



ENERO 2024

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XII): MARCEL CARNÉ (1ª PARTE)

ORGANIZA

CINE CLUB UNIVERSITARIO UGR
/AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"

EN
CAPILLA
strarán veras obras de en muebles, ros, m a n i o- porcelanas. Al mismo po que po- vender cuan- leasee con la ridad y ue lura satisfecho. ntezuclas, 14

tares

A GRANADA. inserta en el o del Ejército o al Gobierno comandante de Rodríguez Leal.

Avisos

ra con un spa- R RAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos, de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el artima es interesantísimo. Se presentó después otro documental, el A peste aladada, en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Larre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no lozan en serlo lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible e-
mero de es
han sido ta
corruptos e
cias a todo
Igualmente
muy noble
ata que tu
en reverens
a todos los
mente a la
lesianca. T
gios de es
que no es
han acudie
nuestros a-
Rendidas
granadina,
parroquiale
tísimas sus
muy espect
cuelas Nora
entusiasmo
veterana A
rio, tan es
doe

No quise
mos colabo
tiguas Alus
día de este
ron el hom
líquidas a r
lo hicieron
Gracias a
mojeto al
La Escue
Sociedad Pi
ble recuerd
comunicado
Roma.

Y, juntos
agradecimie
modo espec
Que se e
ra esta de
que estudia
gia y lo c
Practicuen,
más que us
colaborar G
peñadores
la Santa Ia
Gracias a
que hag ve
que se ha
nas para c
dre. Tambie
tiene que
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

ENERO 2024

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (XII): MARCEL CARNÉ (1ª PARTE)

Martes 9 / Tuesday 9th 21 h.
NOGENT, EL DORADO DEL DOMINGO
(1929) [15 min.]
(NOGENT, ELDORADO DU DIMANCHE)
JENNY (1936) [95 min.]
(JENNY)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 12 / Friday 12th 21 h.
UN DRAMA SINGULAR (1937) [95 min.]
(DRÔLE DE DRAME)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 16 / Tuesday 16th 21 h.
EL MUELLE DE LAS BRUMAS
(1938) [91 min.]
(LE QUAI DES BRUMES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 19 / Friday 19th 21 h.
HOTEL DEL NORTE (1938) [93 min.]
(HÔTEL DU NORD)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 23 / Tuesday 23th 21 h.
AL DESPERTAR EL DÍA (1939) [91 min.]
(LE JOUR SE LÈVE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

JANUARY 2024

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (XII):
MARCEL CARNÉ (part 1)

Viernes 26 / Friday 26th 21 h.
LOS VISITANTES DE LA NOCHE
(1942) [121 min.]
(LES VISITEURS DU SOIR) v.o.s.e. /
OV film with Spanish subtitles

Martes 30
(Horario especial de inicio: 20:15 h.)
Tuesday 30th
(Special start time: 20:15 h.)
LOS NIÑOS DEL PARAÍSO
(1945) [190 min.]
(LES ENFANTS DU PARADIS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish sub-
titles

Todas las proyecciones a las 21 h. (excepto la
indicada) en la SALA MÁXIMA del ESPACIO V
CENTENARIO (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

Seminario
“CAUTIVOS DEL CINE” nº 64
Miércoles 24 17 h.

EL CINE DE MARCEL CARNÉ (I)
Gabinete de Teatro &
Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre hasta completar aforo

Organiza:

CineClub Universitario UGR /
Aula de Cine "Eugenio Martín"

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







(...) La llegada del cine sonoro a Francia significó, como en muchos otros lugares, alegrías y tristezas. Entre los problemas se contaba con la ausencia de una tecnología propia lo que hizo que **Bajo los techos de París** (*Sous les toits de Paris*, 1930), de René Clair, primera película sonora significativa, se beneficiase de la ayuda alemana. En cambio, más difícil fue la solución para aquellos cineastas extranjeros, como Ivan Moujouskine, a los que el cine hablado relegó al ostracismo, la miseria y el olvido.

El primer período del cine sonoro, entre 1930 y 1933, fue un momento de expansión. Con el respaldo de la lengua propia, la producción se incrementó no sólo en suelo francés, sino gracias a los films rodados en Berlín y Hollywood. Además, al poco tiempo, la Paramount instaló en Joinville sus estudios europeos y con ello París se convertía en la capital cinematográfica del continente, una Babel en la que se llegaron a hacer seis versiones, en idiomas distintos, de un mismo film. Eso terminaría con el doblaje, pero mientras tanto se habían impuesto a nivel popular una serie de comedietas cuarteleras, de vaudevilles, de operetas clásicas y relatos policíacos, algunos de ellos inspirados en el nuevo autor que era Georges Simenon. En definitiva, todo ello era el fruto del mantenimiento de una sociedad feliz que aún no se había visto afectada por la crisis y recesión económicas. Su máximo símbolo fue el cine populista de René Clair, que sin embargo ya prefiguró la inminente



crisis en **¡Viva la libertad!** (*A nous la liberté*, 1931). Finalmente aquélla llegó hacia 1934 con toda su virulencia: paro, depresión económica, fracaso del parlamentarismo, escándalos financieros (empezando por el famoso “caso Stavisky”), acción de las ligas de extrema derecha (que culminó con los sucesos del 6 de febrero) e inmediata reacción de la izquierda, en una agudización de la lucha de clases, etc. El desencadenamiento de la crisis social, política y económica antes señalada a partir de 1934 no dejó de tener su repercusión cinematográfica. Diversas tendencias tomaron de ahí su impulso, en unas ocasiones con el objetivo de la huida, de la evasión, y en otras con vistas a la concienciación del público en unos momentos difíciles, incrementados por la progresivamente tensa situación internacional que la subida de los fascismos significaba (y en otra perspectiva, las primeras constataciones de la crisis del socialismo en un solo país que evidenciaron gente como Breton o Gide). La huida de la realidad, como en otros sitios, significó un mayor desarrollo del cine de consumo, en apariencia escapista pero en el fondo ligado al conjunto de problemas que incidían sobre el espectador. Sus principales tendencias fueron: las adaptaciones de melodramas y vaudevilles clásicos, salvando eso sí cualquier aproximación a autores contemporáneos -con excepción de Pierre Benoit-; las imitaciones del cine costumbrista y provincial de Pagnol (p.e. **Tartarin de Tarascon**, de Bernard); los films más o menos directamente inspirados en sucesos del momento (**Bacarra**, de Y. Miranda, recordaba el “caso Stavisky”, **Pensión Mimosas**, de Feyder, aparecía influida por el resonante “caso de Violette Noziere”); algunos films de adolescencia atormentada, como sobre todo el **Teunesse** (1934), de Georges Lacombe, de todas formas muy lejos de la virulencia de **Cero en conducta** (1933) de Jean Vigo, y que pese a dirigir sólo dos largos -el otro fue **L'Atalante** (1934)- antes de su prematura muerte se convirtió en uno de los máximos valores del cine francés; siguieron las comedias cuarteleras, los films patriótico aventurescos de ambiente colonial y aparecieron con fuerza los films que explotaban el exotismo de las tierras eslavas, otra constante de la década apoyada en la supervivencia de cineastas rusos exilados como Granowsky, Tourjansky, Ozep, etc.

Sería muy fácil contraponer a ese cine consumístico el cine “artístico” de los Renoir, Feyder, Duvivier, etc., pero también sería inexacto. Aun con una evidente mayor calidad e interés, con mejores actores, con la correspondencia a un universo temático y estilístico propio, lo cierto es que esos cineastas punteros no rompen en absoluto con aquellas tendencias dominantes, ni con un punto de arranque común que podría remontarse al populismo de Clair y Pagnol y a su especial manera de estilizar la realidad, lo cual permite tanto la caída en el tópico como la conexión con el momento histórico que se vivía. Por ejemplo, nadie puede dudar que frente



al resurgimiento de los viejos melodrama decimonónicos (**Les deux gamines, Les deux gosses, Gigolette, La flamme**, etc.), el cine que culminará en el **REALISMO POÉTICO** de Carné no aparece exento de melodramatismo, sin que ello signifique ningún matiz peyorativo.

(...) El “Realismo Poético” no fue tanto una corriente autónoma como la culminación de una serie de tendencias diversas, de contribuciones tan variadas como las de René Clair, Marcel Pagnol, Jean Renoir, Jacques Feyder, Julien Duvivier, etc., junto –o tal vez, como explicación de todo ello– con la presencia de dos hombres básicos, los guionistas Charles Spaak y Jacques Prévert, cuyos trabajos con los diferentes cineastas recorren toda la década. Tal vez sea en ellos donde reside la clave de ese ineluctable trayecto hacia la noche que significará la guerra y la ocupación. Y de paso, no debemos olvidar la contribución de unos rostros y tipos irrepetibles: los de esa genial constelación de grandes actores del cine francés de los treinta: Jean Gabin, Michel Simon, Louis Jouvet, Jules Berry, Raimu, Pierre Blanchard, Pierre Renoir, Pierre Fresnay, Françoise Rosay, Michele Morgan, Anabella, Arletty, Madeleine Renaud, Viviane Romance, Simone Simon, etc. Un último esfuerzo antes de la definitiva consagración del pesimista “Realismo Poé-

tico” llegaría con la aportación al ideario del Frente Popular de toda una serie de films cortos, medimetrajes –**La vie est à nous** (1936), de Renoir, entre ellos- y sobre todo **La Marsellesa** (*La Marseillaise*, 1938), del propio Renoir. En esta última, la llamada a la unión de los franceses en torno a la República y la democracia amenazada tanto desde el exterior como desde el interior es diáfana. Pero la Historia parece que va en otra dirección. El Frente Popular se desvanece entre contradicciones internas, campañas orquestadas por la reacción pujante y la incapacidad para actuar frente a la permanente amenaza del fascismo y nazismo (Etiopía, Renania, España, Austria, Checoslovaquia, etc.). ¿Cómo sorprendernos de que un cierto cine francés se vaya haciendo progresivamente pesimista, de que la idea de un destino inmodificable nos sumerja en la fatalidad, en la clausura de toda posible huida, de que incluso el amor se convierta en una trampa mortal, del Bien en retroceso antes las potencias del Mal? Poco queda de la alegría de Pagnol, pese al escenario de Toulon o la presencia de Raimu, en la sórdida historia del cínico asesino de **L'étrange Mr. Victor** (1938), de Jean Grémillon, otro de los films del ciclo. El director, un cineasta que conoce el nazismo por haber trabajado en Berlín, pero también ha conocido la España prebélica mientras dirigía **La Dolorosa** (1934) y **Centinela ¡alerta!** (1935) para Filmófono, se incorpora perfectamente a un ambiente moral de derrota anticipada.



