

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
El cine singular de Jacques Becker

Autor/es:  
Angulo, Jesús

Citar como:  
Angulo, J. (2005). El cine singular de Jacques Becker. Nosferatu. Revista de cine. (48):147-155.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41409>

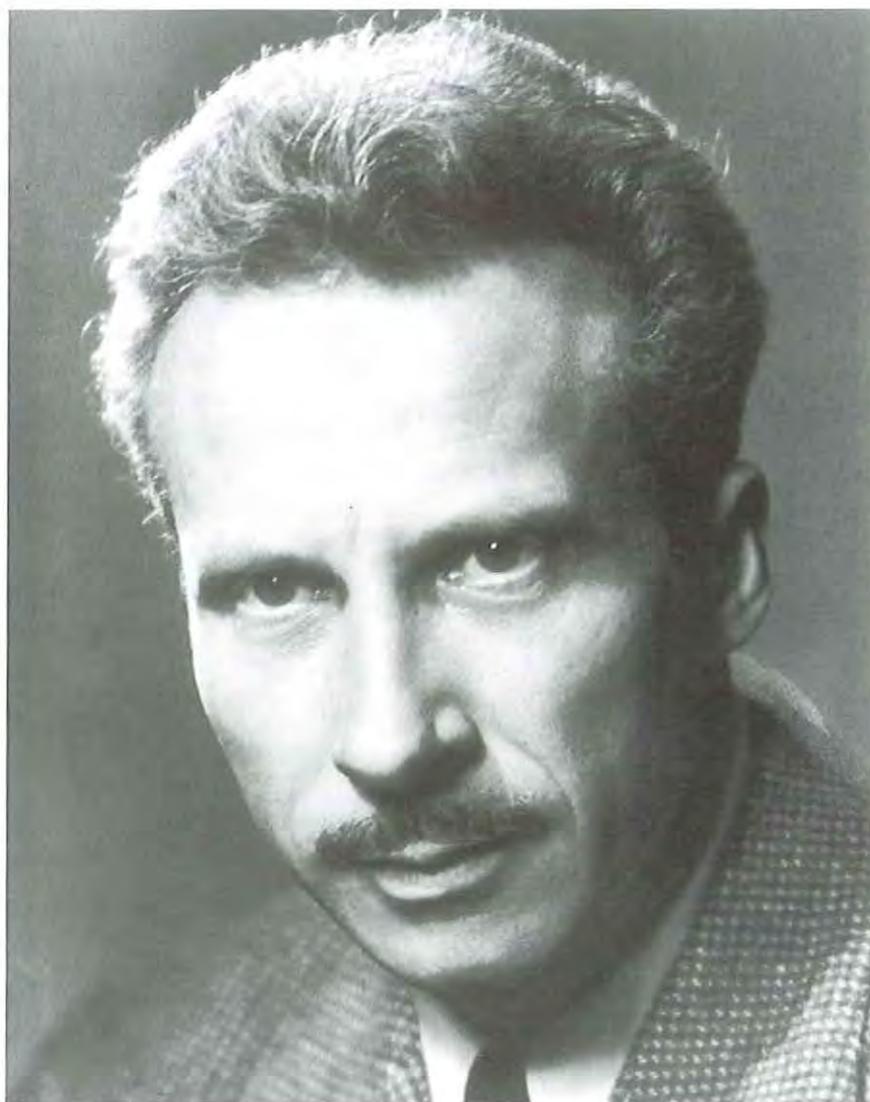
Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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**



# El cine singular de Jacques Becker

*Jesús Angulo*

*Jean Renoirren seme espirituala, Jacques Becker, Nouvelle Vague-ko "gazte turkoek" gerraosteko zine frantsesaren arriskutik libratu zuten zinegile urrietako bat izan zen. Bereak dira Frantziako zinematografiaren pelikula handienetako batzuk, horien artean nabarmentzekoa izanik *La evasión*, bere obra osoaren laburpena adierazten duen filma.*

