



RETRATOS URBANOS EN LA OBRA DE JULES DASSIN. EL CASO DE PARÍS EN *RIFIFI*, 1955

URBAN PORTRAITS IN JULES DASSIN'S CINEMA. THE CASE OF PARÍS IN *RIFIFI*, 1955

Manuel Jódar Mena

Universidad de Jaén

majodar@ujaen.es

ORCID <http://orcid.org/0000-0001-6085-1008>

Resumen

El propósito de este trabajo se plantea en función del interés que la ciudad, en general, ha despertado en la historia del cine, y en particular en el uso que del paisaje urbano realiza en su obra cinematográfica Jules Dassin (1911-2008). Dado que el cineasta norteamericano ha mostrado una especial predilección por el marco urbano en su obra cinematográfica, representando y recreando, atendiendo a diferentes planteamientos, y mostrando variadas imágenes de ciudades norteamericanas (San Francisco, Nueva York, Cleveland) y europeas (París, Londres, Atenas, Leningrado, Madrid...), en este trabajo he optado por centrarme, particularmente, en el uso que de la ciudad de París realiza en *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1955). En cualquier caso, soy consciente de la posibilidad que esta investigación me brinda de continuar otro estudio mucho más completo, realizando un análisis comparativo de los modelos

urbanos representados en la totalidad de su obra cinematográfica, ahondando y profundizando en su significado y en sus repercusiones para la historia del cine.

Abstract

The purpose of this study is grounded in the interest that the city, in general, has aroused throughout the history of cinema, and more specifically in the way Jules Dassin's (1911–2008) cinematic work engages with the urban landscape. Since the American filmmaker displayed a particular predilection for urban settings in his films—depicting and recreating, from a variety of perspectives, diverse images of American cities (San Francisco, New York, Cleveland) and European ones (Paris, London, Athens, Leningrad, Madrid, among others)—this article focuses specifically on his use of the city of Paris in *Rififi* (1955). Nevertheless, I am aware that this research also offers the possibility of pursuing a broader and more comprehensive study through a comparative analysis of the urban models represented throughout his entire body of work, further exploring their significance and their implications for film history.

Palabras clave

Jules Dassin; Ciudad; París; Cine negro; Paisaje urbano; *Rififi*.

Keywords

Jules Dassin; City; Paris; Film noir; Urban landscape; *Rififi*.

1. A modo de introducción

Desde que Ricciotto Canudo en el año 1911 escribiera el ensayo *El Manifiesto de las Siete Artes*, gran cantidad de teóricos e historiadores han reflexionado sobre el proceso de relación e interacción del cine con las distintas artes. En este proceso, el cine interactúa no solo con la música, la literatura o la pintura, sino también, de una forma muy particular, con la ciudad y su arquitectura. De esta manera, como bien ha significado Aristarco (1968: 115-120), se demuestra que

el cine se vale de todas las demás artes, experimentándolas y transformándolas en algo totalmente nuevo.

El cine nace por y para las ciudades. Ha construido metrópolis imaginarias, ha presentado urbes fingidas, pero también ha recreado espacios urbanos reales. Por tanto, ambos se encuentran casi inseparablemente unidos. De la misma manera que los literatos hicieron en sus obras auténticas crónicas de la ciudad, los cineastas procuraron representar la vida urbana, tal y como refiere Sorlin (2001: 22), haciendo uso de las particularidades del lenguaje cinematográfico. Desde sus orígenes, el cine se desarrolla con la ciudad. No cabe duda de que el conocido como séptimo arte, en sí, es un fenómeno urbano, al que se vincula en todos los sentidos. Es por ello por lo que se puede afirmar que las experiencias urbanas y cinematográficas se encuentran intrínsecamente ligadas.

La ciudad y el uso preponderante del paisaje urbano ha sido uno de los argumentos más fructíferos a lo largo de la historia del cine. Lejos de ser considerado como un mero decorado, la urbe se revela como un personaje protagonista. Así lo era en las primeras vistas de las ciudades ofrecidas, entre otros, por los hermanos Lumière, George Méliès o Edwin Porter. En cualquier caso, esa trascendencia se concreta en las primeras sinfonías urbanas de los años veinte del siglo pasado, en las que el papel de los personajes «de carne y hueso» es sustituido por el creciente rol protagonista de la imagen de la ciudad. En las décadas siguientes, esta se convierte en un elemento verdaderamente funcional para el cine, al servicio de la experimentación de las vanguardias artísticas.

Será precisamente la traducción de las experiencias expresionistas en el cine negro norteamericano, entre las que cabe incluir algunas de las aportaciones de Jules Dassin, lo que permita comenzar a considerar, tal y como apunta Rodríguez (1998: 135-136), a la arquitectura urbana no solo desde un punto de vista meramente estructural, sino también decorativo.

En múltiples ocasiones se ha afirmado que el cine es el arte del punto de vista. Pues bien, la puesta al servicio de lo urbano obedece, en parte, a su posibilidad de ofrecer una concepción del espacio no solo en el sentido horizontal, sino también vertical, siendo en ese caso, el propio punto de vista el condicionamiento de su correcta interpretación. Por tanto, el cine, en palabras

de Licata y Mariani (2000: 5), se manifiesta como el medio más adecuado para expresar la temporalización del espacio.

Mientras que en la primera mitad del siglo XX el cine se utiliza como un medio para retratar la revolución urbana, durante la segunda mitad de esa centuria las convincentes plasmaciones del espacio urbano se revelan como la exhibición cinematográfica de los cambios históricos y visuales experimentados en las ciudades. A partir de los años sesenta, el espacio urbano será percibido con ferocidad y nostalgia, como una entidad perdida o abandonada, pasando, décadas después, a convertirse, tal y como refiere Barber (2006: 15-55) en una auténtica fuente capaz de suscitar interrogantes sobre la existencia urbana y la presencia física de sus habitantes.

Pero, ahora bien, ¿qué le ha interesado y le sigue interesando al cine de la ciudad? En sus comienzos: los edificios, los rascacielos, los teatros, plasmar su movimiento, su energía, las aglomeraciones o el tráfico urbano. ¿Qué le ha interesado particularmente a Jules Dassin? Desentrañar esa cuestión será el principal objetivo de este trabajo, a partir del estudio de caso del retrato que hace de la ciudad de París en *Rififi* (1955).