Y eso es lo importante, comprender que cuando se habla del cine de Carné, Duvivier o Renoir entre 1938 y 1939 no importa tanto que los escenarios estén reconstruidos en estudio y que la cámara no salga a la calle a filmar. En todo caso, lo que se está filmando es la realidad moral y psicológica de un país en la pendiente, donde esos nuevos personajes -los obreros- tal vez nos lanzan discursos imposibles en función de su extracción social, pero que las preocupaciones que tras aquéllos afloran son las de las mentes lúcidas tentadas por dejarse llevar en esa pendiente. Ya no es la recreación de un ambiente físico como la de un ambiente moral, no es el retrato de unos personajes individuales como el registro de una situación social. Y así se llega a la culminación, al ciclo Carné-Prévert: **JENNY** (1936), **UN DRAMA SINGULAR** (1937) y sobre todo **EL MUELLE DE LAS BRUMAS** (1938), **HOTEL DEL NORTE** (1938) -aquí con guion de Henri Jeanson- y **AL DESPERTAR EL DÍA** (1939). En **EL MUELLE DE LAS BRUMAS** ya no hay legionarios heroicos, sino un desertor que se verá forzado al crimen en pos de la supervivencia de su amor y como señal de su atadura al “*milieu*” de la ciudad portuaria en que se refugió; así la huida de los amantes será imposible y la muerte reclamará su presa. La pareja de **HOTEL DEL NORTE** tampoco podrá huir y el suicidio será su única



liberación, tal como ocurre con el asediado obrero de **AL DESPERTAR EL DÍA**: estrenada tan sólo semanas antes del comienzo de la guerra, junto a **La regla del juego** (*La regle du jeu*, 1939), de Renoir, se convierte en una de las más lúcidas y dramáticas constataciones de una sociedad ineluctablemente dirigida al cataclismo. Pero, temática y preocupaciones sociales aparte, esos films de Carné y Renoir – y en menor medida de Duvivier (**Carnet de bal**, **La fin du jour**) y Grémillon– demuestran hasta qué punto ha llegado la capacidad puramente cinematográfica de esos cineastas. Carné, antiguo asistente de Feyder, aprovecha al máximo las posibilidades de una cámara que se desplaza elegantemente entre los recovecos de complejos decorados y es capaz de sacar el máximo provecho de la intensidad de unos intérpretes inigualados (...).

Cuando el 14 de junio de 1940 las tropas germanas –“*los lobos han llegado a París*” (“*les loups sont descendus a Paris*”) canta Reggiani– ocupan la “ville lumière”, una metáfora se hace realidad. El imposible barco donde no pudieron huir ni *Pepe le Moko*, ni el desertor de **EL MUELLE DE LAS BRUMAS**, fue la salvación de mucha gente de cine que tuvo que exilarse: directores como Clair, Renoir o Duvivier se trasladaron a Hollywood, Feyder a Suiza, mientras que Gabin y Michele Morgan también atravesaban el océano. Pero muchos otros quedaron en territorio francés. Ellos iban a conocer una situación nueva: doble censura (alemana y de Vichy) de guiones y films acabados; absorción de un tercio de la industria del cine francesa por capitales alemanes, encabezados por la productora “Continental”; invasión de comedietas, films históricos, operetas, films policíacos, etc. alemanes (que por otra parte se enfrentarían a un claro boicot del público francés); y en definitiva los designios de Goebbels para convertir Francia en el equivalente de Hollywood en la producción de films intrascendentes. Claro que eso tuvo sus contrapartidas: la ausencia de films extranjeros relevantes volcó al público hacia su propio cine, al tiempo que la frecuentación aumentaba ante la necesidad de distraerse de la realidad imperante. Así la industria francesa alcanzó una prosperidad desconocida (220 films en poco más de tres años) y pese a todas las limitaciones no corrió peligro de desaparecer. Por otra parte, los antes citados designios nazis (Goebbels dijo: “*Los franceses deben contentarse con films ligeros, vacíos, incluso un poco estúpidos y es asunto nuestro darles semejantes films...*”) permitieron que la presión propagandística no inundase los films realizados en Francia.

Por tanto, podemos situar tres grandes características del cine francés bajo la ocupación: la necesidad de sustituir cualquier preocupación por la realidad inmediata mediante más o menos esotéricas alegorías –cuando menos cómo el público era capaz de leer éstas en muchos films no realistas–; la pujanza de un

cierto cine de género con predominio de lo policíaco o la reconstrucción histórico-costumbrista; y la oportunidad dada a jóvenes valores formados en los equipos de los grandes cineastas de los años treinta a los que el exilio de éstos o la cuantiosa producción permitía debutar sin excesivas dificultades. La primera tendencia fue la de aquellos realizadores que –como apunta Sadoul– *“impedidos de decir verdades, se refugiaron en las experiencias estilísticas”*–, propiciadas por un cierto cine de aliento fantástico. El primer y simbólico seguidor de esa línea fue Marcel L'Herbier con **La nuit fantastique** (1941), indudable homenaje al mundo de los Méliès y Houdini. Sin embargo la muestra más perfecta vendría de la mano de Carné, con su sofisticada reconstrucción del mundo medieval de **LOS VISITANTES DE LA NOCHE** (1942), que permitió al público dilucidar si bajo la apariencia del Diablo estaba Hitler y si los amantes petrificados al final de la película eran el trasunto de la Francia ocupada. O una absoluta obra maestra como **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO** (1945) último gran film de Carné. Rememoración del París de 1840, ambientada en el mundo del melodrama, el famoso “Boulevard du Crime”, este film de Carné se constituye en un impresionante fresco donde los temas tradicionales del autor –la imposibilidad de la felicidad y del amor, la pugna entre el Bien y



el Mal, etc., se entrelazan con una reconstrucción ambiental impresionante que se convierte a la vez en un “tour de forcé” estilístico (masas de extras, grandes decorados, sofisticadísimos movimientos de cámara, etc.) y un homenaje a ese mundo precursor del cinematográfico que era el teatro popular. (...)

Texto (extractos):

José Enrique Monterde, “El cine francés”,
rev. Dirigido, octubre y noviembre 1985.









El Muelle de las Brumas

(...) Durante los años 1930 y 1958 se desarrolla en Francia lo que ha venido a denominarse período clásico o modernista –dependiendo de quién realice la división– cuyo comienzo cierra la etapa muda y cuyo final es anunciado por la Nouvelle Vague. A lo largo de esas casi tres décadas el cine francés irá de más a menos, disfrutando de su mayor eclosión durante la década de 1930 y parte de la de 1940 para, después, entrar en una cierta decadencia que desembocará en la revolución de los jóvenes cineastas de la nueva ola. Salvando las distancias, los cineastas que desde diferentes frentes trabajaron durante la década de 1930 hicieron algo similar a lo que años más tardes harían los nuevos cineastas surgidos como contestación a un cine que, entendían, estaba anclado en modelos exiguos. Fueron dos momentos en que el cine daba un paso hacia delante, experimentaba, buscaba nuevos caminos y los encontraba. Del mismo modo, ambas reacciones cinematográficas nacen en momentos políticos y sociales de agitación: los cineastas en los años treinta van anticipando en su cine el sombrío futuro que le espera a Francia, en particular, y a Europa, en general, mientras que los cineastas de la Nouvelle Vague surgen poco después de que el general De Gaulle, a través de un golpe de estado blando en 1958, retorne al poder en una autarquía representada por la Quinta República mientras, a la par, los problemas coloniales y sociales se acrecientan hasta desembocar, unos años después, en el llamado mayo del 68.

A lo largo de la década de 1930 los franceses vivirán sumidos en una crisis económica y social –que no es ajena al resto de Europa– que, unida a otros factores, conducirá al continente, y con él al resto del mundo, a una guerra mundial que superará con creces a la anterior. Los problemas internos del país son suficientes para la general mirada sombría que los cineastas franceses imprimen a sus películas a comienzo de los treinta; sin embargo, cuando en 1935 Adolf Hitler llega al poder, la mirada se vuelve todavía más oscura: el sentimiento de que Europa se encamina hacia el comienzo de un debacle recorre Francia y el miedo se va extendiendo hasta que en 1940 se convierte en algo tangible: Alemania invade Francia y ocupa casi toda la totalidad del país, cayendo la Tercera República e instalándose en el país galo un gobierno colaboracionista encabezado por el general Marshal Philippe Pétain que, incluso muchos años después de haber sido Francia liberada, cubrirá de vergüenza a los franceses. Y sin embargo, el cine francés fue capaz

durante esos años de conformar una de sus décadas cinematográficas más ricas y productivas tanto artística como comercialmente hablando, pues el deseo del público por acudir al cine fue enorme. Y fue en este contexto en el que surge lo que el historiador Georges Sadoul vino a denominar “**REALISMO POÉTICO**”, tendencia, antes que movimiento, desarrollado en Francia durante los años 1930 y 1945.

La llegada del cine sonoro a Francia supone una revolución como en cualquier otro país, sin embargo, en su caso particular supone mucho más. Por ejemplo, la producción cinematográfica en comparación a la década anterior se duplica y surgen un número mayor de cineastas. Quizá sea durante esos años, gracias al sonido o no, cuando el cine en Francia comienza a equilibrarse y a tener una madurez que no había conocido con anterioridad. Para conseguirlo, primero, debe pasar por los experimentos con el sonido que elaboran cineastas como Sacha Guitry, René Clair o Jean Vigo, por ejemplo, y, después, recobrase de la pérdida en 1934 de Jean Vigo y de la marcha de Clair a Inglaterra. Ambos sucesos marcan una cierta declinación en la cinematografía francesa, primero para sumirla en un cierto ostracismo para, después, reforzarla. Ambos cineastas, sobre todo Vigo, son influencias directas del llamado “Realismo Poético”, tendencia que, con perspectiva, ha acabado aglomerando el cine francés de la época y que, sin embargo, no fue única, pues convivió con un cine de más marcada raíz popular y el cual se basaba en la tradición de género, también con un cine musical, más o menos experimental, y, después, en tiempos de guerra, con el cine surgido y adherido al Frente Popular, cuyos intereses era muy similares, casi intercambiables, con los del “Realismo



Poético” pero poseía una naturaleza política de izquierdas mucho más enfatizada en su base y en sus objetivos que, sin embargo, no suponía un impedimento para la experimentación y el cuidado artístico. Si bien toda la producción obedecía a un



tiempo de cambio en el modo de concebir el cine gracias a la aparición del sonoro, pasado el tiempo, será el cine del “Realismo Poético” y del desarrollado bajo la supervisión del Frente Popular el que haya acabado poseyendo un mayor peso crítico e historiográfico, quizá porque nacen como respuesta a unos conflictos sociales y políticos que acaban dotándolos de un interés añadido al que ya poseen de por sí por la calidad de casi todas sus propuestas. Y, como todo movimiento surgido por unas circunstancias concretas, conocieron su final cuando los tiempos cambiaron, cuando su mirada al mundo quizá ya no era tan necesaria.