Que la segunda mitad de los años cuarenta y la década toda de los cincuenta supuso un período de búsquedas singulares dentro del cine francés, es algo que, a estas alturas, parece cada vez más evidente. El reduccionismo crítico de los "jóvenes turcos" que teorizaron un nuevo cine desde las páginas, básicamente, de *Cahiers du cinéma* no supo ver la complejidad de unos años en los que, junto a un cine lastrado por esa "cierta tenden-

cia del cine francés", de la que hablaba Truffaut, aparecieron nombres irrepitibles como los de Bresson, Melville, Tati, Clouzot o Becker, por sólo citar algunos de los más significativos. No es que los futuros cineastas de la *Nouvelle Vague* despreciaran la obra de estos realizadores (en algunos de los casos, todo lo contrario), pero sí lo es que les relegaron a la categoría de excepciones dentro de un cine frente al que se rebelaron de manera excesivamente beligerante.



Uno de los más grandes cineastas, no sólo de este período sino también de todo el cine francés, es Jacques Becker. Pocos realizadores tan inclasificables como él. Becker viene de la mirada humanista de Renoir (1), de la tradición realista del cine francés, de la puesta en escena y la agilidad en la utilización del montaje del cine norteamericano de los años treinta, del despojamiento formal de su genial coetáneo Robert Bresson. Poco más. Y todo ello asimilado de una forma insobornablemente personal.

Becker no tenía deudas literarias o teatrales. Fue un cineasta puro. Su dominio del montaje le hacía conseguir *"una gran sensación de ligereza, de fluidez"*, en palabras de Rohmer, que, acertadamente, afirmaba que *"Becker nunca buscaba hacer un 'bello plano' aislado del resto del film. Cada plano tenía su lugar en la secuencia y cada secuencia en el film"* (2). La línea argumental de sus historias era muy a menudo mínima. Es el caso de **Falbalas** (1945), **Se escapó la suerte** (*Antoine et Antoinette*, 1947), **Édouard et Caroline** (1951), **Rue de l'Estrapade** (1953) e, incluso, **La evasión** (*Le Trou*, 1960), por no citar más que los casos más evidentes. El propio realizador afirmó en varias ocasiones que el tema de sus películas no le interesaba. Lo que de verdad le importaban eran sus personajes y, a partir de ellos, desplegar todo su sentido de la observación. Becker

era capaz de demorarse en los actos más cotidianos y aparentemente insignificantes, hasta llegar a un nivel de despojamiento sólo comparable en Francia con el cine de Bresson. Era precisamente a través de ese detallismo que conseguía un espesor descriptivo fuera de toda norma. Un detallismo que, como veremos, hizo que determinados críticos le encasillaran apresuradamente en un cierto "neorrealismo a la francesa" (3).

Pese a que prácticamente siempre escribió sus guiones en colaboración, no es menos cierto que siempre era él quien tenía la última palabra y quien acababa moldeando esos guiones con sus elaboradas puestas en escena. Becker escribiría: *"Pienso que en la pantalla no se puede contar bien más que una historia propia. (...) Todos los grandes hombres del cine que han hecho de él un arte maravilloso han preparado siempre personalmente sus historias. (...) Todos los realizadores que se contentan con rodar filmes previamente puestos en escena por otros, no son autores de filmes, sino contraamaestres más o menos hábiles. (...) El autor del film no merece este título más que si es un autor completo y pienso que, salvo casos excepcionales, los diálogos de sus películas deben venir de él"* (4). Escrito en 1947, con ello se adelanta a las teorías que, acerca de la autoría, comenzarían a formular a partir de los años cincuenta los

redactores de *Cahiers du cinéma*. En idéntica sintonía, se aleja expresamente del cine de la IV República, rehuyendo el clasicismo de su estructura dramática, sus guiones a menudo demasiado literarios, sus excesos enfáticos, su tendencia a los costosos rodajes en estudio y a la presencia de grandes actores al frente del reparto... A este respecto no deja de ser significativo su retrato en **Rendez-vous de juillet** (1949) de toda una generación de jóvenes burgueses parisinos recién salidos de la guerra, en los que, como señala Marcel Oms, "*expresaba los sueños, las intrigas, las ambiciones y las esperanzas de aquellos que un día constituirían la Nouvelle Vague*" (5).