2. Jules Dassin y sus modelos urbanos

2.1. Una constante: la imagen de la ciudad

Considerado como un maestro del cine negro y policiaco, Jules Dassin es un auténtico cineasta de la ciudad, pero no de cualquier urbe, sino de aquella que transmite una imagen de lo verdaderamente real. La valora no como un mero decorado, sino por su capacidad para convertirse en un fenómeno capaz de mostrar la realidad.

Nos muestra la imagen de una metrópoli compleja, rodeada de cierto halo de misterio, en la que, en palabras de Fancini (2018: 107), los sonidos más estridentes se dan la mano con los silencios más quedos, la soledad puede ser la compañera del bullicio y la felicidad más absoluta, en segundos, puede transformarse en angustia. En definitiva, una ciudad marcada por los contrastes.

En sus obras cinematográficas el espacio urbano deja de convertirse en un mero marco cinematográfico. No es, por tanto, un simple contexto de referencia.

Todo lo contrario, se revela como la intérprete principal, pero no cualquier protagonista, sino más bien una de aquellas capaces de encarnar el rol de *femme fatale*, de forma que la ciudad, por una parte, muestra su atractivo, pero por la otra, ofrece una imagen destructora, capaz de engullir a los que la frecuentan, mostrando así su lado más siniestro.

Rompe con las ciudades que registra en sus películas con las tópicas concepciones de enclaves turísticos. Lejos de interesarse por las estampas urbanas, nos ofrece una visión nueva, que no se recrea en sus lugares más emblemáticos, sino que se adentra en la vida real, en la de su ciudad, y la de sus protagonistas. Nos ofrece una imagen de la urbe totalmente desconocida, deteniéndose en sus calles, sus barrios, sus luces de neón, el tráfico urbano, los vendedores ambulantes, los clubes nocturnos... Todo ello con un objetivo muy claro, el de ofrecer una crónica lo más aproximada posible a la realidad de la vida cotidiana de las ciudades representadas. Precisamente, por esta cuestión, por su interés en mostrarnos la vorágine de lo cotidiano, ofrece la sensación de que las urbes de sus filmes podrían ser cualquier ciudad, dado que en ellas retrata la esencia del fenómeno urbano en sí.

No se preocupa en mostrar a la ciudad como modelo de progreso y modernidad, sino más bien, todo lo contrario. Se recrea en su parte más oscura, sus barrios marginales, su ambiente nocturno, retomando así el afán por mostrar a la ciudad como la protagonista silenciosa. De esta manera, intenta demostrar cómo en la grandiosidad de la ciudad el progreso afecta a la propia naturaleza humana, y cómo de esa magnificencia emanan pequeñas historias que escapan de la propia urbe, creando suburbios y conflictos en la periferia del alma humana.

La obra de Jules Dassin tiene como punto de partida el empleo de un decorado real (una gran ciudad), recreándose, esencialmente, en ambientes en los que otros cineastas no se habían atrevido a filmar, en barrios tradicionalmente evitados. A través de su cine realiza una radiografía social del poder y de la ciudad, en definitiva, del universo que la rodea. Nos muestra cómo son sus calles, sus habitantes, los vehículos, el mobiliario urbano, de ahí que sus filmes se conviertan en verdaderos documentos históricos.

Sus visiones insólitas de las ciudades que retrata, marcadas por sus contrastes, su autenticidad y su verdad, se convierten en una crónica verídica, referida, a la materialidad de los hechos y a la realidad de los objetos, más que a las impresiones personales. ¿Cómo lo consigue? A través del empleo de una particular imagen de la ciudad, de un medio social hostil, al margen de la legalidad, y de un personaje principal que, cual *flâneur*, atraviesa la urbe y el medio, presentándoselo al espectador.

Por estas cuestiones aquí planteadas el cineasta Jules Dassin se convierte en un cineasta de la ciudad, en palabras de Siclier y Lévy (1986: 13), en un poeta de la urbe, cuyas imágenes son capaces de romper cualquier visión convencional, cualquier estereotipo existente en las retinas de los espectadores, recreándose en contextos ignorados, pero cargados de altas dosis de realidad.

2.2. ¿Por qué la ciudad?

Su familia, de ascendencia rusa, deseó en todo momento que fuera criado, tal y como argumenta Phillips (2009: 5), en un contexto lo más cosmopolita posible, de ahí que visitara y habitara, durante su infancia y adolescencia, en un número considerable de grandes ciudades.

Por otra parte, conoció de primera mano qué clase de vida tenían las personas que habitaban en conocidos barrios neoyorkinos, como el Bronx o Harlem, de reputación más que dudosa, que sirvieron de germen para el desarrollo de una intensa conciencia social, que, sin duda, quedaría impregnada en su propia obra cinematográfica. La proximidad de estos enclaves deprimidos, con otros residenciales de alto poder adquisitivo, desarrollaron en él un comprometido ideario, fácilmente reconocible en su trayectoria fílmica. Además, su formación teatral determinó esa sensibilidad política, social y cultural, tan presente en la mayor parte de sus películas.

En cualquier caso, su interés por la ciudad puede también comprenderse como una respuesta al proceso de búsqueda en el que se encontraban inmersos los cineastas norteamericanos en la década de los años cuarenta, como consecuencia de la acuciante crisis que padecía su industria. Todo este proceso de búsqueda y renovación se tradujo en la incorporación de una nueva línea

temática, en parte impulsada por la carrera cinematográfica de cineastas como Jules Dassin.

Por estos motivos aquí referidos este poeta de la urbe retrató magistralmente en sus películas el pulso de la vida urbana. Dassin admiraba y temía, al mismo tiempo, a las grandes ciudades, de forma que sus filias y sus fobias quedaron representadas en sus filmes, mostrando todos sus contrastes, la riqueza incalculable, pero también la miseria más absoluta. Así se deja entrever de las siguientes palabras del cineasta:

J'aime les villes autant que j'en ai peur. J'y trouve ma place et celles de mes caméras plus facilement. Toute villes européenne ou américaine scintille de mille beautés mais, en même temps, brios sans pitié. En France, Baudelaire, aux États-Unis, Carl Sandburg, Robert Frost; la grande métropole a toujours eu ses poète¹.

