

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Jean Delannoy. Al servicio del público

Autor/es:
Navarro, Antonio José

Citar como:
Navarro, AJ. (2005). Jean Delannoy. Al servicio del público. Nosferatu. Revista de cine. (48):170-176.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41412>

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

Jean Delannoy

Al servicio del público

Antonio José Navarro

François Truffautek iraindua, laudotua eta bortizki erasoa, Jean Delannoy gait izan zen karrera profesional luzea aurrera eramateko, guztira 48 pelikula eginez. Hala ere, akademizismoa izan zen pelikula haien guztien ezaugarri, ia beti talentuarekin baino ofizioarekin eginak.



Recuperar hoy en día el cine de Jean Delannoy "antes de" la *Nouvelle Vague*, revisarlo de nuevo con cierto detenimiento y, más tarde, escribir de manera sustancialmente provechosa sobre las impresiones, sentimientos y reflexiones que nos han provocado filmes como *L'Assassin a peur la nuit* (1942), *Le Garçon sauvage* (1951) o *Chiens perdus sans collier* (1955), es un ejercicio intelectual que franquea los

límites de la simple arqueología filmica. En las películas de Delannoy se percibe una vida misteriosa, fantasmagórica, sí, como aquella que se aprecia en las ruinas de una civilización que lleva desaparecida milenios. Y, al mismo tiempo, se experimenta una sensación de complicidad, o, mejor dicho, la recuperación de un conocimiento hermético y caduco del que tan sólo queda ya un vago recuerdo. Jean Delannoy es el epítome de una cierta idea pequeño-bur-

guesa del cine, de una pulcritud y solidez formal intachables, nada innovadora y aún menos provocativa; un cine basado en grandes textos literarios en absoluto comprometidos y/o agresivos, en reconstrucciones históricas inspiradas en la peor idealización del arte romántico; en suma, un cine capaz de hacer coexistir, como en un sueño, a hombres y monstruos, policías y asesinos, ubicándolos en espacios fantásticos o realistas, de disminuir la distancia que nos separa de un rostro, de unos labios, de una mirada, y aumentar nuestro vértigo natural frente a una acción cruel, ante un peligro mortal, pero sin excitaciones morbosas, sin turbar el espíritu de la audiencia, sin deleitar a los sentidos con grandes florituras estilísticas que conviertan el relato en algo más poderoso y más grande que la historia que propulsa.

Así pues, el academicismo se convierte en el distintivo del no-estilo de Jean Delannoy, un academicismo del que, por otra parte, todos hemos aprendido la más elemental gramática cinematográfica. De ahí esa complicidad, esa rememoración de un saber arcano ya superado que si bien no provoca en nosotros el visceral rechazo de la estulticia más contingente -Delannoy es, incluso en sus peores momentos, un hábil artesano de oficio irreprochable: cf. **Maigret en el caso de la condesa** (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, 1959)-, tampoco despierta entusiasmo alguno por su previsible manera de construir el rela-

to, ese intermediario narrativo entre la realidad y el ejercicio de inventar historias o, si se prefiere, entre el realizador y su público. No en vano, a propósito de **Nuestra Señora de París** (*Nôtre Dame de Paris*, 1956), José María Latorre escribió: "*Nuestra Señora de París no es, pues, otra cosa que una sucesión de 'números' de actor, una típica película de poesía con flores en las manos, que explota sin emoción el tema de la fealdad bondadosa, el amor atormentado y los celos, convirtiendo una tragedia pasional en una historia de titeres en la que interesa más el maquillaje de (Anthony) Quinn que su personaje, más la apariencia de (Alain) Cuny que su pensamiento, más la cantidad de gitanos y mendigos que asaltan la catedral que el asalto en sí, más el nombre de Victor Hugo que su texto*" (1).

Breve paréntesis biográfico

Jean Delannoy no nació en Lille, como muchas notas biográficas suelen afirmar, sino en Noisy-Le-Sec, el 12 de enero de 1908. Hijo de una directora de una escuela -"mi madre adoraba a los niños, tenía una gran facilidad para comprenderlos..."-, explicaba el realizador- y de un inspector de policía, Delannoy reconoce la influencia de su madre, una persona culta que, a diferencia de su esposo, un hombre serio y trabajador -quien desde la infancia tuvo que aprender a ganarse el sustento, ya que su familia,



Maigret en el caso de la condesa

compuesta por los padres y once hermanos, vivía bajo la presión de la pobreza en un modesto barrio obrero de Lille...-, practicaba como *hobbies* la pintura y la música, siendo extremadamente sensible a las veleidades artísticas de sus hijos.