Como era de esperar, la crítica de *Cahiers du cinéma* acabó defendiendo en bloque su cine. Los reticentes, entre los que en un primer momento se colocó esporádicamente el mismísimo André Bazin, fueron arrastrados por el entusiasmo de los Rohmer, Godard, Rivette y, sobre todo, el visceral Truffaut. En el extremo opuesto, Georges Sadoul o los redactores de *Positif* no acabaron de comprender su cine. Sadoul nunca le perdonaría que se alejase de ese cine social que había celebrado con alborozo en películas como **Goupi Mains Rouges** (1943), **Falbalas** y, sobre todo, **Se escapó la suerte**. Lo que nunca le negarían ni sus mayores detractores era su refinada

puesta en escena y su maestría en el mantenimiento de un ritmo narrativo siempre coherente con ella.

### Sus primeros pasos: el cine bajo la Ocupación

Centrado todavía en sus colaboraciones con Renoir, Becker debuta como realizador en 1935 con los cortometrajes **Le Commissaire est bon enfant** y **Un tête qui rapporte**, el primero de ellos codirigido con Pierre Prévert. Ese mismo año, su amigo de la infancia André Halley des Fontaines (productor de los dos cortos) le propone la realización de una película basada en un argumento de Joan Castanyer titulado *Sur la cour*. Sin embargo, el proyecto acabará pasando a manos de Renoir, bajo el título de **Le Crime de Monsieur Lange** (1936). Becker se sintió doblemente traicionado, pero ya en 1936 volvía a trabajar con su mentor, realizando uno de los episodios de **La Vie est à nous**. Militante comunista, su siguiente realización será **La Grande espérance** (1938), un documental sobre el congreso que el Partido Comunista Francés (PCF) celebró ese año en Arles.

Su primer largometraje resulta ser una experiencia frustrante. **L'Or du Cristobal** (1940) se suspende a mitad de rodaje cuando los productores, Jacques y Joé Salviche, deciden eliminar unas secuencias que



Falbalas



encarecían el presupuesto de la película. Becker abandona el rodaje y lanza un órdago con la complicidad de Albert Préjean, Charles Vanel y Dita Parlo, los protagonistas (6), que se niegan a continuar con la película si no es bajo su dirección. Sin embargo, los productores ofrecen a Préjean un primer papel en **Pour le maillot jaune** (J. Stelli, 1939), una película que el actor deseaba protagonizar, y el acuerdo entre director y actores se rompe. La película será terminada por el propio Stelli, y Becker, que nunca llegará a verla, siempre renegó de ella.

Así, puede decirse que su primer largometraje es **Dernier Atout** (1942), su primera incursión en el cine criminal, dentro del que acabaría filmando algunas de sus obras maestras: sin duda, **París, bajos fondos** (*Casque d'or*, 1952) y **Touchez pas au grisbi** (1954), pero en cierto modo también **La evasión**. En esta ópera prima, situada en un país imaginario de Sudamérica y que narra las investigaciones de dos policías recién licenciados, encargados de la resolución del asesinato de un peligroso gánster yanqui, Becker imprime un ritmo vivo, en el que abundan los planos cortos y una perfecta utilización del montaje alterno, herencia de su admirado cine norteamericano.

Su éxito de crítica y público le permite al año siguiente volverse a poner detrás de la cámara para realizar **Goupi Mains Rouges**, que le consagró directamente como uno de los más grandes realizadores franceses. A partir de la novela de Pierre Véry,

que colabora con él en el guión, Becker recrea, con la minuciosidad que se convertirá en una de sus "marcas de fábrica", la vida campesina centrada en un pequeño universo endógeno, egoísta y atrapado por un particular sentido de la moral que le hace refractario al mundo exterior. Con su férrea puesta en escena, mezcla el humor, los escarceos amorosos, la intriga y, sobre todo una verosimilitud asombrosa (7). Su vitriólico retrato del mundo campesino chocaba con la idea que Pétain quería extender de un mundo rural casi bucólico, que debía representar las esencias francesas (8). La idea de la traición, que ya aparecía en **Dernier Atout** y que atravesará toda su filmografía, es aquí determinante. Pero Becker es uno de los realizadores (y esto en gran medida le viene de Renoir) que mejor ha sabido transmitir al espectador el amor hacia sus personajes. Por eso, cuando Mains Rouges hace confesar a Tonkin su asesinato y su delación, le contestará simplemente: "*Pobre Tonkin*" (9). Idéntica respuesta recibirá el traidor de **La evasión** por parte de uno de sus compañeros: "*Pobre Gaspard*". Por otro lado, en **Goupi Mains Rouges** anuncia también una de las claves de su cine: el tratamiento de todos sus personajes con tal minuciosidad que todos ellos pueden convertirse en protagonistas de las secuencias en las que intervienen. Algo que recuerda al Tati que afirmaba que "*cualquier personaje puede ser protagonista de un gag*".

