces críptico e incomprensible, trató de reflejar todos los elementos de su mundo poético: *“Soy un poeta que detesta el estilo y el lenguaje poéticos, pero que no puede expresarse sino en forma de poesía, es decir, por la transmutación de las cifras en números y del pensamiento en actos. (...) El problema a resolver en **El Testamento** era revertir el impudor desnudándome del cuerpo para mostrar mi alma totalmente desnuda”*. Este fue el gran reto que Cocteau intentó superar en su última película. Para ello, se valió de los mismos personajes principales que había creado para el **Orfeo**, interpretados por los mismos actores: la Princesa (Maria Casarès), Heurtebise (François Perier) y Cégeste (Edouard Dermit), dando esta vez a Jean Marais el papel de Edipo y reservándose para sí, como ya se ha dicho, el papel del poeta.

**El testamento de Orfeo** es una suerte de mezcla de dos realidades distintas: la del sueño -una realidad *inmaterial* pero tremendamente *real*- y la realidad cotidiana, tangible. De ahí la aparición de variopintos personajes del mundo parisino encarnándose a ellos mismos, como *testigos* de la obra de Cocteau: Jacqueline y Pablo Picasso, Lucía Bosé, Luis Miguel Dominguín, Serge Lifar, Charles Aznavour, Roger Vadim, Françoise Sagan, Françoise Arnoul y Brigitte Bardot. Cocteau lo explica mejor: *“Yo dejo a los hechos seguir el camino que ellos deseen. Pero en lugar de perder totalmente el control, como sucede en el sueño, yo celebro las bodas del consciente y del inconsciente, que introducen en el mundo ese monstruo terrible y delicioso al que llamamos poesía. (...) Se ha dicho que he buscado vedettes que aceptasen figurar en mi película. Se equivocan. Lo irreal posee leyes todavía más rigurosas que el realismo, pues el realismo está ayudado por lo habitual y lo irreal exige, por su carácter insólito, una extrema precisión en los menores detalles. (...) Si la obra está hecha con fallos, es indispensable santificarlos, es decir, transformarlos hasta tal punto en incontestables que devengan ejemplares. Cometer errores tan grandes que dejen de ser errores. La lección la aprendí de Picasso, quien, de vez en cuando, se encarga de santificar los errores, de darles tal relieve que la obra evite ser una mala copia de la naturaleza, sino que muestre el rostro de una raza y de un reino superiores, gobernados por el hombre. Esa fue mi regla en **El testamento de Orfeo**”*.

La película, tras su estreno el 18 de febrero de 1960 en París, fue motivo de escándalo entre parte del público, que no veía en la pantalla más que una burla de Cocteau hacia los espectadores. Sin embargo, los jóvenes intelectuales y cineastas la recibieron con entusiasmo, según cuenta el propio Cocteau, que recibió el apoyo explícito de personajes como Resnais, Bresson, Doniol-Valcroze, Franju, Truffaut o Langlois. No obstante, es la voz de un espectador confundido la que Cocteau recoge para obsequiarnos con otra de sus frases lapidarias: *“Pero no habría que confundir este abandono con la muerte. Dejo este universo por otro, que desearía abandonar un día murmurando lo que un señor gritaba después de una sesión del Avenue: «No he entendido nada. Exijo que me devuelvan mi dinero»”*.

# Las damas del Bois de Boulogne

**Les dames du Bois de Boulogne (Robert Bresson, 1945)**

## Ficha técnica

**Les dames du Bois de Boulogne**, 1945. **Director:** Robert Bresson. **Producción:** Raoul Ploquin. **Guión:** R. L. Brickberger, J. Cocteau y R. Bresson, basado en una narración de Denis Diderot. **Fotografía:** Philippe Agostini. **Música:** Jean-Jacques Brünwald. **Montaje:** Jean Feyte. **Decorados:** Max Douy. **Duración:** 75 minutos. **Intérpretes:** Maria Casarès, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert, Paul Bernard, Jean Marchat, Bernard Lajarrige, Marcel Rouze, Emma Lionel, Lucy Landy, Madame Morlay.