Después de trabajar como crítico de arte en una revista franco-belga, gracias a la recomendación del escritor Pierre Méléze, amigo de su hermano, Jean Delannoy consiguió algún dinero escribiendo relatos sobre... ¡ciclismo! Los publicaba en una revista especializada sobre el tema en la que participaba un pariente suyo, ciclista profesional, Maurice Benoist. Paralelamente, fue empleado como decorador, al tiempo que practicaba natación, atletismo y tenis.

Su imponente físico juvenil fue determinante para que su hermana, actriz de teatro, le consiguiera pequeños papeles como figurante hasta debutar como actor en el cine mudo. Su filmografía como intérprete se compone de una docena de películas, entre las que destacan **Casanova** (*Casanova*; A. Volkoff, 1926), **Miss Helyett** (G. Monca, 1927) y **La Grande passion** (A. Hugon, 1928). Pero pronto dejará la interpretación: *"Para ser actor es necesaria una mentalidad especial que yo no tenía. Por eso no me preocupé en continuar. Por el contrario, la técnica sí que me interesaba"*, explicaba.

Consecuente con ello, Delannoy entra a formar parte, en 1928, del *Service Cinématographique de l'Armée*, lugar en el que aprende todo sobre la técnica, empezando, según confesó el propio cineasta, por cargar una cámara Éclair al hombro. Ocho meses más tarde, es contratado por los Estudios Paramount-Saint Maurice para aprender el oficio de montador. Una *"escuela de cine fantástica"*, según dijo -allí Delannoy coincidió con Fritz Lang durante el rodaje de **Liliom** (*Liliom*, 1934), en cuyo plató *"reinaba un silencio extraordinario; el equipo estaba dominado totalmente por Lang"*, y con Max Ophüls, quien filmaba **On a volé un homme** (1933), cinta supervisada por René Guissart-, donde se realizaba el montaje, la postsincronización de filmes americanos y su remontaje especial para el público francés. *"Era la época en que se rodaban diversas versiones de una misma película con actores diferentes en los idiomas a los que se destinaba la exportación"*, comentaba. Por ejemplo, el film de Alberto Cavalcanti **Toute sa vie** (1930) fue objeto de siete versiones: francesa (con Marcelle Chantal y Pierre Richard-Wilm), estadounidense, española -titulada **Toda una vida**, dirigida por Adelqui Millar e interpretada por Carmen Larrabeiti y Tony D'Algy-, italiana, portuguesa, sueca y polaca. *"Había mucho trabajo, ya que se rodaban dos o tres filmes al mismo tiempo y cada uno tenía tres o cuatro versiones..."*, comenta Delannoy. Entre otras películas en

las que intervino como montador cabe mencionar **Une étoile disparaît** (R. Villers, 1932), **Les Fils improvisés** (R. Guissart, 1932), **La Belle Marinière** (H. Lachman, 1932), **Feu!** (J. de Baroncelli, 1937), **Tovaritch** (*Tovarich*; J. Deval y G. Fried, 1935) y **Le Roi des Champs-Élysées** (M. Nosseck, 1934).

Quien enseñó a Jean Delannoy todos los secretos del montaje fue Henri Taverna, uno de los más experimentados montadores del cine francés, cuya trayectoria laboral se desarrolla entre 1929 y 1974. *"Henri Taverna fue mi maestro en cuestiones de montaje, el jefe del departamento, una excelente persona con la que pronto trabé una sincera amistad. Cuando los Estudios Paramount fueron liquidados se convirtió en un reputado montador al que luego confié varias de mis películas"* -por ejemplo, **María Antonieta** (*Marie-Antoinette reine de France*, 1955), **Nuestra Señora de París** y **El comisario Maigret** (*Maigret tend un piège*, 1958)-. *"Ambos teníamos, lógicamente, la misma manera de trabajar"*. Tras pasar seis años como montador en los Estudios Paramount-Saint Maurice, Delannoy debuta como director de cine en 1934 con **Paris-Deauville**, desarrollando una notable actividad profesional hasta 1995 cuando, con 85 años de edad, estrena sin pena ni gloria el film **Marie de Nazareth**, título que cierra una carrera compuesta de cuarenta y ocho títulos.