Su siguiente apuesta tiene tintes autobiográficos. Las muchas horas que pasó de niño en la casa de modas

de su madre le concedía la ventaja de conocer desde dentro el mundo de la alta costura. **Falbalas** no es, al fin y al cabo, más que la historia de un apasionado amor no correspondido, que acabará en tragedia. De hecho, gran parte de la crítica censuró su endeblez argumental, lo que no impidió un total consenso a la hora de alabar su perfección en la puesta en escena, llegando algún crítico a compararle con el mismísimo Lubitsch. Nos encontramos aquí con uno de los pocos ejemplos en su cine de un protagonista absoluto. Todo gira en torno a Clarence (Raymond Rouleau), el seductor modisto sorprendido por la negativa de una mujer a proseguir su efímero romance, que le llevará a la locura y el suicidio. Esa mujer, Micheline (Micheline Presle), anuncia la galería de personajes femeninos que, en películas como **Se escapó la suerte**, **Rendez-vous de juillet**, **Édouard et Caroline**, **París, bajos fondos** o **Rue de l'Estrapade**, mostrarán un nuevo tipo de personajes femeninos, que comienzan a reivindicar su autonomía personal. Por último, **Falbalas** es, además, una reflexión indirecta sobre el mundo del cine. Clarence se mueve por sus dominios como un realizador lo hace por un plató. Todo debe estar bajo su control y las funciones de cada una de sus colaboradoras están perfectamente codificadas. Especialmente pertinente es la comparación de las modelos de Clarence con los actores de una película, pura arcilla que debe, ante todo, dejarse moldear al gusto del modisto/director. Pese a ser rodada durante el último año de la Ocupación, la película se estrena tras la Liberación.

### Después de la Liberación

La inequívoca postura de Becker a favor de la Resistencia le valió ser nombrado miembro del Comité para la Liberación del Cine Francés. Desde él defendió contundentemente a Clouzot, acusado de haber dirigido **Le Corbeau** (1943) para la Continental, la productora montada en Francia por los nazis. Gracias a él, Clouzot pudo volver a dirigir tras cumplir su "condena" de dos años de inhabilitación.

En una famosa entrevista con Rivette y Truffaut, Becker se refiere a su etiqueta de "cineasta social": *"Creo que hay en ello algo de verdad, pero se ha pensado erróneamente que yo he querido a toda costa ser 'social'. Esa impresión se basa en el hecho de que en mis películas me interesa, en general, estar cerca de los personajes. Es quizás mi lado un poco de entomólogo: soy francés, trabajo sobre franceses, observo a los franceses, me intereso por los franceses... Pero me intereso por los personajes desde una serie de aspectos, que no son sólo los indispensables para la comprensión de la acción"* (10). Pero la etiqueta crecería tras la guerra. A su embestida contra la Francia rural idealizada por Pétain en **Goupi Mains Rouges** y su crítica indirecta hacia una Ocu-



pación, a la que se enfrenta ignorándola, en **Falbalas**, se unirá esa visión "de entomólogo" de los pequeños avatares de una pareja de clase obrera, cuyo mundo se tambalea cuando el marido pierde un billete de lotería premiado, con el que confiaban poder empezar una nueva vida. A la anterior etiqueta se añadiría la de creador de un cierto neorrealismo a la francesa. Afortunadamente, hubo también un buen número de críticos que vieron en **Se escapó la suerte** más similitudes con la comedia clásica americana que con **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclette*; V. De Sica, 1948), film, por otro lado, posterior al de Becker.