En 1950 Robert Bresson adapta para el que sería su tercer largometraje la obra de Bernanos **Diario de un cura rural (Le journal d'un curé de campagne)**, una película que marca una ruptura en su cine. Si bien Bresson vuelve a abordar sus preocupaciones espirituales desde un punto de vista fatalista, que le ha hecho merecedor de la justificada etiqueta de jansenista, y a recurrir a la adaptación de un texto literario, como en sus dos filmes anteriores hiciera con Giraudoux y Diderot, donde su viraje es radical es en el terreno formal. Rehuyendo la excesiva literatura que caracterizaba al cine francés, Bresson toma un camino singular en el que re-piensa los argumentos de los que parte desde un punto de vista estrictamente cinematográfico. Huye del vicio de entender el cine como *teatro filmado*, trabajando con una férrea planificación mediante la cual quiere acceder a la realidad, aunque desde una postura en la que no cabe la improvisación, por el camino opuesto al realismo espontáneo que busca en esa época el Neorrealismo italiano. Prescinde de actores profesionales, para poder manejar a los suyos, vírgenes de cualquier método interpretativo. Rechaza complicadas puestas en escena o diálogos literariamente brillantes, sin que ello suponga la más mínima sensación de descuido, hasta el punto de que el material filmado -de entre el que ha de seleccionar cada una de las tomas que finalmente se integre en el film definitivo- es en mucho superior al que sale de la mesa de montaje. Controla personalmente todo el film desde su trabajo, en solitario o en colaboración en el guión, a un minucioso cuidado de los más mínimos detalles, que le hace dar una importancia inusual a cada objeto, o a esa especie de vampirización que es el rígido modelado a que somete a sus actores. Luego, el montaje hará el trabajo definitivo: un ritmo discontinuo que huye de las distintas teorías al uso para dar un valor en sí misma a cada una de las secuencias, a cada plano incluso, en las que tanta importancia tiene lo que se oculta como lo que se muestra (en Bresson, la acción huye a menudo de la pantalla al espacio en *off*); donde la música, o cualquier tipo de sonido, es de una importancia capital, pero no más que los mismos silencios; donde la elipsis es utilizada con inteligente maestría. Todo esto hace que el cine de Bresson sea un cine cerebral, quizás por momentos frío y demasiado lento. Un cine con las bridas siempre tensas.

## Argumento

Hélène, ante la certidumbre de que su amante se aleja progresivamente de ella, finge no amarle y le presenta a la joven Agnes, con la que se casa. A partir de ahí, Agnes será el instrumento para que Hélène lleve a cabo la venganza planeada para su ex-amante.

Tras esta introducción, hay que decir que es precisamente **Les dames du Bois de Boulogne** su segundo largometraje, es decir, el anterior al cambio de rumbo antes mencionado. Se podría decir que con él cierra un breve período de iniciación. Son muchas, no obstante, las constantes bressonianas presentes en esta película. Con una mayor carga intelectual que su primer, y anterior, largometraje (**Les anges du pêché**, 1943), está basada en "*Jacques, le fataliste*", de Diderot, y contó para la elaboración del guión con la colaboración de Jean Cocteau. Relativamente atrapado aún por el "*viejo cine francés*", que luego fustigaría con constancia, **Les dames...** es, sin embargo y paradójicamente, una de sus películas más características, alabada en su tiempo por su valor innovador por cineastas como Clément, Astruc o el propio Cocteau. Cristiano jansenista, una vez más trata el tema de la redención, en este caso centrada en el personaje de Agnes (Elina Labourdette), la joven que ha de ser utilizada como venganza por Hélène (Maria Casarès), una redención que, bajo las más diversas formas, siempre termina apareciendo en sus obras. Para moverse a sus anchas en este terreno debía desmarcarse del texto de Diderot y ahí está la importancia, como referencia obligada del posterior cambio de rumbo de su cine, de **Les dames...**, pues, sin atreverse aún a desmarcarse del carácter literario del guión (en lo cual, sin duda, tuvo gran importancia, su trabajo con Cocteau), consigue destruir la servidumbre textual, como escribe Domenec Font, "*eliminando el análisis psicológico que basamenta su referente -aunque sería más exacto anotar el desplazamiento de esta categoría de la intriga a los personajes de Hélène y Agnes- e introduciendo un sistema de referencias contrapunteadas en relación a los figurantes y a la decidida abstracción de los símbolos utilizados*".