Una visión del cine: declaraciones

*"Creo que el cine americano me influyó mucho más que el cine francés. Los americanos saben hacer películas que conectan con el gran público. Para nosotros, los franceses, los filmes demasiado originales son difíciles de comprender. El público no los sigue: lo saben y por eso no van a verlos. No tener al público de tu lado me parece poco honesto, especialmente en un oficio como este, donde a él se le debe todo. (...) La carrera de William Wyler es, para mí, un modelo a seguir. Es capaz de hacer filmes como **La heredera** (*The Heiress*, 1949) o **Ben-Hur** (*Ben-Hur*, 1959) sin perder al público: es una forma de diversificación que me atrae mucho"*.

"El cine es así: todos somos tributarios del éxito. Es uno de los oficios donde incluso los más grandes no pueden permitirse un fracaso".

*"Ciertas películas necesitan para progresar dramáticamente una intención musical específica. Por ejemplo, para **Dieu a besoin des hommes** no hay instrumentos, sino únicamente coros interpretados por algunas de las más importantes corales parisinas y de otras localidades, que cantan en bretón"*.

"Los jefes operadores, los fotógrafos maestros de la luz, son técnicos sin una auténtica cultura. Sin

embargo, ellos tienen un instinto: el de captar la luz. Si trabajan bien, son reputados y logran imponer sus métodos de trabajo sin tener jamás en cuenta la idea de evolución artística. (...) Ellos son todo instinto".

"Intento siempre ayudar a los directores artísticos porque ellos 'saben' lo que yo veo. Yo esquematizo y ellos me interpretan".

La tradición de calidad

En 1958, uno de los realizadores más taquilleros del cine francés de los años cincuenta, Jean Delannoy, destacado miembro de lo que podríamos llamar "la generación de la preguerra" -que aglutinaría a realizadores tan dispares como Jean Grémillon, Marcel Carné, Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot o Henri Decoin-, celebra sus veinticuatro años de profesión con el estreno de **El comisario Maigret**. Se trata de una pulcra adaptación de la novela homónima del belga Georges Simenon (1903-1989) donde, por primera vez, aparece Jean Gabin interpretando al célebre inspector -Simenon decía, entusiasmado, que Gabin "era" Maigret...-, y que sigue todas las pautas descritas por el escritor en sus obras en cuanto a los métodos detectivescos del policía, que, según Fereydoun Hoveyda, "además de llevar a cabo interrogatorios, seguir sospechosos y otros pro-

cedimientos clásicos, trata ante todo de identificarse con el medio en que ha sido cometido el crimen" (2). Sin embargo, la película, que se deja ver con agrado, no resulta apasionante, excepto la secuencia con que arranca la cinta y que muestra el primer crimen del psicópata al que el comisario Maigret debe dar caza. Las sombras de patente expresionista que envuelven como un manto fantasmagórico las sinuosas callejuelas por donde deambula la incauta víctima; la sombra casi simiesca del asesino abalanzándose; los planos en campo largo que recogen la estrepitosa huida del psicópata, perseguido por unas calles de húmedo pavimento adoquinado... Un inicio muy prometedor que rápidamente se diluye en la fría corrección típica del realizador francés.

Ese mismo año, 1958, dos de los más aguerridos críticos de la revista especializada *Cahiers du cinéma*, François Truffaut y Jean-Luc Godard, firman conjuntamente el cortometraje **Une histoire d'eau**, al tiempo que otro miembro destacado de la inminente *Nouvelle Vague* estrena su primer largo: **El bello Sergio** (*Le Beau Serge*), de Claude Chabrol. Ellos romperían con lo que se vino a llamar "la tradición de calidad" del cine galo, y que François Truffaut argumentaría en su célebre texto "Una cierta tendencia del cine francés" (3), donde atacaba directamente, entre otros, a Jean Delannoy, definiendo -no sin cierta razón- títulos como **El juramento de Lagar-**