Pero antes de llegar el cine del Frente Popular, como decía, el cine francés se encuentra huérfano tras la muerte de Vigo y confundido tras la marcha de Clair en su momento de eclosión a Inglaterra, de donde retornará unos años después. También enormemente influido por otro hecho importante: la quiebra de casi todas las grandes productoras francesas que obligará a muchos cineastas tengan a trabajar de manera independiente, contrariedad de la que sin embargo saldrán reforzados los cuatro autores esenciales tras 1935: Jacques Fedeyer, Jean Renoir, Marcel Carné y Julien Duvivier. Si bien son cineastas independientes y muy personales, todos ellos están relacionados de manera más o menos constante con el “Realismo Poético”, si bien es MARCEL CARNÉ quien mejor y más ampliamente lo ejemplifica. Aunque algunas fuentes sitúan a **La Petite Lise** (1930), de Jean Grémillon, como la primera película del “Realismo Poético”, la tendencia más extendida es señalar el inicio en **La Rue sans non** (1933), de Pierre Chenal. Sin embargo, no será hasta 1936 cuando la tendencia cobre su forma definitiva en manos de Carné y Jacques Prévert, su guionista y, sin duda alguna, figura esencial del cine francés de la época así como de la literatura, sobre todo de la poesía. Será con el estreno de **JENNY** (1936), el primer largometraje de Carné tras colaborar con Clair y Feyder, cuando el “Realismo Poético” comience a tomar forma aunque sea de modo embrionario y tan sólo, o sobre todo, en su segunda parte.

Aunque anclada en su tiempo en tanto a sus intereses de representación, lo cierto es que el “Realismo Poético” fue una consecuencia de una larga tradición cultural. Literariamente se puede rastrear influencias en la literatura francesa del XIX con, ante todo, Emile Zola pero también en Balzac o Eugene Sue, en la literatura *noir* de Georges Simenon, así como en la literatura popular escrita en las décadas de 1920 y 1930 (Eugène Dabit, Pierre Mac Orlan, Francis Carco). También influyen revistas de creación, canciones populares y trabajos fotográficos como los de Cartier-Bresson o Brassai. Cinematográficamente hablando no se puede negar la influencia del *kammerspielfilm* o expresionismo alemán, del cual el “Realismo Poético” toma prestado cierta atmósfera lúgubre y pesimista así como su trabajo fotográfico; tampoco se puede negar que el *noir* americano dejó también su impresión en el trabajo de los cineastas franceses, si bien, en su momento de mayor eclosión, quienes atendieron a la tendencia no podía dejar de observar el gran con-

traste entre el trabajo de los autores galos y el cine más extendido en Hollywood, carácter diferenciador que le ayudaría, y no poco, a su proyección internacional. La nominación de “Realismo Poético” provocaba una evocación lírica muy sugerente que, sin embargo, al principio, no estaba bien claro si respondía a los temas tratados en las películas, al modo de visualizar los mismos, o a ambos, algo similar a lo que le sucede al *film noir*. Pasado el tiempo, se entiende que se trata de una denominación que engloba todo, aunque antes que nada, quizá, a un estado de ánimo y a una forma de mirar a la realidad y de reproducirla que quedaban plasmadas tanto en la temática como en el estilo.

Las características definitorias del “Realismo Poético” son consecuencia no sólo de esa influencia cultural sino también –y quizá sobre todo– de ese proceso social y político en el que Francia se ve inmersa tras el final de la Primera Guerra Mundial y que se enfatizará no sólo con el estadillo de la Segunda Guerra Mundial sino también con la ocupación y la vergüenza del colaboracionismo. Entre medias, en 1938 Hitler, Mussolini, Chamberlain y Daladier firman el Pacto de Munich, acontecimiento que vuelve más sombrío aún el ánimo de los cineastas que comienzan a presentir lo que el año siguiente será una desastrosa realidad: ese mismo año Carné y Prévert realizan **AL DESPERTAR EL DÍA**, en cuyo final el personaje interpretado por Jean Gabin espera su muerte inevitablemente del mismo modo que



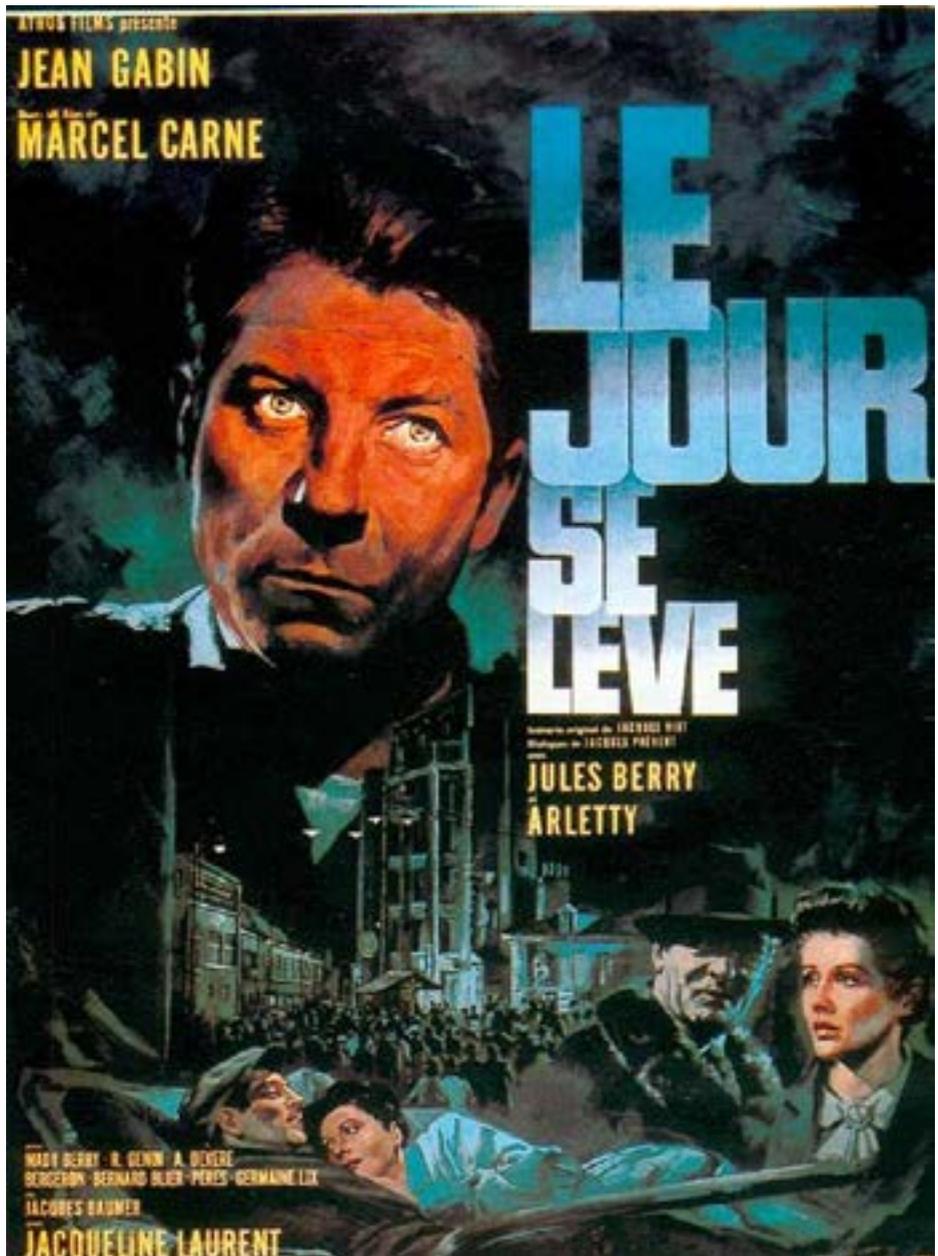
Europa tras el Pacto de Munich. El carácter sombrío y lúgubre de las anteriores propuestas de la pareja gala, como **UN DRAMA SINGULAR**, **EL MUELLE DE LAS BRUMAS** u **HOTEL DEL NORTE** toma en **AL DESPERTAR EL DÍA** una forma mu-



cho más profunda. Los cineastas del “Realismo Poético” crearán historias urbanas, sobre todo desarrolladas en París aunque exista algún ejemplo en las colonias, protagonizadas por personajes de clase obrera y artistas a través de una mirada realista que, sin embargo, busca el poetizar esa realidad cotidiana que los rodea. El lirismo nace de la propia realidad y no de su manipulación. Cualquier objeto perteneciente a la realidad de esos personajes, como tal, posee una importancia más allá de su condición material y así es representado. Se atiende a cada detalle a su alrededor, porque cada uno de ellos conforma la realidad. No se trata de estetizar una realidad gris sino de plasmarla, de hacerla patente, de constatarla en pantalla y buscar en ella la esencia de las cosas y del momento. Aunque existe algún caso como **UN DRAMA SIGULAR** en el que la comedia surge, los cineastas del “Realismo Poético” eligieron el melodrama como base genérica de sus películas, aunque al final acabaran construyendo uno propio gracias a las características tan precisas que conforman sus obras. Quizá esto se deba a que ningún género, por cerradas que sean sus directrices, es ajeno al tiempo que lo alumbra y a la personalidad de quien lo maneja, y en este caso particular, el “Realismo Poético” va más allá del melodrama aunque sea su punto de partida. La búsqueda de representar una realidad lúgubre a través de un equilibrio de veracidad y belleza estética, la atención a cualquier detalle, cuanto más insignificante incluso mejor, la creación de un lirismo visual que no niegue el pragmatismo de las imágenes y de las ideas propuestas, se antepone a cualquier cuestión genérica, y eso que en las historias del “Realismo Poético” subyace en todo momento un gran sentido de tragedia, cotidiana pero con pretensiones más generales.