**Se escapó la suerte** es la primera de una especie de trilogía, que se prolongaría intermitentemente con **Édouard et Caroline** y **Rue de l'Estrapade**. Las tres, protagonizadas por matrimonios que superan sus respectivas crisis conyugales, representan sendas reconstrucciones minuciosas de otros tantos medios sociales: la clase obrera en la primera, la alta burguesía en la segunda y la burguesía media en la



Rue de l'Estrapade



París, bajos fondos

tercera. En todas ellas el argumento es tan simple que se podría resumir en muy pocas líneas. En todas, su puesta en escena milimétrica está al servicio de la comprensión de sus personajes. En todas, la reconstrucción minuciosa de los ambientes en los que se desenvuelven sus personajes (especialmente precisa en el caso de **Édouard et Caroline**) forman un admirable fresco de la Francia de posguerra. En todas, en fin, el final feliz deja un regusto amargo en el espectador, que no puede dejar de plantearse hasta qué punto las cosas no volverán tarde o temprano al punto de partida. Si unimos a estos tres filmes **Falbalas** y **Rendez-vous de juillet** nos encontramos un bloque de "comedias", que se podría oponer a sus películas de temática criminal: **Dernier Atout**, **París, bajos fondos**, **Touchez pas au grisbi**, **Las aventuras de Arsenio Lupin** (*Les Aventures d'Arsène Lupin*, 1957) y **La evasión**. En la entrevista citada, el cineasta responde a esta cuestión: "No creo que se pueda decir que tengo temas favoritos; se ha dado el caso de que he tratado, en efecto, temas que pueden pertenecer a esos dos tipos: la aventura más o menos policíaca y el film sentimental a partir de una pareja. Pero, en el fondo, cuando me he tenido que dedicar a un tema, digamos, sentimental, eso me ha llevado a interesarme de forma natural por

*héroes que formaban una pareja ya hecha. Este punto es muy importante. Siempre, o casi siempre (la excepción, Falbalas) me gusta rodar historias ya comenzadas. ¿Por qué una pareja? Porque conozco el tema. (...) Por otro lado, en general no tengo un interés real por lo que es excepcional"* (11).

La prácticamente nula presencia de elipsis en la mayoría de sus películas y la minuciosa reconstrucción de los actos más cotidianos de sus personajes obligan casi a evitar los preámbulos. De igual forma, y esto podría chocar especialmente en sus películas de temática criminal, las secuencias de acción (lo excepcional) son reducidas por Becker al mínimo imprescindible. **París, bajos fondos** es, antes que nada, una historia de amor apasionado (el de Marie y Manda) y una historia de amistad (entre Manda y Raymond), que acabará siendo el desencadenante del trágico final; lo mismo que la amistad entre Max y Riton estará en el origen del no menos pesimista final de **Touchez pas au grisbi**. Película esta que es, ante todo, una reflexión sobre el paso del tiempo y el acercamiento a la vejez. De la misma manera, **La evasión** es, de nuevo, un canto a la amistad y la solidaridad entre una serie de personajes condenados al confinamiento de una prisión.

En estas tres obras maestras, el hecho criminal no es, pues, más que una excusa. Además de la milagrosa química entre Marie (Simone Signoret, decididamente impresionante) y Manda (Serge Reggiani, de un laconismo genial), **París, bajos fondos** es un fascinante canto a la vida que nos retrotrae al mejor Renoir, el de **Una partida de campo**. El bullicioso comienzo con las barcas deslizándose por el río, las secuencias desarrolladas en el campo (admirables las que recrean el encuentro amoroso entre Marie y Manda), el baile en el bar junto al mismo río, reproducen el milagro obrado por Renoir en su película, superándolo incluso en algunos momentos. La amistad entre Max y Riton (de los que un personaje dice que nadie les ha visto nunca separados) en **Touchez pas au grisbi** se despliega entre silencios y escenas aparentemente anodinas, que, en realidad, son la clave para penetrar en el cansancio de dos delincuentes, cuyo código de honor les hará caer bajo la ambición de Angelo (el debutante Lino Ventura). Otro traidor en la amplia galería beckeriana de este tipo de personajes, que se suma a los ya citados y al Félix Leca de **París, bajos fondos**, y que no son otra cosa que el reverso de la moneda de la amistad entre sus personajes.