El comisario Maigret

dere (*Le Bossu*, 1944), *La Part de l'ombre* (1945) y *La Symphonie pastorale* (1946), "justamente reconocidos como empresas comerciales, (...) son esencialmente filmes de guionistas" (4), por estar basados en obras literarias que gozan de un indudable reconocimiento -Paul Féval y André Gide, en el caso de *El juramento de Lagardere* y *La Symphonie pastorale*, respectivamente- o en textos escritos por notables guionistas -como el belga Charles Spaak, quien coescribió con Delannoy el guión de *La Part de l'ombre*-, calificando en consecuencia a Delannoy de "burgués". Ciertamente es que el propio Truffaut reconoce que "la pasión y el partidismo presidieron el examen deliberadamente pesimista que he emprendido sobre una cierta tendencia del cine francés" (5), como también no es menos cierto que el propio autor de *Los cuatrocientos golpes* (*Les Quatre cents coups*, 1959) se "aburguesó" tanto, o más, que el propio Delannoy: cf. su lamentable adaptación de una de las peores novelas de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), la no menos espantosa adaptación de William Irish en *La novia vestía de negro* (*La Mariée était en noir*, 1967) o su execrable "homenaje" al cine (burgués), apto sólo para nostálgicas damas otoñales, en *La noche americana* (*La Nuit américaine*, 1973). Al menos, el director de *L'Eternel retour* (1943) nunca pretendió ser otra cosa que lo que era, ni proclamaba que las cámaras "debían sacarse a la calle junto a los obreros" (sic). Aun así, años después, François Truffaut insistía en distanciarse de las ideas de Delannoy -"Al público no debemos pedirle su opinión, sólo su dinero para poder continuar con nuestro trabajo. No hagamos declaraciones de amor al público; el realizador de una película en rodaje es su primer espectador: si él cree que la escena es buena, el público también debe creerlo" (6)-, o de criticarle con crudeza: "Lo esencial es que un ci-

neasta inteligente y dotado continúa siéndolo sea cual sea la película que esté rodando. Por esta razón, soy partidario de juzgar, cuando se trata de juzgar, no a las películas sino a los cineastas. Una película de Jean Delannoy no me gustará jamás; en cambio, una de Jean Renoir siempre me gustará" (7).

El Dr. Jean y Mr. Delannoy

¿Hay realmente para tanto? ¿Exagera François Truffaut en sus observaciones? Desde la perspectiva del crítico e historiador del Estado español, cuesta valorar con cierta ecuanimidad el cine de Jean Delannoy, entre otras cosas, porque muy pocas de sus películas "antes de" la *Nouvelle Vague* se estrenaron entre nosotros -*Macao, el infierno del juego* (*Macao, l'enfer du jeu*, 1939), *Fiebre en el alma* (*Fièvres*, 1941), *Un coronel del imperio* (*Pontcarral, colonel d'empire*, 1942), *El juramento de Lagardere*, *El secreto de Mayerling* (*Le Secret de Mayerling*, 1948), *S.O.S. Dakar* (*Aux jeux du souvenir*, 1948), *La hora de la verdad / El minuto de la verdad* (*La Minute de vérité*, 1952), *Falsa obsesión* (*Obsession / Domanda di grazia*, 1954), *María Antonietta*, *Nuestra Señora de París* y *El comisario Maigret*-, películas que, al no disfrutar de prestigio crítico alguno -en parte, a consecuencia del "efecto Truffaut"-, apenas se pasan por los canales televisivos especializados ni son objeto de revisión en filmotecas.

Pero volviendo a la cuestión inicial, y una vez examinados varios de los títulos citados, es fácil comprobar que Jean Delannoy no es precisamente un realizador que llame la atención por su talento especial. Curiosamente, Delannoy suele comenzar sus películas con cierto ímpetu, para luego volver a su habitual atonalidad formal. Por ejemplo, en *Macao, el infierno del juego*, tras unos planos de los aviones japoneses bombardeando Shanghai, un largo *travelling* muestra los efectos devastadores de los proyectiles -casas incendiadas, el pavimento levantado por efecto de los impactos, devastación y escombros por doquier...-, captando un sarcástico cartel turístico donde puede leerse "Japón, el país del sol naciente y de la civilización", hasta detenerse en las provocativas piernas de la bailarina Mireille (Mireille Balin), quien intenta reparar de manera infructuosa una carrera que tiene en una media, alertada por el estallido de las bombas; un *travelling* que se repite para describir visualmente a los integrantes de una cola de identificación organizada por los soldados japoneses -con hombres y mujeres muy variopintos: desde damas de aspecto distinguido a caballeros cubiertos con un *shalakov* pasando por asustadizos orientales o tipos de aspecto sospechoso-, *travelling* que culmina en un patio trasero parcialmente oculto entre las ruinas donde las tropas niponas fusilan a aquellos que consideran peligrosos... En *L'Assassin a peur*