Una de las grandes diferencias entre el “Realismo Poético” y los precedentes —y ulteriores— movimientos realistas se encuentra en la utilización de decorados, a la sazón, una de las características del movimiento. La reconstrucción de la realidad en los estudios otorga a las películas del movimiento de un extraño halo irreal que parece enfrentarse a ese deseo de atrapar la realidad que emerge en las intenciones de los cineastas, sin embargo, esa reconstrucción viene a imprimir en las imágenes una estilización visual que ayuda, y no poco, a añadir de lirismo al pesimismo de las películas y a su lúgubre mirada. Sin duda alguna, se trata de un movimiento con ciertas contradicciones internas que, sin embargo, logran equilibrarse para convertirse en nota definitorias. Ese deseo de representar la realidad sin tapujos pero, a su vez, proceder a reconstruirla —aunque en algunos casos se ruede en exteriores, no es la tendencia predominante— demuestra que para los cineastas, más allá de su idiosincrasia como creadores, es posible que el proceso para asir algo de verdad en las imágenes venga dado primero por su reconstrucción que por su visualización directa. Para ello contaron con la ayuda de grandes decoradores y directores de fotografía que imprimieron en las películas su sello personal más allá de quien las dirigiera. Así, Alexandre Trauner (decorador), Jules Kruger, Eugen Schüfftan, Curt Courant, Claude Renoir (directores de fotografía), se pasearon de película a película demostrando que habían aprendido, y mucho, de

sus predecesores del expresionismo alemán, eso sí, con la gran diferencia que su trabajo se orienta en una dirección muy diferente, porque en el “Realismo Poético”, la fuerte iluminación, los grandes contrastes lumínicos, los decorados, buscan el



crear una realidad cotidiana muy precisa ausente en los intereses, en general, del expresionismo alemán. Del mismo modo, es imposible olvidar a los guionistas como Prévert, Charles Spaak o Henri Jeanson, cuyas líneas de diálogo e historias congeniaban perfectamente con el ideario visual de los directores. Si en el cine francés durante la década de 1930, la relación entre sonido e imagen encuentra un punto importante para la experimentación, el “Realismo Poético” no es ajeno a ello, de ahí que no sólo en cuanto a los diálogos, sino también en tanto al sonido ambiente como a la música, el trabajo es de gran importancia.

Al hablar de “Realismo Poético”, hablamos de un movimiento de gran intensidad creativa en un período muy corto de tiempo. Hablamos de un cine que nace no sólo de un impulso creativo sino también de una necesidad vital de usar el cine, el arte, con medio o vehículo para expresar unos sentimientos, para declarar unas ideas, para exorcizar unos miedos patentes en su presente y previsible en su futuro más próximo. Un cine que servirá de referencia, directa o indirecta a muchos cineastas, que será tan reivindicado como atacado dependiendo del momento y las modas imperantes. Y que hoy en día parece casi necesario recuperarlo (...).

Texto (extractos):

Israel Paredes, “Realismo Poético”, web “Miradas de Cine”, 19 septiembre 2009.









JACQUES PRÉVERT

(1900-1977)

(...) Para los defensores convencidos de la “política de autor”, **JACQUES PRÉVERT** es un “problema”. Con Prévert como guionista, Marcel Carné dirigió varios clásicos absolutos del cine francés; cuando ambos se separaron, Carné se hundió en “una oscura mediocridad”. ¿Abajo pues, Carné, inofensivo artesano, frío y formalista, limitado por su material, y ¡Viva! Prévert, verdadero creador de **AL DESPERTAR EL DÍA** y **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO**? Sin embargo, si Prévert fue el guionista de los mayores éxitos de Carné, también escribió **Las puertas de la noche**, desastroso fracaso del cine de postguerra francés que marcó, de manera irrecuperable, la carrera de ambos. Y si Carné sin Prévert parece “plano y poco ins-



pirado”, los guiones de Prévert para otros directores -con una o dos excepciones- rara vez alcanzaron el nivel de sus mejores trabajos con Carné.

Nacido como Jacques Henri Marie Prévert, en Neuilly-sur-Seine el 4 de febrero de 1900 y fallecido el 11 de abril de 1977 en Omonville-la-Petite, JACQUES PRÉVERT, acabada la I Guerra Mundial y ya de regreso a París y a la vida civil, trabajó en “Bon Marché” y otras tiendas de París, para Argus de la Presse, y para la agencia de publicidad “Damour”. Al mismo tiempo, participa en el movimiento surrealista como miembro activo del grupo de la rue du Château, junto a Raymond Queneau y Marcel Duhamel, entre otros, hasta que Breton lo expulsa por “irreverente”. No interviene en las expresiones más formales del surrealismo pero se le atribuye la paternidad de algunas de sus prácticas artísticas más características, como “el cadáver exquisito”. Con profundas raíces en la vanguardia izquierdista de entreguerras, en la década de los 30 es el alma del “Groupe Octobre”, formación teatral de agitación y propaganda, vinculado al Partido Comunista Francés, si bien su proverbial inconformismo, lindante con el anarquismo, lo hizo sospechoso de trotskismo. El mismo gusto por los juegos de palabras, los chistes y la fantasía que



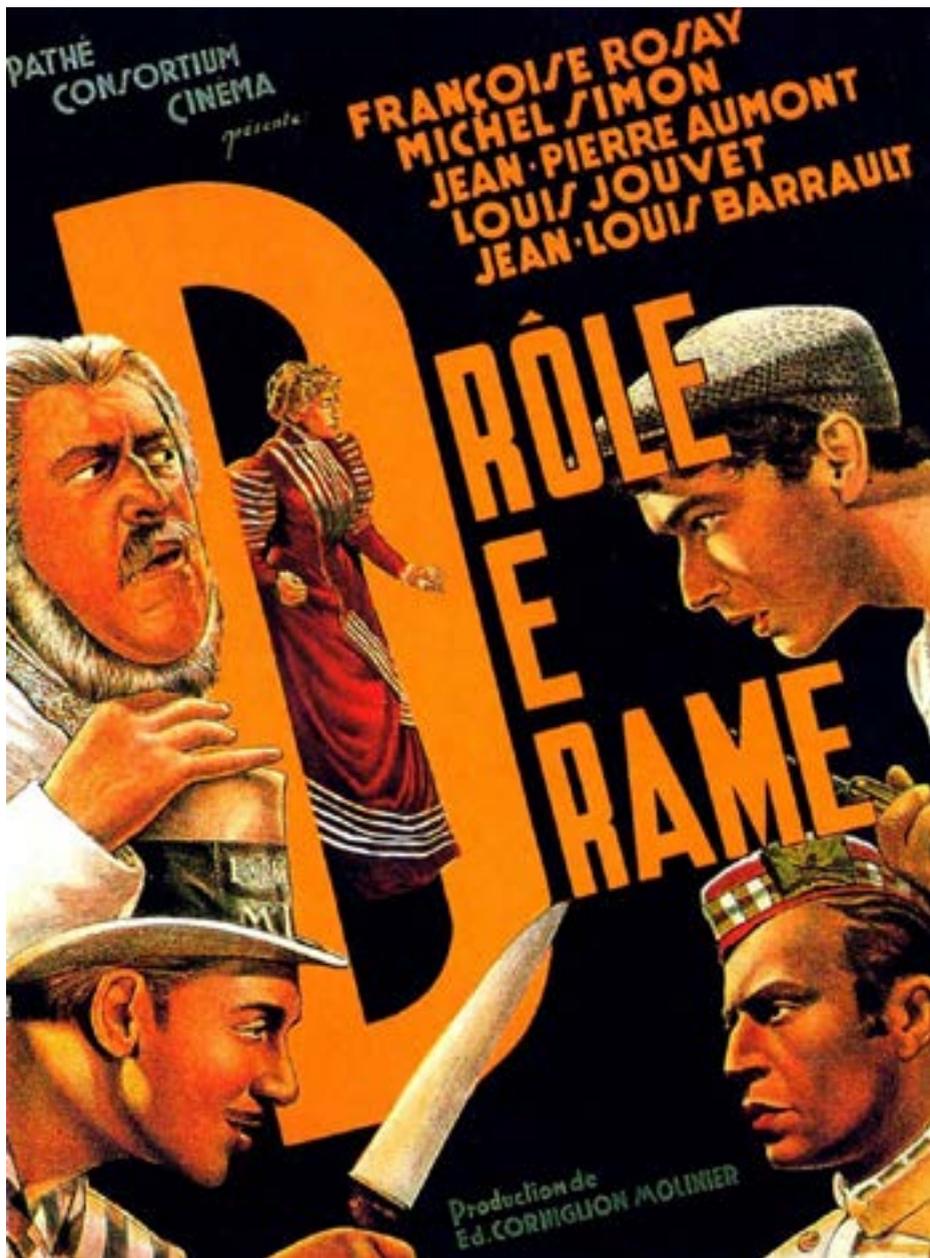
alimenta su poesía para hablar de la lucha de clases -su marxismo debía tanto a Groucho como a Karl-, burbujea en sus primeras películas -**UN DRAMA SINGULAR**, mucho más Prévert que Carné -con quien inicia así una colaboración de una década-, y **L’Affaire est dans le sac**, la primera de las tres películas dirigidas por su hermano Pierre -y la favorita de Prévert-, con quien había fundado en 1928, una productora teatral y cinematográfica (...).

(...) Para Barthélémy Amengual se puede dividir al Prévert guionista en tres periodos: “Prévert rosse” “Prévert noir” y “Prévert rose”. “Prévert rosse” es el agresivo, el subversivo, el que lanza bombas surrealistas bajo las ruedas del sistema burgués. “Prévert noir” es el poeta de la melancolía, el fatalista cuyos amantes condenados sucumben a las maquinaciones del Destino. Y el “Prévert rose” es el de las fábulas encantadoras y sentimentales en las que la Opresión es derrocada por las Fuerzas del Amor y la Inocencia de Buen Corazón. Sus trabajos para Carné - con excepción de **UN DRAMA SINGULAR**, su última apuesta “rosse”- son evidentemente obra del “Prévert noir”.

Para su único largometraje completo con Renoir, Prévert canalizó su exuberancia en una postura política más controlada. **El crimen del señor Lange** (*Le crime de Monsieur Lange*, 1936), ingeniosa, conmovedora y luminosa por la esperanza recién descubierta del Frente Popular, muestra tanto a Renoir como a un Prévert cerca de la cima de su estilo. Y se vuelve lamento porque dos hombres con tanto en común trabajaran juntos tan poco. Demasiado en común, quizás. “*Es maravilloso, pero no me ha dejado nada que hacer*”, comentó Renoir sobre el guion de Prévert para **Una jornada de campo** (*Partie de campagne*, 1946), que quedará, por tanto, como la más perfecta de todas las películas incompletas.