2.3. ¿Cómo? Las peculiaridades de su estilo cinematográfico

Un aspecto poco común de las radiografías de las ciudades representadas en sus filmes es la mezcla de recursos estéticos y temáticos empleados en ocasiones difícilmente conciliables. Su particular manera de presentar a la ciudad obliga al espectador a vivir los instantes de mayor dramatismo con la misma intensidad con la que lo hacen sus personajes, haciéndonos partícipes de las principales complicaciones de sus tramas.

Muchas de sus minuciosas secuencias consiguen, sin palabras, contar muchas más cosas por el simple hecho de ofrecernos no solo historias verídicas, sino también imágenes con una elevada dosis de realidad. Pero además, el cineasta se vale de diversos recursos, tales como la voz en *off*, sus encuadres, los planos contrapicados, su fotografía, las imágenes aéreas, todos ellos empleados con una finalidad, la de desgranar cómo es la vida en la ciudad. Para ello procuró siempre reunirse de los mejores profesionales, puesto que, tal y como el mismo cineasta afirmaba:

Un film n'est jamais l'oeuvre d'un seul homme. Même les Charlots ne sont pas l'oeuvre du seul Chaplin. Un réalisateur absorbe vraiment les réactions de tous ce qui

¹ Bibliothèque Nationale de France (s. f.), *Site Richelieu. Dassin, Jules. Biographie. Carrière. Œuvre. Extraits de presse 1954-1971*. Cote 4, SW 2960, p. 65. Traducción propia: Amo a las ciudades al mismo tiempo que me dan miedo. En ellas encuentro mi lugar a través de las cámaras más fácilmente. Todas las ciudades europeas o americanas tienen ciertos destellos de belleza, pero en cualquier momento se evaporan, sin piedad. En Francia, Baudelaire, en Estados Unidos, Carl Sandburg, Robert Frost; la gran metrópolis siempre tiene a su poeta.

travaillent avec lui. Un scénario peut s'écrire seul. Mais il y a sur le plateau un échange constant entre le réalisateur et son équipe, même si c'est imperceptible. Et c'est très bien ainsi c'est comme cela qu'un film prend, comme on dit d'une mayonnaise².

El verdadero interés técnico de sus películas reside en sus originales rodajes. No hay duda de que nos encontramos con un cineasta que posee enormes cualidades para la descripción de personajes y ambientes. Se trata, por tanto, de un artista con un gran dominio de la técnica cinematográfica, cuyas obras destacan particularmente por su rigor, austeridad y por la autenticidad gestual de sus intérpretes. Podríamos, por tanto, considerarlo un cineasta personal y brillante, cuya obra cinematográfica podría ser contemplada desde una gran amplitud de puntos de vista.

Probablemente sus películas no sean el colmo de la perfección técnica, pero sus dosis de dinamismo, su fuerza, su vigor, su precisión descriptiva y analítica construyen la base de sus propuestas cinematográficas.

Utilizando un método de exploración basado en el análisis de la vida urbana, sus movimientos incontrolados y sus pulsiones logran construir sus filmes con una enorme eficacia, relacionada esta con la manera tan sencilla que tiene de explicar sus propias preocupaciones.

Apoyado en su intensa formación teatral, consigue hacer de su lirismo, de sus metáforas, de la presentación del perfil psicológico de sus personajes y de su particular manera de contar las historias los puntos fuertes de su estilo cinematográfico.

2.4. Su trascendencia en la historia del Cine

Jules Dassin pretendió crear películas innovadoras, formal y narrativamente, que se erigieran en un vehículo para el desarrollo de la crítica social. Enarbola una generación de cineastas, de entre los que cabría mencionar a Kazan, Rossen, Polonsky, Losey, Berry o Endfield, cuya conciencia social está por encima de muchos de sus argumentos cinematográficos, y por supuesto, de sus inquietudes

² Bibliothèque Nationale de France (s. f.), *Site Richelieu. Dassin, Jules. Biographie. Carrière. Œuvre. Extraits de presse 1954-1971*. Cote 4, SW 2960, p. 9. Traducción propia: Una película jamás es obra de un solo hombre. Al igual que los personajes de Charlot no son solo obra de Chaplin. Un director absorbe las reacciones del equipo que trabaja con él. Un guion se puede escribir solo. Pero en el rodaje hay un intercambio constante entre el director y su equipo, aunque parezca imperceptible. Así es como una película toma forma, de la misma manera que lo hace una salsa mayonesa.

estéticas y artísticas. Su verdadera relevancia, en función de las aportaciones realizadas por Dimendberg (2004: 41-75), se valora como consecuencia del influjo que su estilo ejerció en el cine negro de los años cincuenta.

Él mismo se defendía ante las posibles acusaciones por parte de la crítica respecto a la generalización, en su obra cinematográfica, de situaciones y contextos que pudieran ser tildados de reiterativos y aburridos, en los siguientes términos: «Jamais reproche à Beethoven de ne pas avoir écrit que de symphonies!»³.

Podría ser considerado como un auténtico poeta de la vida cotidiana, un cineasta con grandes dosis de talento, incluso una auténtica revelación, pero, sobre todo, un artista con una importante vena lírica y documentalista, que se adelanta a su tiempo.

L'un des premiers à montrer New York dans sa misère et sa grandeur, nous l'appelâmes «le cinéaste de la compassion» pour la façon sans hypocrisie don't il aimait ses personnages [...] Dassin fut avec «Thieves' Highway» et «Night and the City» miex que le peintre ou le poète, un peu le createur (Chabrol, 1962 : 122-123)⁴.