Nuestra Señora de París



la nuit, un film *noir* que se encuentra entre lo más destacado de su director, el relato arranca, una vez más, con un *travelling* que sigue a una pareja de gendarmes patrullando despreocupadamente por las calles de París de noche; de pronto, la cámara se detiene ante una tienda de modas -en cuyo escaparate envuelto en sombras se adivina la inquietante figura de dos maniqués- y, gracias a un movimiento descendente de la imagen, vemos un ventanuco a ras de suelo con los barrotes de seguridad reventados; luego, en plano subjetivo desde el interior del sótano, vemos a los dos policías alejarse y un haz de luz -la linterna de dos ladrones- escudriñar el interior del local, repleto de desnudos maniqués de hombres y mujeres adoptando poses surreales, sobrecogedoras, de cuerpo entero, otros como si estuvieran desmembrados, en una escena que haría palidecer de envidia al mismísimo Mario Bava y que, como curiosidad, profetiza una de las marcas de estilo del *giallo* italiano de los sesenta y setenta. A veces estos indudables *morceaux de bravoure* narrativo-estilísticos se reducen a unas pinceladas dramáticas: en **Le Garçon sauvage**, un inserto capta el instante en que a la sofisticada mujer de ciudad se le rompe uno de sus altos tacones, y sustituye sus llamativos zapatos por unos humildes zuecos, o el momento en que esta se acuesta con su hijo -al que piensa llevarse a la gran urbe para que sea "educado"- con su elegante pijama de seda, en una rústica habitación donde también pernoctan, junto al niño, unas ovejas (j).

Más allá de estos esporádicos destellos de auténtico cine -las emociones, comentarios y reflexiones de un "autor"-, **Macao, el infierno del juego** no pasa de ser una película, pasablemente divertida, de aventu-

ras exóticas con elementos melodramáticos -al estilo de, para entendernos, **Una vida y un amor** (*Singapore*; J. Brahm, 1947)-, mientras que **L'Assassin a peur la nuit** sólo aspira a ser, y de hecho lo consigue, un ejemplo muy interesante de cine negro francés -antes de la eclosión del *Polar*-, con el enojoso añadido de un moralista discurso sobre la culpa y el arrepentimiento, que, no obstante, consigue vertebrar algunos buenos momentos de cine: como aquel en que el ladrón y asesino accidental, quien ha liquidado a un perverso traficante de objetos robados lanzándole un reloj a la cabeza, empieza a oír insistentemente, a cada paso que da, el tic-tac de la improvisada arma homicida; enfermiza obsesión que la excelente fotografía en blanco y negro de Paul Cotteret y los primeros planos inclinados, expresionistas, concebidos por su realizador, recalcan muy atmosféricamente... Jean Delannoy no quiere defraudar al público -ni a sus productores- y les da aquello que esperan de sus filmes mientras se acomodan en la butaca.

Así pues, **María Antonieta** se erige en ejemplo paradigmático del film histórico de *costumes*, que cuida especialmente los aspectos más ornamentales del relato -es decir, el vestuario y la escenografía, así como la iluminación y la fotografía-, sin preocupación alguna por superar las restricciones, impuestas y desdichadamente asumidas, de la fantasía galante con ligero sabor amargo. Algo similar sucede con **Falsa obsesión**, melodrama de ambiente circense al servicio del carisma de sus dos protagonistas, Michèle Morgan y Raf Vallone, y que pone en evidencia una de las constantes del cine de Jean Delannoy: su manipulación de las convenciones de

un género sin aportar nada personal a las mismas, únicamente la efectividad de su oficio, de su pasión artesanal en ocasiones difícilmente perceptible. Y como excepción que confirma la regla, *L'Eternel retour*, cinta que ofrece una visión falsa y deformada de su realizador como hombre de especial sensibilidad filmica.