La necesaria tensión creativa fue mucho más fructífera en la relación entre Prévert y Carné, lo que los impulsó a producir sus mejores obras. En **EL MUELLE DE LAS BRUMAS, AL DESPERTAR EL DÍA, LOS VISITANTES DE LA NOCHE** o **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO**, el neblinoso malestar y el lirismo coloquial de los guiones de Prévert se funden con la precisión técnica de Carné y su soberbio manejo de los intérpretes en algunas de las más ricas obras maestras del cine romántico. Su fatalismo agrídulce, destilación del estado de ánimo político de la época, a veces se ha considerado impuesto a Prévert por el pesimismo de Carné. “*Carné nunca creyó realmente en la felicidad*”, afirmaba Ivo Jarosy; “*Prévert no creía en otra cosa*”. Una simplificación excesiva, quizás. Pero ciertamente el resultado del triángulo eterno prévertiano -un Hombre, una Mujer, y el Destino- tendía a estar menos invariablemente cargado de fatalidad en manos de otros directores, como por ejemplo Jean Grémillon (**Remorques, Lumière d’été**).

Sin embargo, incluso en sus momentos más sombríos, Prévert nunca se dejó llevar por el pesimismo misantrópico que a menudo distorsionaba los trabajos de Julien Duvivier o Henri-Clouzot. Para él, la fuerza de la Amistad, del Arte y,





sobre todo del Amor siempre podían trascender la fuerza de la Opresión, e incluso la Muerte. Esta visión del Amor a lo “Tristán e Isolda” como algo transfigurador, eterno y que se justifica a sí mismo, puede deslizarse a veces peligrosamente hacia lo “excesivo” como en la imagen final de **LOS VISITANTES DE LA NOCHE** de las estatuas abrazadas y cuyos corazones aún laten, o en la frase de *Baptiste* (**LOS NIÑOS DEL PARAÍSO**): “*Si todos los que viven juntos se amaran, la Tierra brillaría como el sol*”. Pero también puede conducir a una moralidad bastante cuestionable. “*Todo está permitido para los que se aman*”: un sentimiento que los **Bonnie y Clyde** de Arthur Penn (“*Son jóvenes, están enamorados y matan gente*”) habrían aplaudido de todo corazón.

El mayor logro de Prévert como guionista reside en su transmutación del habla ordinaria y banal en una lírica poesía callejera, reinvertiendo los clichés con su verdad emocional original. Sus personajes hablan, tal vez no como habla la gente común de París, sino como desearían hacerlo en su momento de mayor elocuencia. A través de sutilezas en el ritmo, los juegos de palabras y la repetición, los “lugares comunes” adquieren una insospechada resonancia. Aceptando que citar a Prévert es siempre problemático, ya que la fuerza de sus frases depende mucho de la inflexión y el contexto – y la traducción tiende a acercarlas, a veces, hacia lo ba-

nal-, algo de la furia del atribulado Gabin que increpa a la multitud bajo su ventana en **AL DESPERTAR EL DÍA** pervive en “*Así es, ¡soy un asesino! Pero las calles están llenas de ¡asesinos! Están por todas partes. Todo el mundo mata, pero en silencio, poco a poco ¡para que no se note!*” O, en el mismo film, Arletty describiendo a Jules Berry: “*Es maravilloso cómo puede hablar ese hombre. Tiene una forma de mover las manos, se diría que tenía las palabras escondidas en sus mangas*”. E inmediatamente la imagen de Berry (a quien acabamos de ver en el escenario poniendo a prueba a perros adiestrados) como un prestidigitador, o un tahúr, que reparte con fluidez palabras como cartas marcadas de una baraja trucada.

Durante casi una década, de 1935 a 1945, Prévert fue probablemente la mayor influencia del cine francés. No todo el mundo ha valorado esa influencia como positiva. Claude Mauriac se refirió despectivamente a “*el virus Prévert*”, y Truffaut, en su célebre “Cahier” sobre la “*tradición de la calidad*”, escribió “*uno se arrepiente de los guiones de Prévert. Él creía en el Diablo, así que creía en Dios...*”. A Prévert se le puede reprochar -y se le ha reprochado- su moral demasiado esquemática, sus personajes claramente divididos en verdugos o víctimas, su anticlericalismo automático, su idealización sentimental de la clase obrera, su teatralidad, y sus momentos en los que la poética callejera de sus diálogos abraza la pretensión o la banalidad. Ninguna de estas acusaciones carece de fundamento.



Sin embargo, se rebajan cuando se contraponen a sus virtudes: el vigor dramático, la riqueza de la textura narrativa, la calidez y la compasión de sus personajes, la brillantez y el humor de sus diálogos y el lirismo que florece a partir del habla cotidiana. Pocos guionistas han servido mejor a sus actores: haber proporcionado a Gabin, Arletty, Barrault y Jules Berry sus mejores papeles en la pantalla es un logro formidable. Y si es cierto, como afirma Jacques Brunius, que los mejores guiones de Prévert quedaron sin rodar, “*encerrados en cajones*”, la pérdida es devastadora.

En 1946, Prévert publicó su libro de poemas “*Paroles*” que fue un gran éxito. Ingresó entonces en el Colegio de Patafísica, donde alcanzó el grado de “sátrapa” en 1953. Algunos de sus poemas fueron musicalizados por Joseph Kosma, Christiane Verger y Hanns Eisler e interpretados por populares cantantes franceses, como Yves Montand, Juliette Gréco o Édith Piaf, siendo probablemente su canción más conocida “*Las hojas muertas*”, popularizada por Yves Montand, y perteneciente a la banda sonora de **Las puertas de la noche**:

*Oh, me gustaría tanto que recordaras
los días felices cuando éramos amigos...*

*En aquel tiempo la vida era más hermosa
y el sol brillaba más que hoy.*

*Las hojas muertas se recogen con un rastrillo...
¿Ves? No lo he olvidado...*

*Las hojas muertas se recogen con un rastrillo.
Los recuerdos y las penas, también.*

*Y el viento del norte se las lleva en la
noche fría del olvido.*

*¿Ves? No he olvidado la canción que tú
me cantabas.*

*Es una canción que nos acerca.
Tú me amabas y yo te amaba.
Vivíamos juntos.*

Tú, que me amabas, y yo, que te amaba...



*Pero la vida separa a aquellos que se aman
silenciosamente sin hacer ruido.
Y el mar borra sobre la arena
el paso de los amantes que se separan.*

*Las hojas muertas se recogen con un rastrillo.
Los recuerdos y las penas, también.*

*Pero mi amor, silencioso y fiel
siempre sonríe y le agradece a la vida.*

*Yo te amaba, y eras tan hermosa...
¿cómo crees que podría olvidarte?*

*En aquel tiempo la vida era más hermosa
y el sol brillaba más que hoy.
Eras mi más dulce amiga,
mas no tengo sino recuerdos.
Y la canción que tú me cantabas,
¡siempre, siempre la recordaré!*

(...) Jacques Prévert utiliza con frecuencia figuras retóricas de dicción o de repetición para trastocar el flujo convencional del lenguaje. Su poesía recurre a neologismos, dobles significados, imágenes insólitas y está permeada de retruécanos burlescos y lapsus voluntarios que producen efectos cómicos e inesperados, de un humor a veces negro y a veces erótico. En sus poemas abundan los juegos de sonidos: aliteraciones, rimas y ritmos. El vínculo con el surrealismo está presente tanto en la naturaleza fluida de las imágenes como en el uso de recursos como los inventarios, las enumeraciones heteróclitas de objetos e individuos, las sustantivaciones o las personificaciones de objetos y animales (...).

Arenas movedizas

*Demonios y maravillas
Vientos y mareas
A lo lejos ya el mar se ha retirado
Y tú
Como un alga dulcemente acariciada por el viento
En las arenas del viento te agitas entre sueños
Demonios y maravillas
Vientos y mareas
A lo lejos ya el mar se ha retirado
Pero en tus ojos entreabiertos
Han quedado dos pequeñas olas
Demonios y maravillas
Vientos y mareas
Dos pequeñas olas para ahogarme.*

Desayuno

Echó café
en la taza.
Echó leche
en la taza de café.
Echó azúcar
en el café con leche.
Con la cucharilla
lo revolvió.
Bebió el café con leche.
Dejó la taza
sin hablarme.
Encendió un cigarrillo.
Hizo anillos
de humo.
Volcó la ceniza
en el cenicero
sin hablarme.
Sin mirarme
se puso de pie.
Se puso
el sombrero.
Se puso
el impermeable
porque llovía.
Se marchó
bajo la lluvia.
Sin decir palabra.
Sin mirarme.
Y me cubrí
la cara con las manos.
Y lloré.

El fusilado

*Las flores los jardines las fuentes las sonrisas
Y la alegría de vivir
Un hombre está caído y bañado en su sangre
Los recuerdos las flores las fuentes los jardines
Los sueños infantiles
Un hombre está caído como un bulto sangriento
Las flores las fuentes los jardines los recuerdos
Y la alegría de vivir
Un hombre está caído como un niño dormido.*

Texto (extractos):

*Philip Kemp, “Jacques Prévert” en Tom & Sara Pendergast (ed.), **International Dictionary of Films and Filmmakers** (4ª edición), vol. 4º “Writers and Production Artists”, St.James Press, 2000.
Juan de Dios Salas*







MARCEL CARNÉ

(1909-1996)

(...) MARCEL CARNÉ nace en Batignolles (París), el 18 de agosto de 1909. A mediados de los años 20, trabaja como empleado de seguros. En 1928, es ayudante del cámara Georges Périnal en **Los nuevos señores** (*Les nouveaux messieurs*) de Jacques Feyder. En 1929, lo encontramos ejerciendo de crítico de cine y dirigiendo el cortometraje **NOGENT, ELDORADO DE LOS DOMINGOS**. A principios de la década de los 30, forma parte del “Groupe Octobre” y es redactor-jefe de la revista “Hédo-Films”. Al mismo tiempo, trabaja como ayudante de dirección de René Clair en **Bajos los tejados de París** (*Sous les toits de Paris*, 1930) y de Jacques Feyder entre 1933 y 1935. En una época en la que no existían escuelas de cine y la formación en cine se adquiría a través de ayudantías, nadie podía estar mejor preparado para una brillante carrera que Marcel Carné. Aunque ya había realizado con éxito **Nogent** y varios cortometrajes publicitarios, sólo gracias al apoyo de Feyder y de su esposa, la actriz Françoise Rosay, Carné pudo debutar como director de largometrajes con





JENNY en 1936. Y aunque se trataba de un correcto melodrama, en los tres años siguientes, Carné se convertirá en uno de los principales cineastas europeos.