Dado que el cineasta ha mostrado una especial predilección por el marco urbano en su obra cinematográfica, representando y recreando, atendiendo a diferentes planteamientos, y mostrando variadas imágenes de ciudades norteamericanas (San Francisco, Nueva York, Cleveland) y europeas (París, Londres, Atenas, Leningrado, Madrid...), en este trabajo he optado por centrarme, particularmente, en el uso que de la ciudad de París realiza en *Rifií* (1955). En cualquier caso, soy consciente de la posibilidad que esta investigación me brinda de continuar otro estudio mucho más completo, realizando un análisis comparativo de los modelos urbanos representados en la totalidad de su obra cinematográfica, ahondando y profundizando en su significado y en sus repercusiones para la historia del cine.

3. París a través de *Rifií* (1955)

³ Bibliothèque Nationale de France (s. f.), *Site Richelieu. Dassin, Jules. Biographie. Carrière. Œuvre. Extraits de presse 1954-1971*. Cote 4, SW 2960, p. 11. Traducción propia: ¡Jamás se reprochó a Beethoven no haber escrito una sinfonía!

⁴ Traducción propia: Uno de los primeros en mostrar Nueva York en su miseria y su grandeza, por eso lo llamamos «el cineasta de la compasión» por las formas de su hipocresía y la manera de querer a sus personajes [...] Dassin en «Mercado de Ladrones» y «La noche y la ciudad», más que un pintor o un poeta es el verdadero creador.

3.1. Del reconocimiento al exilio y la persecución: las consecuencias de la «Caza de Brujas» y su traslado a Europa

Jules Dassin fue uno de esos directores que se tuvieron que marchar de los Estados Unidos debido a la famosa Caza de Brujas, orquestada por el senador McCarthy. Denunciado, como otros muchos, por sus propios compañeros: Edward Dmytryck o Frank Tuttle, quienes lo mencionaron en sus declaraciones ante el HUAC (Comité de Actividades Antinorteamericanas), como miembro del Partido Comunista, motivo por el cual acabó por refugiarse en Europa, donde se abrió para él, en los términos referidos por Coma (2005: 29-32) un universo lleno de posibilidades, una nueva etapa para su trayectoria cinematográfica. Resulta, por tanto, justificado e intencionado, que el cineasta añadiera en *Rififi* (1955), su primera película tras el exilio y persecución, una escena en la que condena la delación, en clara referencia al daño terrible ocasionado por el referido HUAC.

Cuando Dassin regresó a los Estados Unidos para realizar el trabajo de post producción de *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, Jules Dassin, 1950), el conocimiento que la industria poseyó de sus tendencias políticas, tras haber declarado públicamente su ideología, tuvo consecuencias inmediatas. Se le prohibió entrar en los estudios que había abandonado, teniendo que regresar a Londres para culminar esta cinta. Comenzó a sufrir el rechazo de algunos de sus antiguos compañeros, me refiero, entre otros, al compositor Franz Waxman a los editores Nick De Maggio y Sidney Stone, quienes, temerosos por las posibles represalias de la industria americana para con sus carreras, se negaron a tener con Dassin más que un simple contacto telefónico.

En 1952 emigró definitivamente a Europa, fundamentalmente porque no podía trabajar en Estados Unidos. Pese a las dudas iniciales del cineasta, posteriormente manifestó haberle cogido el pulso a Europa, en donde decía sentirse tan a gusto como en casa. Además, según Dassin, en estos momentos Hollywood no era el mejor sitio para aprender, puesto que la crisis económica condicionaba el devenir de la industria cinematográfica norteamericana.

En cualquier caso, la sombra del macartismo le persiguió también por Europa. Instalado en París, en el año 1953, decidió iniciar un nuevo proyecto cinematográfico, de la mano de Fernandel, la película se llamaba *El enemigo*

público número 1, con la participación de productoras francesas e italianas y la interpretación estelar de Sza-Sza Gabor. La obra fue finalmente boicoteada al comienzo del rodaje, por los mismos perseguidores que le habían obligado a su forzoso exilio cinematográfico. Hasta allí llegó la censura americana, siendo acusado por sus amistades comunistas, lo cual sin duda repugnó en Francia, siendo este, según Volmane (1988: 41), el detonante que le abrió la puerta de recibir todos los apoyos posibles de la industria francesa.

La respuesta del cine francés ante las presiones de la industria norteamericana no se hizo esperar, y llegó en forma de escrito presentado en ese mismo año (1953) a los cineastas presentes en el Festival de Cannes, en el que se exponía claramente de qué se acusaba a Jules Dassin, haciéndolo en los siguientes términos:

De quel crime Jules Dassin était-il accusé ?

Du crime de non-conformisme

[...] La grande victime de la chasse aux sorcières devait être le cinéma américain lui-même.

[...] C'est pour cela que nous attachons une telle importance au cas de Jules Dassin. Lui-même n'a jamais comparu devant la Commission des activités non américaines, mais son nom y a été mentionné, comme celui de centaines d'autres «suspects». De plus, beaucoup de ses amis figurent sur la liste noire, et il est resté fidèle à ses amitiés. Il s'est refusé à approuver la chasse aux sorcières et à se joindre aux chasseurs qui ont riposté en cherchant à le frapper par-dessus l'Atlantique.

Cette triple atteinte à la liberté de travail, à la liberté d'opinion et à la liberté de création indignera des centaines de nos confrères et des centaines de milliers de spectateurs dans tous les pays à commencer par les Etats-Unis. Ils savent que la liberté est l'oxygène de l'art.

[...] Défendons ensemble notre liberté de créateurs et notre dignité d'hommes. Résistons aux tentatives d'une poignée de fanatiques et d'escrocs, d'obscurantistes et de gangsters qui osent nous dicter leur loi en nous imposant le choix entre la servilité et le silence.

Il y a longtemps que le cinéma a cessé d'être muet⁵.