A propósito de *L'Eternel retour*, un crítico del rotativo británico *The Daily Express* escribió: "Hay en toda la película un enfermizo aire gótico, un sombrío y pseudomístico culto a la muerte. El héroe (Jean Marais) es tan rubio y vacío como cualquiera de los miles de SS prisioneros que vi en Normandía hace dos años. No hay nada de francés en la película y mucho de ridículo". Por su parte, el *Daily Telegraph* comentaba, "Es una pena que el Sr. Cocteau y sus compinches hayan llenado la película de signos de ideología nazi tan claros como las esvásticas". Exhibida inmediatamente después de la guerra, la película de Jean Delannoy, con guión de Jean Cocteau, supone una exquisita revisitación "moderna" del mito de Tristán e Isolda, rodada durante la ocupación nazi de Francia. Las historias de amor trágicas son tan antiguas como el amor mismo, de ahí la pervivencia de romances como los que protagonizaron Orfeo y Eurídice, Abelardo y Eloísa, Romeo y Julieta o Werther y Carlota. Conscientes de ello, la triste historia de Patrice (Jean Marais) y Nathalie (Madeleine Sologne) -cuya belleza aria, que tantas suspicacias despertó, se explica por el carácter fantástico, más allá de lo humano, de los amantes y su relación- provocó que Delannoy, bien asistido por el libreto de Cocteau, incidiera en el aspecto desesperado, lúgubre, de la pasión que llevará a Patrice y Nathalie a la tumba. Quizá porque su pasión ha sido inducida por un filtro de amor -sobre el cual el cineasta llama malévolamente nuestra atención con un inserto que permite leer, en la etiqueta del frasco, "poison" (veneno)-, la cámara de Delannoy la muestra de manera absorbente, recalcando a cada plano que ningún poder, ninguna fuerza, ninguna costumbre será capaz de separarlos. Dicho matiz siniestro es subrayado con notable belleza por la sobria puesta en escena, casi nórdica, despojada de florituras escenográficas -obra del diseñador de producción Georges Wakhévitch-, por la notabilísima fotografía de Roger Hubert, por la interpretación de Marais y Sologne, dos actores mediocres que, no obstante, saben imprimir a sus limitaciones interpretativas una hipnótica cualidad fantástica, como almas condenadas que se aferran a un sueño imposible. ¿Es *L'Eternel retour* la prueba de que Jean Delannoy poseía un talento oculto que apenas explotó? A mi modo de ver, no; más bien es la feliz confluencia de diversos talentos en un momento de gracia -principalmente Jean Cocteau- a los que se sumó la demostrada habilidad y pasajero entusiasmo de un cineasta,

Jean Delannoy, poco dado a tan felices coincidencias, sacrificadas tal vez en aras de un academicismo formal tan impecable como poco brillante.

NOTAS

* Todas las declaraciones de Jean Delannoy han sido extraídas de los siguientes libros:

Claude Guiguet, Emmanuel Papillon y Jacques Pinturault, *Jean Delannoy*, Aulnay-sous-Bois, Institut Jacques Prévert y Les Amis de Ciné-sous-Bois, 1985.

Christian Gilles, *Le Cinéma des années quarante par ceux qui l'ont fait. (Tome III. Le Cinéma de l'Occupation: 1940-1944)*, Paris, L'Harmattan, Col. Champs Visuels, 2000.

1. José María Latorre, "Anaykh (*Nôtre Dame de Paris*). Los films de TV", en *Dirigido por* nº 128, agosto-septiembre de 1985, pág. 16.

2. Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policiaca*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pág. 113.

3. Artículo publicado en el número 31 de *Cahiers du cinéma*, enero de 1954, cuando Truffaut sólo contaba con 22 años.

4. François Truffaut, "Una cierta tendencia del cine francés", recogido en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Fuentes y Documentos del Cine: La estética, las Escuelas y los Movimientos*, Barcelona, Ed. Fontamara, Col. Imagen Filmica, 1985, pág. 231.

5. *Ibidem*, pág. 245.

6. François Truffaut, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 289.

7. *Ibidem*, pág. 263.