Hasta el periodo previo al estallido de la guerra en 1939, Carné colaboró durante diez años con el poeta y guionista Jacques Prévert, y poco a poco fue formando un equipo de colaboradores -entre ellos el diseñador Alexandre Trauner y el compositor Maurice Jaubert- que fue insuperable en esa época. Carné realizó rápidamente la comedia **UN DRAMA SINGULAR**, que debe más al gusto de Prévert por el absurdo sistemático y los gags surrealistas que a la profesionalidad del director, y un trío magistrales melodramas románticos y fatalistas **EL MUELLE DE LAS BRUMAS**, **HOTEL DEL NORTE** y **AL DESPERTAR EL DÍA**. Son ejemplos perfectos del modo de hacer cine francés que había establecido Jacques Feyder: una preocupación por el estilo visual y el realismo creado en el estudio, un guion detallado con estructura y diálogos elaborados por separado, y un plantel de primeras estrellas de las que se subordinan todos los elementos del decorado y la fotografía. Aunque las fuerzas que moldean el Destino de un personaje pueden

estar, la historia se centra en el comportamiento social y el guion ofrece escenas y enfrentamientos y diálogos ingeniosos o mordaces que permiten a las estrellas desplegar todo su talento.

Los diversos defensores de Prévert o de Carné han intentado reivindicar la exclusividad de su aportación poética al nebuloso y mal definido “Realismo Poético” que se dice que estas películas ejemplifican. En retrospectiva, sin embargo, estos argumentos parecen demasiado personalizados, ya que el duo parece notablemente bien emparejado. Las diferencias reales aparecen menos en el enfoque artístico que en la actitud ante la producción. Desde el principio, Carné, heredero de un modo particular de hacer cine de calidad, se vinculaba a una industria, una técnica, una carrera. Prévert, por el contrario, aunque es un ejemplo perfecto del arquetípico guionista de los años treinta, capaz de escribir diálogos deslumbrantes y memorables, no se limita a este papel y tiene una identidad propia como humorista y poeta surrealista. Ambos comparten una cierta concepción fantástica del realismo, como una construcción de estudio en la que la fidelidad a la vida se equilibra con una cierta atmósfera poética. El dominio de la técnica de Carné es igualado por el sentido de Prévert con la lógica de una narración bien urdida. Si es la imaginación de Prévert la que le permite concebir a la vez el *amour fou*



que une a los amantes y los grotescos villanos que los amenazan, es la magistral dirección de actores de Carné la que convierte a Jean Gabin y Michèle Morgan en la pareja ideal de los años treinta y extrae actuaciones tan memorables en Michel Simon, Jules Berry y Arletty. Son constantes temáticas de su cine la imposibilidad del amor como salvación, pese a que de él extraigan su fuerza sus personajes; la inevitabilidad del Destino, siempre por encima de la voluntad de esos personajes; la dificultad de estos para superar sus problemas de comunicación; una gran galería de personajes, todos y cada uno de los cuales suponen profundos y complejos estudios psicológicos, su evidente pesimismo...

La colaboración de Prévert y Carné se mantuvo durante las circunstancias cambiantes de la ocupación alemana. Carné rehuyó la censura durante ésta refugiándose en el cine de época con un par de obras maestras. Como las películas del “Realismo Poético” de los años treinta estaban prohibidas, no es de extrañar que Carné y Prévert tuvieran la necesidad de buscar un estilo radicalmente nuevo. Manteniéndose dentro de la película de estudio, pero dejando atrás la tristeza urbana de **AL DESPERTAR EL DÍA**, optaron por un estilo de elaborado y teatral





espectáculo de época. La fábula medieval de **LOS VISITANTES DE LA NOCHE** tuvo un enorme éxito, pero no fue nada fácil. Trabajando con recursos muy limitados, los cineastas -asistidos clandestinamente por Trauner y el compositor Joseph Kosma- consiguieron una película de evidente calidad, una obra de la que los franceses pudieran enorgullecerse en un momento tan oscuro de su historia.

Pero para muchos, la obra maestra de Carné es **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO**, rodada durante la Guerra pero estrenada tras la Liberación. Con una duración de más de tres horas y dividida de dos partes, cada una de las cuales es un largometraje completo, **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO** es una de las películas más ambiciosas jamás realizada en Francia. Ambientada en el doble mundo del teatro y del crimen en el París del siglo XIX, esta película con un reparto de estrellas es a la vez un espectáculo teatral por derecho propio y una reflexión sobre la naturaleza del espectáculo en sí mismo. El guion es uno de los más ricos de Prévert, rebosante de ingenio y aforismos, y el manejo que hace Carné de las interpretaciones individuales y de las masas es sencillamente magistral. La permanente vitalidad y dinamismo de la obra, que pasa sin esfuerzo de la farsa a la tragedia, de delicadas escenas de amor a desorbitadas bufonadas, es ejemplar y su impacto no se ha visto mermado con los años.

Marcel Carné sólo tenía treinta y seis años y estaba en la cima de su fama cuando terminó la guerra. Más joven que la mayoría de los que ahora salían a la

palestra, ya había realizado películas magistrales en dos contextos muy diferentes y parecía inevitable que siguiera siendo una fuerza dominante en el cine francés a pesar del cambio de circunstancias de la posguerra. Pero, de hecho, la primera película Carné-Prévert de la posguerra, **Las puertas de la noche**, fue un notable fracaso. Cuando una película posterior, **La fleur de l'âge**, fue abandonada poco después de comenzar la producción, llegó a su fin una de las asociaciones más fructíferas del cine. Carné dirigió una docena de películas más, desde **La Marie du port** en 1950 hasta **La merveilleuse visite** en 1973, pero ya no era una fuerza importante en el cine francés.

Marcel Carné pasó de moda mucho antes de que su carrera como director llegara a su fin. Despreciado por una nueva generación de cineastas, Carné estaba cada vez más alejado de los acontecimientos contemporáneos, a pesar de su interés por explorar nuevos temas y utilizar jóvenes a jóvenes intérpretes. Su fracaso señala el abismo que separa las concepciones del cine de los años cincuenta y sesenta de la época de los estudios en tiempos de la guerra y los años inmediatamente anteriores a la misma. Sin embargo, fue el epítome de este estilo de estudio francés, su maestro indiscutible, aunque a diferencia de Renoir, fue incapaz de trascender sus limitaciones. La realidad es que para buena parte de la crítica Carné pasa por ser un buen director cuando está acompañado por Prévert. Si no es el caso, sólo cabe esperar cierta corrección formal. Él, sin embargo, se defendía amargamente en sus memorias. Se preguntaba allí por qué se habla de Carné con o sin Prévert y por qué no de las películas de Prévert sin Carné. Le dolía especialmente la acusación de Truffaut de ser un buen director para “*poner en imágenes las películas de Jacques*”. Tal vez haya algo de razón por ambas partes. Si parece indiscutible que las mejores películas de Carné han tenido a Prévert como guionista, no es menos cierto que los guiones de Prévert han tenido a Carné como mejor director.

Lejos de la gloria sin contestación, Marcel Carné –quien fallecía el 31 de octubre de 1996– es hoy por hoy un director sometido a cierta revisión entre los especialistas del cine francés. Aunque es poco probable que los futuros críticos encuentren mucho que rescatar de la última parte de su carrera, películas como **UN DRAMA PARTICULAR, EL MUELLE DE LAS BRUMAS, AL DESPERTAR EL DÍA y LOS NIÑOS DEL PARAÍSO**, siguen siendo monumentos ricos y complejos de una década de cine que recompensará con una atención crítica fresca e imparcial.

Texto (extractos):

Roy Armes, “Marcel Carné” en Tom & Sara Pendergast (ed.),
International Dictionary of Films and Filmmakers (4ª edición),
vol. 2º “Directors”, St.James Press, 2000.

Juan de Dios Salas



ps au Viaduc

SEIN

ET JUS
M
10





NOGENT
S-MARNE

Martes 9

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

NOGENT, EL DORADO DEL DOMINGO (1929) Francia 15 min.

Título orig.- Nogent, El Dorado du dimanche. **Director, Guion, Montaje y**

Productor.- Marcel Carné. **Fotografía.-** Michel Sanvoisin (1.33:1 - B/N). **Música.-**

(1968) Bernard Gerard. **Estreno.-** (Francia) marzo 1929.

Sin intertítulos

Película nº 1 de la filmografía de Marcel Carné (de 23 como director)

Música de sala:

La música de Maurice Jaubert

Antología de sus composiciones para el cine francés de los años 30

(Cero en conducta, L'Atalante, El muelle de las brumas, Al despertar el día...)

Todo director tiene en su haber esa ópera prima en la que normalmente trata el tema/los temas que le obsesionan. La de Marcel Carné es **NOGENT, EL DORADO DEL DOMINGO**, un documental vitalista que narra escenas de un domingo cualquiera en los alrededores del río Marne, cerca de París. En este caso el río es el leitmotiv de todo el documental con escenas de gente bañándose, pescando y competiciones de remo. También vemos como ese río es testigo de personas que se reúnen a comer entre amigos o en familia, planos de amor entre parejas y también amor hacia la naturaleza, como esa chica recogiendo flores en la orilla. No se puede afirmar que Marcel Carné anticipe con esta cinta su posterior obra, porque tardó siete años en realizar su primera película, **Jenny** (1936), y ninguna de las siguientes es tan vitalista. Sin embargo es imposible no constatar que algo más que fascinante resulta la ingente cantidad de influencias y homenajes que giran alrededor de este cortometraje: influencias tomadas por

Carné, pero también influencias que otros cineastas han tomado de él. Es como si **NOGENT, EL DORADO DEL DOMINGO** fuese una pequeña “Piedra Rosseta” del posterior cine francés.

Para empezar, Carné ubica la cámara en un tren haciendo así una cumplida reverencia a los inventores del cinematógrafo, los hermanos Lumière. Que toda la película gire en torno a un río y al agua trae a la mente otra cuasi ópera prima realizada antes por Jean Renoir, **La chica de agua** (*La fille de l'eau*, 1925): da la sensación que Carné la hubiera visto varias veces, pues su devoción por el río Marne es la misma que la de Renoir. Pero también sucede a la inversa, ya que Renoir utiliza planos bajo los árboles de la orilla del río en **Una jornada de campo** (*Partie de campagne*, 1936) iguales a los que salen en este documental cuando un pequeño bote pasa de derecha a izquierda bajo su plácida sombra.