En realidad, la esencia del cine de Becker no está, efectivamente, en su adscripción a tal o cual género. Su cine está basado en ese laconismo verbal, que contrasta con su minuciosidad en la puesta en escena. Una puesta en escena en gran medida clásica, en la que, paradójicamente, sobra todo aquello que no es significativo, pero en la que nada se escamotea. Si acaso la cámara, que debe permanecer lo más invisible posible. Ni un plano efectista, ni un movimiento de cámara "evidente", ni un personaje sin justificación.

Si **Rendez-vous de juillet** es un fresco de una determinada juventud parisina recién salida de la dolorosa experiencia de la guerra, que quiere olvidar lo antes posible, sus películas menos personales también pretenden ser fieles retratos de mundos esta vez más alejados en el tiempo y en el espacio. **Ali Baba y los cuarenta ladrones** (*Ali Baba et les quarante voleurs*, 1954) era un viejo proyecto de Becker. Pero el cineasta había soñado con viajar a Marruecos con un esbozo de guión y una cámara. Quería hacer su "*Nanuk marroqui*", una película despojada, de bajo presupuesto, en la que las búsquedas estuviesen por encima de las certidumbres previas. Pero la presencia de un actor del carisma y la popularidad de Fernandel hicieron imposible tal propuesta. A partir de ahí, el presupuesto creció, los condicionamientos de producción se multiplicaron y Becker acabó contándonos un bello cuento, una farsa plagada de hallazgos humorísticos, con una deliciosa utilización del color (por supuesto, el realizador hubiera querido realizar su film en blanco y negro) y su habitual maestría en la puesta en escena.

Peor parado saldría Becker de **Las aventuras de Arsenio Lupin**. Ni siquiera su rendido Truffaut se atrevió a salvar la película. Becker parece desinteresarse desde el primer momento de su personaje. Película de encargo, segunda y última que rueda en color, el cineasta se refugia en una particular recreación de la *Belle Époque*, una reconstrucción alabada por Bazin, que, sin embargo, reducía la película a "*una especie de París, bajos fondos humorística*".

**Los amantes de Montparnasse** (*Montparnasse 19*, 1958) es fruto de otro encargo. Se trataba de retomar el proyecto que la muerte impidió realizar a Max



Los amantes de Montparnasse

Ophüls, que dejó escrito que, de no poderlo hacer él, quería que el realizador fuese Becker. Este deja de lado la obra pictórica de Modigliani (de hecho, vuelve a utilizar el blanco y negro, algo curioso si se trata de recrear la obra de un pintor) (12) para centrarse en su imparable camino hacia la autodestrucción. Becker nos muestra a un hombre cuya inseguridad le impide una entrega amorosa adulta, y le hace refugiarse en el alcohol, al tiempo que se niega a comerciar con su arte. Hay algo inaprensible en **Los amantes de Montparnasse**, que nos hace compartir las palabras de Bazin: "*Es un bello, un admirable film, pero también una extraña empresa, sobre cuyo propósito me interrogo doblemente para comprenderla, para discernir las verdaderas razones de su belleza*" (13).

Recién estallada la *Nouvelle Vague*, Becker realiza la que quizás sea su mejor película. **La evasión** es, en cierto modo, el compendio de todo su cine. El esquema argumental es mínimo: los cinco reclusos de una celda de la Santé (14) planean una fuga. Su minuciosidad en la puesta en escena alcanza límites antológicos: se muestra en tiempo real cómo los presos hacen el primer agujero con el que comienzan sus penosos trabajos; asistimos a la elaboración, paso a paso, de las distintas herramientas que utilizarán para la fuga; las conversaciones entre los protagonistas se extienden indolentemente al ritmo de la vida cotidiana en la prisión; la cámara sólo escapa esporádicamente de la celda y las galerías subterráneas por las que pretenden huir... Todo ello no impi-

de que la tensión y la intriga se mantengan con un ritmo insuperable. La reconstrucción de la prisión llegó hasta niveles impensables, como hacer construir paredes de auténtico hormigón para dar la mayor credibilidad a los decorados. De bajo presupuesto, Becker consigue antológicas interpretaciones de unos actores desconocidos, cuando no directamente aficionados.