Pero donde Bresson enlaza sin paliativos con el cine anterior, contra el que cinco años más tarde se revolverá (los períodos de silencio entre sus filmes siempre han sido largos), en **Les dames...** es en el uso de actores profesionales y en la fotografía. De sus actores no consigue extraer esa total servidumbre que posteriormente le será tan característica, aunque sería injusto no destacar una interpretación, si bien con regusto teatralizante, más que digna en general, en la que destaca especialmente Maria Casarès. En cuanto a la fotografía, Bresson elige a Philippe Agostini, también colaborador en su anterior largometraje y de conocidas tendencias estetizantes que, en palabras de Georges Sadoul, ayuda a crear "*una película calcinada y deslumbradora como las tierras del filme, que dan al alumbrado de gas un excepcional destello*". Comenzada durante la ocupación, pero concluida tras la liberación, la película fue en su día un fracaso comercial y pasó a figurar en todas las listas de filmes malditos del cine francés.

**J. A.**





# Los niños terribles

## *Les enfants terribles* (Jean-Pierre Melville, 1950)

### Ficha técnica

**Les enfants terribles**, 1950. **Director:** Jean-Pierre Melville. **Guión:** Jean Cocteau, según su novela del mismo título. **Fotografía:** Henry Decaë. **Decorados:** Mathys. **Producción:** Gaumont/Continental/Concord. **Productor:** Jean-Pierre Melville. **Duración:** 107 minutos. **Intérpretes:** Nicole Stéphane, Edouard Dermit, Renée Cosima, Jacques Bernard, Mal Martin, Roger Gaillard.

*“El primer paraíso, Odetta, era el del padre. Había una alianza de los sentidos en el hijo-varón o mujer-debido a la adoración de algo único. Y el mundo, en torno, sólo tenía un diseño: el del desierto”*

Pier Paolo Pasolini. “Teorema”



### Argumento

Los dos protagonistas, Paul y Elizabeth, son hermanos. Comparten la misma habitación y viven su vida como si se tratara de un extraño juego con sus propias reglas. Al morir su madre, la sencilla relación entre ambos se complica con la llegada de su amigo Gérard, que se queda a vivir con ellos. Por primera vez, Elizabeth va a trabajar e introduce a otro extraño en la familia. Luego decide casarse con un americano, y se trasladan todos a la inmensa mansión del rico marido.

*“Les enfants terribles es una aventura excepcional. Yo había rechazado siempre los encargos. Acepté el de Melville porque su estilo de francotirador me parecía adecuado para comunicar a la película ese aire improvisado del 16 mm. del que le he hablado”. Así describe el propio Cocteau el inicio de la gestación de este film a André Fraigneau en “Entretiens autour du cinématographe”. Sin embargo, existe también otra versión, la de la actriz Nicole Stéphane, según la cual fue Cocteau el que encargó a Jean-Pierre Melville la realización de **Les enfants terribles**, al quedar fuertemente impresionado por **Le silence de la mer** (1947), el primer y, todavía hoy en día, maldito y malentendido film del realizador francés. Nicole añade que, tras felicitar Cocteau a Melville, volviéndose hacia ella añadió: “Vouz serez Elizabeth”.*

Lo que no puede ponerse en duda es que ambos realizadores se comprometieron en un proyecto realmente ambicioso: el de sacar adelante un film de bajo presupuesto y con las características de lo que hoy podríamos llamar cine independiente. Melville se hizo cargo de una modesta producción y Cocteau escribió la adaptación de su propia novela y los diálogos.

La película se rodó en escenarios naturales en París, Montmorency y Ermenonville, y en el teatro Pigalle y los estudios Jenner, entre noviembre de 1949 y enero de 1950. El propio Cocteau, que siguió muy de cerca todo lo concerniente al rodaje del film, dirigió una escena al borde del mar, en Montmorency, en un corto período de tiempo durante el cual Melville permanecía enfermo. Esta jornada la recordaba con nostalgia Nicole Stéphane, que todavía retuvo en su memoria durante mucho tiempo las discusiones de Cocteau con Jean Genet, que les había visitado para almorzar con ellos.

Pero si algo convierte a esta película en una pieza única y fascinante, es la colisión que en ella se da de dos mundos distintos, de dos formas muy diferenciadas de entender el cine y la vida. Por un lado, el sugerente mundo de Cocteau, su recreación del "Primer Paraíso" (Paul y Elizabeth intentarán sin éxito reconstruir en la mansión del rico marido de ésta la habitación que antes compartieron, el lugar de sus primeros juegos). Por otro lado, el lenguaje cinematográfico de Melville, su escritura seca y directa, heredera del mejor cine americano y antecedente de sus obras posteriores, sobre todo de sus films negros.