Carné también nos enseña como son los alrededores de París, nos muestra lugares donde la gente se divierte y que él posiblemente conocería quedando atónito, como lo hace el espectador, al ver los famosos “guinguettes”, esos locales donde la pequeña burguesía, huyendo de la urbe, podía comer, beber, bailar. Importante es también ese otro plano, donde se observan influencias hacia el gran Jean Vigo, cuando coloca la cámara y vemos a la gente pasear por las



calles al igual que Vigo en los primeros minutos de **L'Atalante** (1934). Pero lo que más sorprende es que en Estados Unidos, un año antes, Paul Fejos había rodado **Soledad** (*Lonesome*) y que en Alemania, un año después, se va a hacer una película también parecida, incluso con título semejante, **Gente en domingo** (*Menschen am Sonntag*), dirigida por los reconocidos hermanos Robert & Curt Siodmak, Fred Zinemann y Edgar G. Ulmer, con guión de Billy Wilder. ¿Vieron alguno de ellos el documental de Carné? ¿Había visto Carné el film de Fejos? ¿O todos estos jóvenes cineastas franceses, alemanes y norteamericanos sentían/compartían un mismo amor por la vida, una década después de la sangría de la Gran Guerra y a escasos años de una aun peor?

Todas estas bellas y poéticas imágenes van acompañadas de la (oculta) música de un acordeón que finalmente la cámara nos mostrará, una música que se adivina alegre y que encaja perfectamente con los armónicos planos. La tarde va avanzando, la luz mengua y los parisinos vuelven a la ciudad tomando de vuelta el tren; el río sigue su curso, el domingo siguiente volverán a celebrar la vida, estar vivos, yendo a su amado río.

Texto (extractos):

Aitor Lucerón, www.cinemaldito.com

Juan de Dios Salas









Martes 9

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

JENNY (1936) Francia 95 min.

Título orig.- Jenny. **Director.-** Marcel Carné.

Argumento.- Pierre Rocher.

Guion.- Jacques Constant y Jacques Prévert.

Fotografía.- Roger Hubert (1.37:1 - B/N).

Montaje.- Erno Hajos.

Música.- Lionel Cazaux y Joseph Kosma.

Productor.- Albert Pinkovitch.

Producción.- Les Réalisations d'Art Cinématographique.

Intérpretes.-

Françoise Rosay (*Jenny Gauthier*),

Albert Préjean (*Lucien Dancret*), Lisette

Lanvin (*Danielle Bricart*), Roland Toutain

(*Xavier*), Sylvia Bataille (*Florence*), Jean-

Louis Barrault (*"El Dromedario"*), Robert

Le Vigan (*"L'Albinos"*), Margo Lion (*sra.*

Vrack), Charles Vanel (*Benoit*), Joseph Kosma (*el músico del harmonium*), Marcel

Mouloudji (*el cantante callajero*), Blache Beaumé (*la enfermera*), Roger Blin (*el*

enfermo solitario).

Estreno.- (Francia) septiembre 1936.



versión original en francés con subtítulos en español

Película nº 2 de la filmografía de Marcel Carné (de 23 como director)

(...) La importancia innovadora de la Nouvelle Vague en el cine mundial ha minimizado muy injustamente otras manifestaciones del arte de los Lumière en el país galo. El Realismo Poético y directores como Marcel Carné sufren un cierto ostracismo a nivel internacional y películas como **Hotel del Norte** o **JENNY** son un

exponente de que allá por los 30-40 en Francia se intentaba hacer buen cine, a pesar de las extremas dificultades, en su tiempo, derivadas de la ocupación alemana.

Es de necesaria justicia, romper una lanza a favor de Carné que no gozaba de los “favores” de un Truffaut quien llegó a calificarlo como “*un alma confusa y un cineasta obstinado*” pero que, juntamente con el escritor Jacques Prévert, supieron encontrar puntos comunes entre la dura realidad cotidiana y una lírica poética que parecía flotar sobre las basuras diarias como resistiéndose a desaparecer y a dejarse sin sueños a una sociedad demasiado maltratada. Probablemente en su cine la poesía sea obra de Prévert, pero Carné supo aprehender, con técnicas expresionistas y de cine *noir*, una realidad complicada en tiempos de paz y extremadamente difícil en tiempos de guerra y ocupación.

JENNY es su primer largometraje y, por tanto, no su mejor trabajo. La dualidad poesía-melodrama se decanta claramente a favor de éste último, lo cual es consecuencia de una cierta y natural bisoñez tanto del director como del tandem que formó con Prévert y que dejaría posteriormente trabajos muy notables. Aun así, estamos ante una obra correcta donde se entremezcla el mundo del hampa, de la alta sociedad de vicios caros y privados y de los clubs nocturnos que ofrecen diversión y algo más a quienes puedan permitírselo, con una historia de amor entre el amante de la madre y la propia hija. Todo ello en un marco propio de las comedias de enredo donde *Jeanne* la madre oculta a su propia hija su verdadera ocupación de directora del local más frecuentado de París, “*Jenny*”, donde los millonetas de turno se mueven a sus anchas con el “taco” en el bolsillo, comprando favores femeninos.





La película cuenta con un momento especialmente logrado, aquel en que *Jeanne* la madre descubre que es su propia hija *Danielle* quien le está robando a su amante. La forma en que oculta su dolor y como rehuye el encuentro frontal a tres bandas con su hija y su amante son momentos de una hermosa dureza lírica ejemplarizante de este género o subgénero que se conoció como Realismo Poético y que dejaría otros grandes films (...).

Texto (extractos):

Conelcineenlostalones.blogspot

(...) Parfraseando a Jean-Louis Barrault, los años 1936-1939 figuran entre los más importantes de la carrera de Marcel Carné. Fueron “tres años luminosos, (...) tres años dilatados, efervescentes. *El renacimiento de la Comédie-Française. La consagración del Cartel. Las grandes obras de Giraudoux, Jules Romains, Salacrou, Cocteau. Los decorados de Christian Bérard. Veladas de inteligencia: (...) François Mauriac, [el] profesor Mondor, (...) Paul Morand. También películas de Prévert y Carné, de Jean Renoir y Grémillon. La pintura en su apogeo. La cosecha de los surrealistas. Aparición de Sartre. La emancipación social. París, capital*

espiritual del mundo. Los más dispares se ponen de acuerdo para socializar. Nadie se encerraba entonces en sí mismo...”.

*(...) Para este su primer largometraje, cuyo director declara honestamente que es, de todas sus películas, la que más ha envejecido, Carné decidió trabajar con Jacques Constant y Jacques Prévert. Había conocido a Prévert en enero de 1936 en el Théâtre Édouard VII y recordaría el encuentro durante mucho tiempo: “En cuanto vi **El crimen del sr. Lange** (Le Crime de Mr Lange, Jean Renoir), me entraron muchas ganas de trabajar con Prévert. Me había entusiasmado su trabajo. Él, por supuesto, estaba un poco desanimado: no sabía nada de mí. Pero congeniamos enseguida (...). (...) Tras muchas semanas de trabajo, por fin se terminó el guion. La historia trataba de Danielle (Lisette Lanvin), una joven pianista francesa que se ve obligada a abandonar Londres tras un desengaño amoroso. Pero cuando regresa a París para quedarse con su madre, Jenny (Françoise Rosay), no sabe que ésta ha transformado su mansión de la rue Spontini en un club nocturno, “el más alegre de París”. A medida que se suceden las revelaciones, la joven se da cuenta no sólo de la realidad de la actividad secreta, sino sobre todo de que Jenny se ha metido en una mala situación por culpa de un tal Lucien (Albert Préjean), que la ha obligado a realizar dispendios imprudentes. Cuando, sin saberlo, conoce al amante de su madre, se enamora perdidamente de él. Al mismo tiempo, Benoît (Charles Vanel) y Dromadaire (Jean-Louis Barrault), dos*



de los “socios” de Jenny, deciden corregir al imprudente, no sólo por celos, sino también para no perjudicar sus negocios. Al ir a visitar a Lucien al hospital, Jenny descubre por fin a la joven por la que va a ser abandonada: su propia hija. Solo le queda volver a casa, abandonada y sola...” (...).

(...) A partir de la sorprendente **JENNY**, las frases en el cine de Carné comienzan a ser muy ajustadas. El Benoît interpretado por Charles Vanel dice, sin reírse, que “la vida es como la mayonesa, no se puede estropear” o que “cuando la moral se va al infierno, el dinero vuelve corriendo”. Más filosófica, Florence responde a un cliente insistente: “Tienes los bolsillos llenos y el corazón vacío, no puedes tenerlo todo”. (...) El espíritu de Prévert ya se percibe en el papel de Dromadaire, interpretado por Jean-Louis Barrault: “En resumen: si estás en el fondo, más vale que te quedes en el fondo”; “Quiero a mi perro. ¿Es usted un perro?”; “No, quiero lo que no tengo”. Sin olvidar a la colega más cercana de Jenny, la sra. Vrack, que recuerda: “Tenía un amigo, murió de forma extraña. Estuvo delirando tres días, viendo jirafas”. Y que más tarde confiesa: “Las bodas y los funerales me divierten: me hacen pasar el tiempo”. (...)

(...) La película fue un éxito instantáneo de público. Las críticas fueron muy favorables. Como los periodistas sabían que Carné había sido ayudante de Feyder y Clair, se habló de influencias de ambos. En las escenas de exteriores, querían encontrar el estilo de **Nogent**, lo cual no era del todo descabellado. En



cualquier caso, la joven maestría de Carné impresionaba. Y la explosiva pareja Carné-Prévert ya hacía que los moralistas se sentasen y tomasen nota. Y la cosa acababa de empezar. A pesar del intento del productor Rollmer de llevarse todo el mérito, la calidad de la orquestación de Joseph Kosma y la fotografía de Roger Hubert brillaron en este cuarteto de talento en el que Carné y Prévert sobresalían (...). Sin embargo, como recuerda el director, *“los críticos no sabían qué hacer con la película. Era original a la par que convencional y melodramática, lo que contrastaba con el carácter singular de algunos personajes. También les desconcertaron tanto los lugares insólitos, nunca vistos, donde transcurría la acción, como el estilo totalmente nuevo de los diálogos, que les dejó perplejos. Situar una escena de amor a orillas del canal de Ourcq, con la luz mortecina de primera hora de la mañana, o mostrar a la afligida heroína caminando por una pasarela ferroviaria, con su silueta ahogada en el humo de la locomotora que se eleva hacia ella, eran imágenes insólitas”*.

(...) Además, como era una película con “filles de joie” y jóvenes traviesos, Carné fue calificado de realista. Más tarde vendrían los matices: “Realismo Poético” y luego, muy apropiadamente, fantasía social. La expresión “Realismo Poético” apareció en “La Nouvelle Revue française” bajo la pluma de Jean Paulhan *“para describir la mezcla de realismo y simbolismo que caracteriza las novelas de Marcel Aymé”*. La política también se invitó a sí misma a la mesa de los especialistas. François Vinneuil escribió que comprendía *“que M. Carné es de izquierdas (...)”*. Así, **JENNY** confirmaría todo lo que nos inclinamos a pensar sobre la deprimente influencia de las ideologías socialistas en los artistas, incluso cuando realizan un trabajo neutro, sobre la tristeza que lo impregna todo, la vida cotidiana y las producciones de la mente en tiempos de opresión y de dogma marxista”.