⁵ Bibliothèque du Film (s. f.), Espace chercheurs. FIFA 280 B 44. Fol. 14. Traducción propia: ¿De qué crimen se acusaba a Jules Dassin? Del crimen del inconformismo. [...] La gran víctima de la caza de brujas debía encontrarse en el mismo cine americano. [...] Es por ello que consideramos de gran importancia el caso de Jules Dassin. Él mismo, jamás ha comparecido ante el Comité de Actividades antiamericanas, pero su nombre,

Fue así cómo, por su condición de perseguido político, Jules Dassin encontró cierta simpatía y favoritismo por parte de la crítica europea, que llegó, en cierto sentido, a ser sobrevalorada en los círculos de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Como contraste, los comentarios despectivos hacia su persona, y el ejercicio de su profesión vinieron al otro lado del Atlántico, tal y como se aprecia en la lectura de la fortuna crítica del cineasta en la historiografía del cine norteamericano de la época:

Ante una carrera que linda en lo grotesco, podría decirse que es más fácil echar a un director de Hollywood que echar a Hollywood de un director. La tonta conciencia social de Dassin nunca ha alcanzado a oscurecer sus pocos talentos. Después del disparate proletarianismo de «He Who Must Die» (El Que Debe Morir), las ridículas escapadas de «Never on Sunday» (Nunca en Domingo) parecen más propias del desvariado director de «Brute Force» (Entre Rejas) y «Night and the City» (La noche y la ciudad). Si las obras del periodo «Mercourial» de Dassin son particularmente mercuriales, tampoco tienen mucho del otro cine trasatlántico que se jacta de injertar intelectualismo europeo en la inteligencia norteamericana. Dassin sigue siendo un director vivaz en tono menor, tanto así, que hoy se nos antoja difícil explicar por qué se esperó de él algo más de lo que ha sido. Como información sus películas más famosas, «The Naked City» (La Ciudad Desnuda) y «Rififi chez les hommes» (Rififi) son de las menos importantes (Sarris, 1970: 181).

Los hirientes comentarios de Sarris, ciertamente subjetivos, nada tienen que ver con los efectuados por Coma en su *Diccionario de la caza de brujas*, que ponen de manifiesto el desigual tratamiento recibido por el cineasta en la historiografía:

Durante el ocaso de los años cuarenta dirigió cuatro filmes que componen una importante tetralogía del cine negro. No los une solo la personalidad del realizador: los dos primeros «Entre Rejas» y «La Ciudad Desnuda», fueron producciones de Mark Hellinger y ostentaron la marca de documentalismo que este gustaba implantar por aquel entonces, a más del hálito progresista que caracterizaba a dicho productor y a los escritores que colaboraban con él; los dos siguientes «Mercado de Ladrones» y «Sinistra Obsesión» (terminado en octubre de 1949, aunque estrenado hasta junio de 1950), prosiguieron casi idéntica línea gracias, en parte, a estar realizados en el seno de la 20th Century Fox, una productora que había albergado films negros de índole documentalista paralelamente a las tentativas de Hellinger (Coma, 2005: 145).

como el de otros muchos, ya ha sido señalado como sospechoso. Además, muchos de sus amigos figuran en la lista. Él rehusó aprobar la caza de brujas, oponiéndose a los cazadores, marchándose atravesando el Atlántico. Este triple intento contra la libertad del trabajo, la libertad de opinión y la libertad de creación indignará a cientos de cineastas y a miles de espectadores en todos los países, comenzando por los Estados Unidos. Ellos saben que la libertad es el oxígeno del arte. [...] Defendamos nuestra libertad de creadores y nuestra dignidad de hombres. Resistamos a las tentativas de fanatismo, oscurantismo y de los gangsters que osan dictar su ley, imponiéndonos la elección entre el servilismo o el silencio. Hace ya mucho tiempo que el cine dejó de estar mudo.

La sintonía de Jules Dassin con el cine francés fue casi inmediata. No era de extrañar, pues el cineasta ya había manifestado su interés por la cultura francesa, no en vano había dirigido dos filmes en Estados Unidos, *Reunion in France* (1942) y *The Affairs of Martha* (1942) en los que ya mostraba su admiración por las tradiciones culturales de un país, que finalmente acabó por acogerle para, bajo su amparo, en palabras de Phillips (2009: 45), continuar con su notable trayectoria cinematográfica⁶.

Cierto es que, además, por el sonido de su nombre, por su larga estancia en París y por su fidelidad hacia los intérpretes de la tierra, en muchas ocasiones ha llegado a ser considerado, falsamente, como un cineasta francés. Por otro lado, el cine europeo de la época estuvo bastante influenciado por el cine americano, de ahí que el caso resultara paradigmático, dada la impronta que el cineasta acabaría aportando a la industria francesa.

Su compromiso con el cine francés fue muy elevado, siendo respetado y apoyado en los peores momentos de su trayectoria profesional, y eso pese a que siempre supeditaba cualquier intervención a sus obligaciones como cineasta. Como muestra, la invitación que recibe para participar en el jurado del Festival de Cannes del año 1963, declinada por causa de los preparativos de su película *Topkapi* (Jules Dassin, 1964), que le tenía inmerso en la exploración de un marco urbano, el de la ciudad de Estambul, hasta entonces desconocido por el cineasta.

3.2. La «esencia Dassin» a través de la ciudad de París

En el año 1955 se estrena *Rififi*. Una magnífica producción de la factoría Charles Pathé, el primer visionario del cine como negocio, capaz de echar un pulso y ganar, en sus inicios, a la industria norteamericana. Un claro ejemplo de la capacidad de la factoría lo vemos en una de las primeras escenas de la película en la que utiliza el cine para hacer publicidad de sus propios productos, algo sin duda revolucionario en estos tiempos.

⁶ A mi juicio, de forma un tanto exagerada, se ha llegado a hablar incluso de hermanamiento entre las tradiciones francesas y norteamericanas, a tenor de estas experiencias cinematográficas de Jules Dassin.

Basada en la obra homónima de Auguste Le Breton (1953/1985), es una muestra de cómo el género de la novela negra francesa sufrió un proceso de americanización que en poco tiempo sería traducido, de alguna manera, en el cine.

La obra literaria presenta, escrita en una jerga un tanto compleja, una historia ambientada en la mitología de los truhanes del Pigalle de los años cincuenta, un relato convincente de los bajos fondos parisinos, que luego dio pie a una saga de novelas y películas filmadas en los años siguientes en Francia. No obstante, sobre la imagen que de la ciudad de París muestra el escritor en su obra, poco o nada podemos comentar. Para Le Breton la ciudad de París no es más que el lugar en el que se desarrollan los acontecimientos, de forma que prácticamente nulas son las descripciones del marco urbano, apenas alguna referencia a alguna calle o algún local del barrio de Montmartre.