**Los niños terribles** -definida por François Truffaut como "la mejor novela de Jean Cocteau, convertida en la mejor película de Jean-Pierre Melville"- me traen a la memoria muchas de las escenas que impresionaron mi niñez. Los alumnos del Liceo Condorcet, las batallas de bolas de nieve en Cité Monthiers, tienen en mis recuerdos otros paisajes y otros rostros. Pero, sin embargo, todavía puedo sentir el penetrante olor de las aulas solares, ver el lustroso color verde de los encerados y recordar la inquietante y dura mirada del "Dargelos" de mi clase. Esta película, como las más hermosas páginas de mi niñez que todavía me restan en la memoria, "empieza donde se cierran los cuadernos".

J. L. R.



# Tomás, el impostor

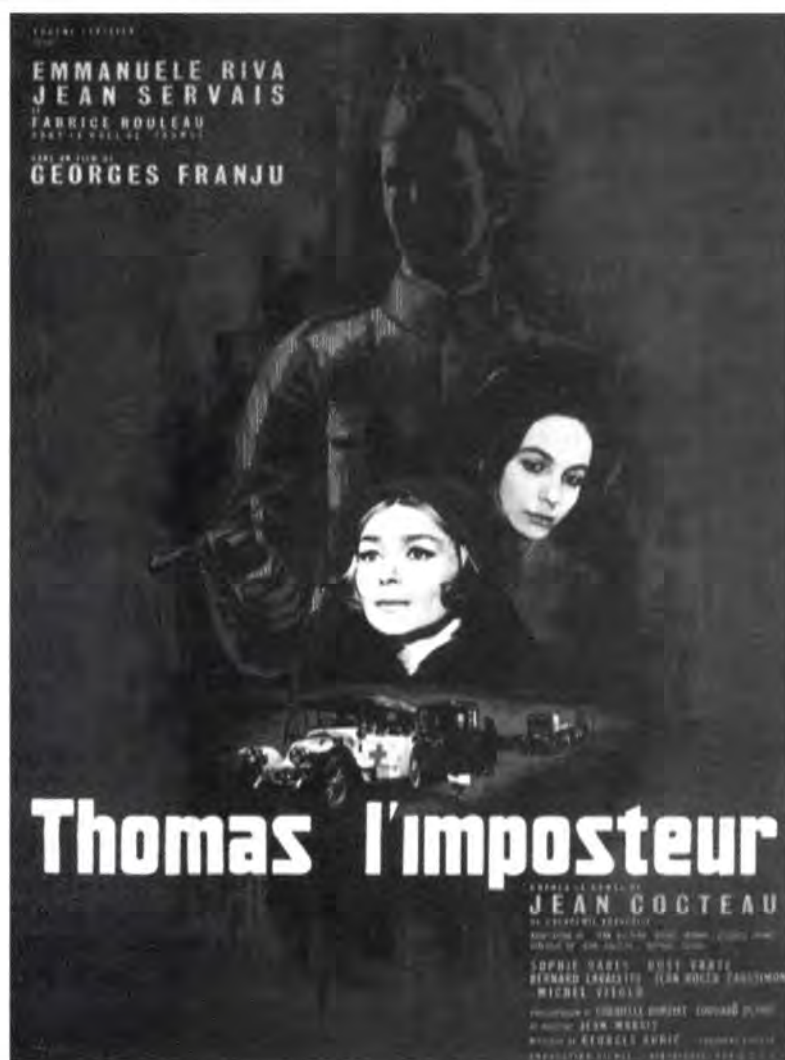
**Thomas, l'imposteur (Georges Franju, 1964)**

## Ficha técnica

**Thomas, l'imposteur**, 1964/65. **Director:** Georges Franju. **Productor:** Eugène Lépicier. **Producción:** Filmel Productions. **Guión:** Georges Franju, Jean Cocteau, Michel Worms y Raphaël Cluzel, sobre una novela de Cocteau. **Fotografía:** Marcel Fradetal. **Decorados:** Claude Pignot. **Música:** Georges Auric. **Montaje:** Gilbert Natot.

**Duración:** 93 minutos.

**Intérpretes:** Emmanuelle Riva, Fabrice Rouleau, Jean Servais, Sophie Dares, Michel Vitold, Rosy Varte, Edouard Dermit, Jean-Roger Caussimon, Bernard Lavalette, André Méliès, Edith Scob, y la voz de Jean Marais.