Y es, en el fondo, una historia de amistad y solidaridad, con el inesperado colofón de una nueva traición. Pese a todo lo que tenga de lugar común, es inevitable recordar **Un condenado a muerte se ha escapado** (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956). Pero mientras el film de Bresson es un relato interior, la fisicidad se adueña de **La evasión**. Becker murió pocos días después de terminar el montaje de la película. No pudo realizar las mezclas de sonido, ni llegó a ver cómo su película era mutilada por los productores para intentar sortear su mala acogida por parte del público. No pasaron muchos años antes de que el film fuese reivindicado como una obra maestra, "*el film francés más grande de todos los tiempos*", en palabras de Melville (15).

#### NOTAS

1. Becker colaboró con Jean Renoir, en uno u otro cometido, en *Sur un air du charleston* (1926), *Le Bled* (1929), *Boudu sauvé des eaux* (1932), *Chotard et cie* (1933), *Madame Bovary* (1933), *La Vie est à nous* (1936), *Una partida de campo* (*Une partie de campagne*, 1936), *Los bajos*



Los amantes de Montparnasse



**fondos** (*Les Bas fonds*, 1936), **La gran ilusión** (*La Grande illusion*, 1937) y **La Marsellesa** (*La Marseillaise*, 1938).

2. Declaraciones recogidas por Claude Beylie en el libro colectivo *Jacques Becker*, Ed. Festival de Locarno, 1991. Reproducidas en Claude Naumann, *Jacques Becker*, París, Ed. Durante, 2001, pág. 140.

3. Becker escribió que "en un film auténtico todo debe ser convincente: el menor elemento sospechoso destruye el valor del conjunto". Reproducido en Claude Naumann, *Op. cit.*, pág. 96.

4. *Ibidem*, págs. 32-33.

5. Marcel Oms, "Francia: reivindicación de la *qualité*", en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (coords.), *Historia general del cine. Volumen IX: Europa y Asia (1945-1959)*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 143.

6. La cuarta protagonista era la donostiarra Conchita Montenegro, pero esta no entró en el juego, ya que en aquellos tiempos era la compañera sentimental de uno de los hermanos Salviche.

7. Becker viajó a una granja en Charentes, que estudió minuciosamente. Allí rodaría todos los exteriores y se aprovisionaría de ropas de auténticos campesinos de la zona, que se dedicó a comprar en los mercadillos de los pueblos cercanos. Aprovecho para señalar que los vestuarios de sus películas juegan un papel esencial en las mismas, sobre todo de cara a dotarlas de esa verosimilitud obsesiva presente a lo largo de toda su obra. Por otro lado, como veremos, la importancia del vestuario le venía de familia, ya que su madre regentó durante años una casa de modas en París.

8. Algo sin duda nada casual, si tenemos en cuenta que Jacques Becker había sido prisionero de los alemanes, se encontraba en la onda del PCF y colaboró activamente con la Resistencia.

9. No deja de ser curioso que el papel de traidor fuese interpretado por Robert Le Vigan, un declarado colaboracionista, que mantuvo durante el rodaje numerosas discusiones con el resto del equipo, todos ellos simpatizantes, cuando no directamente colaboradores, de la Resistencia.

10. Jacques Rivette y François Truffaut, "Entretien avec Jacques Becker", en *Cahiers du cinéma* nº 32, febrero de 1954, pág. 8.

11. *Ibidem*, pág. 4.

12. Nada más lejos de esta película que la "luminosa" **Moulin Rouge** (*Moulin Rouge*; John Huston, 1953), el retrato de otro pintor desesperado como fue Toulouse-Lautrec.

13. André Bazin, *Le Cinéma français de la Liberation à la Nouvelle Vague*, París, Ed. Cahiers du cinéma, 1998 (la primera edición es de 1983), pág. 73.

14. La película está basada en un relato de José Giovanni, que vivió personalmente los hechos relatados. Giovanni está retratado en el personaje que interpreta Philippe Leroy, así como Jean Keraudy (que no era actor profesional) representa su propio papel en la historia real.

15. Jean-Pierre Melville, "Le Plus grand film français", en *Cahiers du cinéma* nº 107, mayo de 1960, pág. 12.