Poco tiene que ver la obra fílmica con la novela. La primera, derivada de las tradiciones naturalistas de Feyder y Renoir, cuyo trasunto, salvando las distancias, presenta, ciertas similitudes con *La jungla del asfalto* (1950), de John Huston. Además, quince años después la misma Place Vendôme de París volvería a ser expoliada, esta vez por Melville en un claro homenaje a *Rififi* en *Círculo rojo* (*Le cercle rouge*, Jean-Pierre Melville, 1970).

La palabra que le da nombre a la película, *Rififi*, significa rifirrafe, *riff raff* en inglés, refriega, pelea barriobajera, tangana entre rateros... Un acertado y metafórico título de una historia que trata de eso, sobre cómo «la carne de cañón», con el signo del fracaso escrito en la cara pelea en su rutina delictiva, en su intento por sobrevivir en una ciudad, que acaba por convertirse en devoradora de unas circunstancias personales. Estas son mostradas de manera simbólica, a través del ejercicio de la contraposición de la realidad y la ficción, a través del espacio urbano.

Se trata de la última incursión del cineasta en el cine negro. Sus siguientes obras, aun manteniendo el pulso de su creador con la ciudad, incorporaron diferentes variantes de género, relacionadas con el impulso que el drama y la comedia alcanzaron en su obra a partir de los años sesenta. El propio cineasta, consciente de que el género estaba agonizando con la llegada del color, realizaba las siguientes declaraciones:

Tout d'abord, je suis attristé par la disparition du noir et blanc. Cette interprétation de la réalité était paradoxalement plus véridique. La couleur n'est pas encore assez perfectionnée. De toutes façons je suis incapable de refaire toujours le même film. Pour moi, chaque film represent une parcelle de vie. Entre parenthèses, tout film, bon ou mauvais, est difficile à faire. D'autre part, en general, la morale ne peut être séparée d'expression pour un cineaste, lequel doit toujours se vouloir auteur⁷.

El desarrollo del rodaje se vio salpicado por las desavenencias entre cineasta y productora, a consecuencia de la solicitud de unos adelantos de partidas económicas que no satisficieron las expectativas de Dassin. Su exiguo presupuesto la convierte casi en un pequeño milagro, al haber sido realizada, no sin muchas complicaciones, de forma un tanto precaria.

No obstante, no tuvo problema alguno con la censura, pese a las puntualizaciones que sobre su obra planteó la comisión de control de las obras cinematográficas en los siguientes términos:

La commission de controle a considéré tout d'abord que la nature du sujet entraînerait l'interdiction aux mineurs. La commission malgré plusieurs avis défavorables a décidé de ne pas s'opposer à la réalisation d'un tel film, qui ne recevra bien entendu l'autorisation définitive qu'après examen de la bande terminée. Elle appelle dès maintenant l'attention auteurs sur la nécessité d'user de tout leur talent en vue d'éviter que cette oeuvre soit une invitation au vol, à la violence et au crime⁸.

Resulta cuando menos curioso que esta no se cebara con los desnudos que aparecen en el filme, y sí con el pequeño documental inserto en la película sobre cómo robar en una joyería. La gran preocupación para los censores franceses era que la película sirviera, tal y como desarrolla Navarro (2019: 463-471), para alentar la delincuencia en la ciudad de París.

Al igual que *Noche en la ciudad*, ambientada en Londres, la ciudad, en este caso París, aparece retratada de manera particular, siempre gris, lo que da un

⁷ Bibliothèque Nationale de France (s. f.), *Site Richelieu. Dassin, Jules. Biographie. Carrière. Œuvre. Extraits de presse 1954-1971*. Cote 4, SW 2960, p. 65. Traducción propia: En primer lugar, me siento triste por la desaparición del blanco y negro. Esta interpretación de la realidad paradójicamente era más verídica. El color todavía no está bastante perfeccionado. De todas maneras, soy incapaz de rehacer la misma película. Para mí, cada película representa una parcela de mi vida. Entre paréntesis, toda película, buena o mala es difícil de hacerla. Por otra parte, en general, la moral no puede separarse de las expresiones del cineasta que quiere convertirse en un autor.

⁸ Bibliothèque du Film (s. f.), *Espace chercheurs*. CN 658 B 450. Sin foliar. Traducción propia: La comisión de control en primer lugar consideró que el filme sería no recomendado para menores. La comisión, pese a varias opiniones desfavorables decidió no oponerse a la realización de tal filme que no recibirá la autorización definitiva hasta que la película terminada haya pasado un examen definitivo. Se llama la atención del autor a que utilice todo su talento para que la obra no sea una invitación al robo o a la violencia o al crimen.

aire plomizo y fatalista al conjunto. Casi la totalidad del filme se rueda en exteriores, descubriéndonos un París insólito que desorienta a los espectadores, sobre todo aquellos conocedores de la ciudad de la luz, por el recorrido por barrios insólitos o por las ambientaciones, la mayoría de ellas repletas de oscuridad, poco favorables para su visionado.

En este sentido la fotografía, obra de Philippe Agostini, acentúa la iluminación sombría de las escenas. El cineasta se negó a rodar ni una sola imagen del exterior de París con días soleados. A diferencia de lo que le ocurrió en la ciudad de Londres filmada en *La noche y la ciudad* (1950), Dassin tuvo una mayor facilidad para realizar sus rodajes por las calles parisinas, realizando un variado tratamiento de la topografía de la urbe. Todas las localizaciones fueron preparadas de forma escrupulosa por el cineasta y el responsable fotográfico.

En Amérique Dassin fut l'un des pionniers de ce qu'on pourrait appeler aussi le néo-réalisme. La Cité sans voiles fut tourné entièrement dans les rues de New-York. Cette fois encoré, le réalisateur a apporté le maximum de vérité à son film. Les scènes d'approche de la bijouterie furent enregistrées la nuit en plein coeur de Paris, avec le concours d'agents de police véritables qui protégeaient contre l'indiscrétion des passantset l'attention de leurs collègues non prévenus, ce «hold-up» parfaitement organisé⁹.