## Argumento

Thérèse es una mujer disociada, con una doble personalidad que la atormenta; Thomas, por su parte, carece de personalidad. En los sombríos días de los comienzos de la Iª Guerra Mundial, Thérèse busca su propia personalidad, mientras que Thomas ha de basarse en sus propias mentiras con el fin de hacerse con una.

Aunque coincidente en el tiempo con los autores de la “*nouvelle vague*”, y a pesar de que a ellos le unen ciertas afinidades estilísticas y argumentales, la figura de Georges Franju es una especie de isla dentro de la vorágine “revolucionaria” que supuso la aparición en Francia de los hijos de “*Cahiers du Cinéma*”. Frente al *cine de autor* propugnado por los *cahieristas*, Franju reivindicó más un cierto tipo de cine clásico, representado por nombres como los de Murnau, Lang, Buñuel o Renoir; frente al apego a la realidad defendido por los componentes de la “*nouvelle vague*”, el cine de Franju huye de las fórmulas representacionales realistas y naturalistas, optando por los elementos ficcionales más que por los reales. Otra diferencia que aleja notablemente a Franju de sus colegas coetáneos es la constante referencia literaria que subyace en sus films, adaptando -muchas veces, de forma muy escrupulosa- a los más variados autores, desde Zola a Mauriac, pasando por Cocteau.



La trayectoria de Franju fue realmente azarosa. No consiguió jamás un reconocimiento real por parte de la crítica y el público, aunque sí se cuentan en su haber algunos éxitos relativos, fundamentalmente la que muchos consideran la mejor obra de este cineasta francés: **Ojos sin rostro**, film de referencias fantásticas que gozó de cierta fama hace algunos años. Cabe citar también, dentro de la escasa producción de este realizador (¿postergado?), obras como los cortometrajes **Le sang des bêtes** y **Hôtel des Invalides** o los largos **La cabeza contra el muro**, **Judex**, **Thérèse Desqueyroux** o la que supuso su última obra para la gran pantalla, **El pecado del padre Mouret**, película filmada en 1970 (la película **Nuits rouges**, fechada en 1974, no es más que una recopilación de algunos momentos de su folletín televisivo **El hombre sin rostro**). Su primer largometraje -**La cabeza contra el muro**- lo rodó Franju en 1958, obteniendo con esta historia desarrollada dentro de un psiquiátrico un relativo éxito entre la crítica francesa (quizás por ser su obra más cercana a las propuestas de la imperante “*nouvelle vague*”); pero el resto de su obra posterior fue perdiendo interés para los críticos, hasta llegar a la que supondría el descalabro total de Franju, **Thomas l'imposteur**, rodada en 1964. A partir del sonoro fracaso que supuso esta cinta, Franju se vio obligado a realizar algunos trabajos ocasionales para televisión, hasta rodar en 1970 la citada **El pecado del padre Mouret**, tras la cual se apartó definitivamente del cine.

En su corta carrera (su obra cinematográfica la componen tan sólo siete largometrajes y diecinueve cortos), Franju ha picoteado de diversos géneros, como el fantástico (**Ojos sin rostro**), el cine negro (**Pleins feux sur l'assassin**), el más clásico folletín (**Judex**) o el drama intimista (**Thérèse Desqueyroux**), queriendo en todos ellos penetrar en esa *otra* realidad -que tiene más de un punto de contacto con la realidad planteada por los surrealistas-, tan ajena y tan poco de moda en los tiempos en que le tocó hacer cine. Otra de las características del cine de Franju, directamente relacionada con la anterior, es el tratamiento de los personajes femeninos, muy bien representados por una de sus “actrices-fetiché”, como era Edith Scob; Franju idealiza -conscientemente- los personajes femeninos, presentándolos mucho más complejos e interesantes que los por lo general planos, vacíos y hasta mezquinos personajes masculinos. La idea de la mujer como mediadora entre la realidad cotidiana y esa *otra* realidad, meta del cine de Franju, se repite insistentemente en toda la obra del cineasta galo, conectando, además, con la línea de muchos autores clásicos que desarrollaron también este tipo de personajes.

En **Thomas, l'imposteur**, Franju adapta un argumento de Cocteau, siguiéndolo -como era su costumbre- con una fidelidad casi cenobítica. Historia de una impostura, la del hombre que, en busca de una personalidad de la que carece, no haya otro camino que apoyarse en su propia mentira para crearse esa personalidad.