En ella se pueden apreciar una gran cantidad de estampas de la ciudad de París, imágenes que ignoran el romanticismo, pero que tienen una fuerza evocadora impactante y que nos permiten identificar perfectamente los ambientes, dando la sensación, en todo momento, de que el cineasta es un perfecto conocedor de la ciudad, eso a pesar de no era más que su lugar de adopción.

París, el de los barrios más espectaculares, el de la place Vendôme, pero también el París más sensible y vivo, el poético e inquietante, el París de aquellos que saben respirar, entender, mirar una ciudad, que no se parece en nada a aquella que recorren y cuentan los guías oficiales.

⁹ Bibliothèque du Film (s. f.), *Espace chercheurs*. FIFR 134 b 17. Fol. 3. Traducción propia: En América Dassin fue uno de los pioneros de lo que podría llamarse neorrealismo. *La ciudad desnuda* fue rodada íntegramente por las calles de Nueva York. En esta ocasión, el director aportó el máximo de realidad en su película. La escena de la joyería fue rodada por la noche en pleno corazón de París con la participación de agentes de la policía reales que protegían de la indiscreción de los viandantes y la atención de sus colegas se materializó en esta recreación perfectamente organizada.

Las primeras secuencias de la película nos introducen en un contexto muy particular, el del París de los grandes barrios. El guion lo califica en los siguientes términos: «une rue elegante de Paris»¹⁰, en la que, a través del cristal de las cafeterías, con representaciones que recuerdan a la característica forma de acercarse al espacio urbano por parte del pintor Edward Hopper, podemos observar algunas de las joyerías más apreciadas de la calle de la Paz. Se trata de un lugar situado en la conjunción de la plaza Vendôme y la Ópera Garnier, es por tanto uno de los rincones más emblemáticos de la urbe. Cuenta con un monumento conmemorativo, erigido en tiempos de Napoleón, para conmemorar la batalla de Austerlitz, que será utilizado por el cineasta como un punto de fuga hacia el que convergen los personajes durante la huida, tras el robo efectuado a la joyería Mappin & Webb.

Es este otro de los enclaves destacados del filme, la prestigiosa franquicia joyera¹¹, al que el protagonista se acerca, una vez más a través de la mirada de sus protagonistas, desde una cafetería próxima. Por medio de sutiles primeros planos el espectador advierte a personas, vestidos de forma impecable, montándose en sorprendentes vehículos, después de una jornada de compras por el París más exquisito.

A continuación, y nuevamente valiéndose del contraste visual, trasladándonos temporalmente del día a la noche, el cineasta nos presenta otra imagen de París, la del barrio de Pigalle, a los pies de la colina de Montmartre, a través de un local nocturno, reconocido a través de sus luces de neón. Se trata de *L'Âge d'or*. El cineasta ofrece la imagen de una calle ocupada enteramente por vehículos y viandantes, ambientada por los luminosos de los locales nocturnos y las personas que aguardan su entrada en ellos.

El cineasta, en este caso, se toma la licencia de rebautizar el título del club, que en la novela y en el guion de la película tiene el nombre de *Cimeterre d'or*¹² y que en el filme es presentado al espectador a través de su cartel de neón, donde reza: *L'Âge d'or*. Pienso que en esta ocasión el cineasta homenajea a Buñuel, utilizando el mismo título de su película, realizada en el año 1930. Muy

¹⁰ Bibliothèque du Film (s. f.), *Espace chercheurs*. SCEN 903 B 273. Fol. 32.

¹¹ Fundada en el siglo XIX, en Sheffield, Inglaterra, habiendo alcanzado con el tiempo el prestigio de ser una de las compañías que surte a la familia real británica. Tiene sede en las grandes capitales del mundo: Londres, París, Nueva York, Berlín, Pekín, Tokio... <http://www.mappinandwebb.com/> [consulta efectuada con fecha 4 de abril de 2026].

¹² Un local que la novela sitúa en la rue Pigalle.

pocas cosas en común hallamos entre ambos filmes, salvo su diseñador de producción, Alexandre Trauner, que también formó parte del elenco cinematográfico de la película surrealista, encabezada por Buñuel y Dalí.

A partir de este momento los personajes principales del filme nos plantean sistemáticamente imágenes contrastadas de estos dos ambientes parisinos, sumergiéndonos indistintamente en dos universos diametralmente opuestos. Es más, a medida que avanza el filme, se advierten los anhelos de sus personajes por abandonar el submundo al que pertenecen, el de los locales nocturnos, y su deseo de pasar a formar parte del otro París, el de los ambientes más opulentos, el de la place Vendôme, destino de turismo internacional, viajeros y personas de negocios, que buscan mercancías lujosas. Un lugar apartado del París, de las clases más humildes y trabajadoras.

Los contrastes de la ciudad, apreciados particularmente del análisis entre las localizaciones correspondientes con emplazamientos de la clase alta, en los alrededores de la zona donde se planea el robo a la joyería, en la calle de la Paz y los barrios de la clase trabajadora (Belleville y Ménilmontant) a los que pertenecen los personajes que protagonizan del hurto. Pese a esos contrastes llama poderosamente la atención, la fluidez del tratamiento conferido a los espacios urbanos.

La iconografía y el tratamiento que se confiere a la imagen del espacio urbano parisino llega a su momento álgido cuando se filma el asalto a la joyería, escena de gran atractivo visual. La cámara se recrea en la zona de la Ópera Garnier, la estación de metro de la plaza de la Concorde, combinando imágenes emblemáticas que recrean una atmósfera de un ambiente nocturno, iluminado casi exclusivamente por las luces de la calle, haciendo el resultado honor al género negro al que se circunscribe la obra.

Será el momento en el que la ciudad despierte, estando a punto de concluirse el asalto a la joyería, cuando el cineasta introduzca unas secuencias en las que muestra una ciudad que despierta, iluminada por los primeros rayos de sol, cuando se retoma el pulso a una nueva jornada laboral, representada a través del trabajo de los responsables de la limpieza de sus vías; todo ello al más puro estilo de una sinfonía urbana.

De alguna manera sus ciudades proyectadas en las experiencias cinematográficas pretéritas se hallan también homenajeadas en *Rifií*. Casi al comienzo de la película, mientras los personajes deambulan por la calle de la Paz, la cámara se detiene un instante en unos letreros de una fachada, en los que pueden leerse los nombres de las ciudades de Nueva York y Londres. Esta última urbe, además, en otro momento de la cinta, es recreada a través de un fundido en el que se advierte una representación de Picadilly Circus, en este caso una localización fingida, que, a la manera de espacio emblemático, permite al espectador situar visualmente al protagonista en la ciudad londinense.

En la última parte de la película, probablemente la de mayor interés visual, Jules Dassin, valiéndose del recurso del personaje que recorre los ambientes más insospechados, cual *flâneur*, proyecta un curioso recorrido por París. Este parte del Jardin de las Plantas, emblemático lugar, donde actualmente se asienta el museo de Historia Natural, presentado a través de la imagen de la escultura de Lamarck, fundador de la teoría de la transformación biológica, que advierte, impasible, la evolución de los personajes del filme, conducidos, de forma natural, al lugar del que nunca debieron salir. En ese proceso de búsqueda por los bajos fondos parisinos en el que se ve inmerso Tony le Stéphanois, interpretado por Jean Servais, el cineasta, una vez más, presenta al espectador esa cara de París más amarga, más desconocida, menos admirada, pero tan real como la de la Plaza Vendôme o la Ópera Garnier.

El énfasis del cineasta en los aspectos líricos documentalistas llega a su punto culminante en los instantes finales del filme. Nuevamente se trata de una persecución, en este caso utilizando un vehículo, planteada en términos metafóricos. Uno de los personajes protagonistas del hurto de la joyería, partiendo de uno de los lugares más deprimidos socialmente del filme, Saint-Remy-les-Chevreuses, a las afueras de París, regresa hasta el lugar al que pertenece, los bajos fondos, pero lo hace recorriendo aquellos ambientes anhelados. Jules Dassin, valiéndose de sutiles movimientos de cámara y de planos desenfocados, muestra el estado en el que se encuentra el referido personaje, en los instantes finales de su vida (y de la película), realizando su último «paseo» por la ciudad. Partiendo desde Versalles, el cineasta se acerca, a través de la autovía, accediendo por el puente de Saint Claude, recorriendo

espacios representativos, tales como la avenida Foch, la plaza l'Étoile (con sobrecogedoras imágenes que rodean el célebre arco de Triunfo), la avenida de Wagram, la plaza Clichy, la plaza Pigalle, la calle de Belleville y finalmente la calle Bidasoa, donde metafóricamente la vida y el coche se detienen, en ese lugar de la ciudad del que los personajes que protagonizaron el robo nunca debieron salir.

4. A modo de conclusión

A través de *Rififi* (1955) Jules Dassin muestra una gran cantidad de estampas de París, imágenes que ignoran el romanticismo, pero que tienen una fuerza evocadora, impactante, que nos permiten identificar perfectamente los ambientes, dando la sensación, en todo momento, de que el cineasta es un perfecto conocedor de la ciudad.

Se trata de un París muy particular, el de los barrios más espectaculares, el de la Place Vendôme, pero también el París más sensible y vivo; el poético e inquietante, el París de aquellos que saben respirar, entender, mirar una ciudad, que no se parece en nada a aquella que recorren y cuentan los guías oficiales.

En definitiva, el acercamiento a la obra de Jules Dassin, en general, y a *Rififi*, en particular, nos permite considerarlo como el maestro de la ciudad, con mayúsculas; un poeta de la urbe, cuyas imágenes son capaces de romper cualquier visión convencional, cualquier estereotipo existente en las retinas de los espectadores, recreándose en contextos ignorados, pero a su vez, cargados de altas dosis de realidad.

Referencias bibliográficas

- ARISTARCO, Guido (1968), *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona: Lumen.
- BARBER, Stephen (2006), *Ciudades proyectadas*, Barcelona: Gustavo Gili.
- BIBLIOTHÈQUE DU FILM (s. f.), *Espace chercheurs*, París. Fondos documentales: CN 658 B 450; FIFA 280 B 44; FIFR 134 B 17; SCEN 903 B 273.
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (s. f.), *Site Richelieu*. Jules Dassin. *Biographie. Carrière. Œuvre. Extraits de presse, 1954-1971*. París. Cote 4 SW 2960.
- CHABROL, Claude (1962), «Directed by», *Cahiers du Cinéma*, n.º 39, pp. 122-123.
- COMA, Javier (2005), *Diccionario de la caza de brujas*, Barcelona: Inédita.

- DIMENDBERG, Edward (2004), *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- FANCINI, Diogo Rossi Ambiel (2018), «O silêncio como elemento produtor de atmosferas/ambiências no filme *Rififi*, de Jules Dassin», *Travessias*, vol. 12, n.º 1, pp. 96-112.
- LE BRETON, Auguste (1953/1985), *Rififi*, Barcelona: Planeta.
- LICATA, Antonella, y MARIANI, Elisa (2000), *La città e il cinema*, Torino: Testo&Immagine.
- NAVARRO, Alba (2019), «Los escenarios parisinos de la delincuencia en *Rififi* (Jules Dassin, 1955)», en SÁNCHEZ, Javier, y MARTÍN, Álex, coords., *Género negro sin límites*, Santiago de Compostela: Andavira, pp. 463-471.
- PHILLIPS, Alastair (2009), *Rififi. French Film Guide*, Londres: I.B. Tauris.
- RODRÍGUEZ, Francisco Javier (1998), «A propósito de cine, ciudad y arquitectura», *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, n.º 0, pp. 131-149.
- SARRIS, Andrew (1970), *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929-1968*, Barcelona: Diana.
- SICLIER, Fabien, y LÉVY, Jacques (1986), *Jules Dassin*, París: Edilig.
- SORLIN, Pierre (2001), «El cine y la ciudad: una relación inquietante», *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 13, pp. 21-28.
- VOLMANE, Véra (1988), *Cinéma sur son 31. 1949-1980*, Eure: Hérissé.