(...) Poco hay que argumentar, tanto a favor como en contra, del argumento o del tema. La construcción no es torpe. Las sorpresas y los giros se introducen en los lugares adecuados, y el final, discretamente optimista, que introduce al público en el juego más allá del propio conocimiento de la situación por parte de los personajes, salvo Jenny, no carece de una sugestiva sobriedad. También está la malignidad de las circunstancias que pesan sobre los héroes. Es un tema constante en la obra de Prévert, sobre el que volverá de nuevo, así como éste, más fuerte y significativo: el Amor, para unos moneda de cambio o vicio, y para otros, pureza, sublimación, el paraíso terrenal y el único paraíso: de su confrontación surgirá el drama “prevertiano”. (...) Los personajes tienen color y profundidad, y están contruidos mediante contrastes, como en las fábulas. Los diálogos son hábiles y, en algunos puntos, llenos de efectos literarios que contrastan con la discreción de la última escena. Es difícil establecer la contribución de Jacques Constant en todo esto, quizás porque hoy es fácil detectar lo que es específico de Prévert. (...)

El reparto, cuidado y bastante heterogéneo, le dio la oportunidad a Carné de dirigir a actores que aparecerían en varias de sus películas posteriores: en primer lugar Jean-Louis Barrault, que da un toque muy personal al *jobado Dromadaire*; pero también, en papeles menores, René Génin y Roger Blin. Préjean es *Lucien*; Charles Vanel, *Benoît*; la encantadora Lisette Lanvin, *Danielle*. En cuanto a Françoise Rosay, tiene momentos admirables, si bien es cierto que su personalidad y su presencia a veces bloquean el horizonte. Cabe preguntarse si el joven director no se sintió a veces intimidado por ella. El escenógrafo de Eaubonne trabajó con Carné por primera y última vez. Es cierto que el director rodó parte de la película en exteriores, y si **Nogent** viene a la mente en este sentido, son sin embargo obras futuras y momentos antológicos ya famosos, los que anuncian escenas como el paseo al amanecer por el canal de Ourcq (la escena que Carné, al parecer, recuerda con más cariño), las orillas brumosas y los puentes del ferrocarril. Por último, cabe recordar que de esta película surgió una fecunda amistad: la del director y el músico Joseph Kosma, cuya colaboración se decidió a raíz de un concurso convocado por el productor (el compositor también desempeña un pequeño papel) (...).

Texto (extractos):

moncinemaamoi.blog









Viernes 12

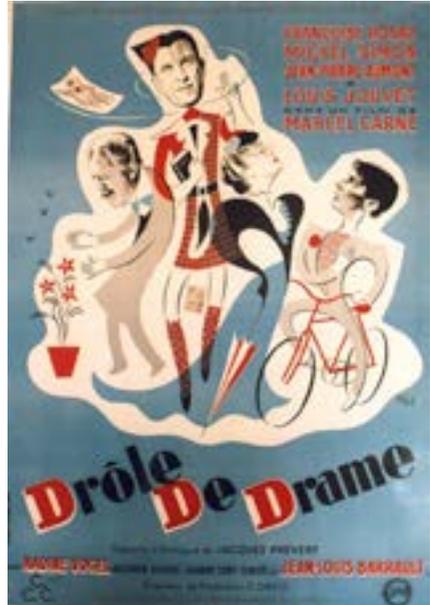
21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

UN DRAMA SINGULAR (1937) Francia 95 min.

Título orig.- Drôle de drame. **Director.-** Marcel Carné. **Argumento.-** La novela "His first offence" (1912) de John Storer Clouston. **Guion.-** Jacques Prévert y Marcel Carné. **Fotografía.-** Eugen Schüfftan (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Marthe Poincin. **Música.-** Maurice Jaubert. **Dirección artística.-** Alexandre Trauner. **Vestuario.-** "Tchimoukoff" (Leo Bonin). **Productor.-** Edouard Corniglion-Molinier. **Producción.-** Productions Corniglion-Molinier para Pathé Consortium Cinéma. **Interpretes.-** Françoise Rosay (*Margaret Molyneux*), Michel Simon (*Irwin Molyneux*), Jean-Pierre Aumont (*Billy*), Louis Jovet (*obispo Soper*), Nadine Vogel (*Eva*), Henri Guisol (*Buffington*), Jenny Burnay (*sra. Pencil*), Agnès Capri (*la cantante callejera*), Annie Cariel (*Elisabeth Soper, la mujer del obispo*), Jane Loury (*sra. McPhearson*), Madeleine Suffel (*Victoria*), Sinoël (*el guardia de la prisión*), Pierre Alvover (*inspector-jefe Bray*), Jean-Louis Barrault (*William Kramps*), Max Morise (*James, sirviente de los Molyneux*), René Génin (*el barrendero*). **Estreno.-** (Francia) octubre 1937 / (EE.UU.) marzo 1939



versión original en francés con subtítulos en español

Película nº 3 de la filmografía de Marcel Carné (de 23 como director)

Música de sala:

"Django et compagnie" (1935)

**Django Reinhardt, Stéphane Grapelli, Joseph Reinhardt,
Pierre Ferret & Louis Vola**

(...) Conviene, primero, situar en su momento preciso una película de las características de **UN DRAMA SINGULAR**. Su director, Marcel Carné, será siempre recordado, a su pesar, por una serie de films que instauraron la vaga y dispersa noción del Realismo Poético en el cine francés poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial -**El muelle de las brumas**, **Hotel del Norte**, **Al despertar el día** y, ya durante el conflicto bélico, **Los visitantes de la noche** y **Los niños del Paraíso**, casi todas escritas por Jacques Prévert, auténtico autor a la sombra-. El propio Carné es tajante al respecto: *“cuando me llaman un clásico, me da la sensación de llevar bobinas de películas atadas al tobillo, como si fuera un condenado a trabajos forzados. Cada vez que hago una nueva película, tengo la seguridad de que todo el mundo evocará mis films de antes de la guerra”*. Las declaraciones del director ya denotan su voluntad de apartarse de unos esquemas preestablecidos que le han venido marcando, esquemas que, precisamente con **UN DRAMA SINGULAR**, son subvertidos en su propia base.

El film fue realizado cuando Carné acababa de salir del obligado aprendizaje, como ayudante de operador primero, de dirección después, de Feyder y Clair, con sólo una película como realizador en su haber, **Jenny**, inicio de su colaboración



con Jacques Prévert y con la actriz Françoise Rosay, esposa de Feyder y que actuó un poco como mecenas de los primeros pasos de Carné en la dirección. **UN DRAMA SINGULAR** es, pues, su segundo film, y su estilo y temática poco tienen que ver con sus siguientes y reconocidas películas; no hay Realismo Poético -suponiendo que éste sea un término mínimamente aceptable, ya que de realismo tenía bien poco-, sino una visión desacostumbradamente ácida de un pequeño grupo de personajes pertenecientes a la burguesía inglesa, narrada en clave de comedia negra donde el absurdo, vía un contundente guion de Prévert, adquiere toda su relevancia narrativa.

Veamos primero los personajes de que se sirve Carné para su propuesta. Un obispo hipócrita que se disfraza de escocés con gafas oscuras, un hombre que asesina carniceros influido por los libros de *Félix Chapel* -autor de "El crimen perfecto"- y que para librarse de sus propios actos decide matar a *Chapel*, un empalagoso galán que ejerce de esperpéntico lechero, un barrendero sólo interesado por los problemas ajenos, un apacible científico que en su doble vida es el furibundo escritor capaz de incitar al crimen, una mujer que prefiere pasar por asesinada antes que ser el hazmerreír de toda la ciudad y ser desheredada, un hombre sin familia que siempre va de luto cuando alguien muere, para sentirse menos solo, un





reportero borracho que trabaja durmiendo... Esta somera galería de personajes a medio camino del absurdo más irrisorio y la ternura más emotiva, protagonizan un falso drama en el que nadie es lo que aparenta, ni hay asesinatos reales que investigar, ni desaparecidos, ni romances. La película se asienta sobre la convención en una doble dirección, la historia en sí misma -la negación de sus atributos clásicos, los que normalmente definirían este tipo de narraciones- y la asumida artificialidad que rezuma el escenario -una ciudad teatralizada- y las mismas acciones -la facilidad con que la sirvienta *Eva* huye de la casa y encierra allí a la policía; la aparición *fantasmal* de la teóricamente asesinada *Margaret Molyneux* en una noche de relámpagos y truenos; el lechero *Billy* es quien da las ideas a *Eva*, que a su vez las transmite a *Molyneux*, y éste finalmente las escribe como exitoso y personal *Chapel*; la ridiculez con que el asesino de carniceros se declara a *Margaret*-. Y todo ello reposa, esencialmente, sobre el rígido esquema de Prévert, la agilidad y precisión de sus diálogos, y la interpretación de un compacto grupo de actores que confieren a sus personajes la suficiente ambigüedad para hacerlos lindantes entre la complicidad y la sátira, entre la emotividad y el ridículo. Notables son, en este sentido, por su ajustada interpretación, escenas como la de la cena entre *Molyneux* y el obispo *Soper*, que basa todo su poder de fascinación en la austeridad con que la cámara de Carné recoge el mínimo gesto, las inflexiones vocales, las miradas siempre con doble sentido, que acometen con contagioso dinamismo dos actores de la categoría de Michel Simon y Louis Jouvet.

Las armas expresivas que utiliza Carné son, esencialmente, las múltiples confianzas entre un equipo compenetrado y habitual en su cine -Prévert, el operador Eugene Schufftan, el decorador Alexandre Trauner, el músico Maurice Jaubert, y el equipo de actores-, aspecto que le confiere a su puesta en escena, sencilla y metódica, el relajamiento idóneo. Se nota en cada plano que Carné confía, prácticamente sin mirar por el visor de la cámara, en sus actores y técnicos, y esto le permite jugar siempre sobre seguro. De esta forma, **UN DRAMA SINGULAR** se asienta en una planificación absolutamente actoral, que en brillantes momentos se rompe para intensificar con travellings absolutamente explicativos, como el que recoge el vacío de la iglesia donde *Soper* recita su sermón, el que recorre la mesa poblada de niños, hijos del obispo, o el que sigue a *Molyneux/Chapel* en su primera aparición, precisamente en la iglesia. Son ajustados movimientos de cámara que comunican, tanto o más que en los diálogos y las composiciones actorales, la ácida y divertida postura de Carné hacia una sociedad basada en la mentira, el equívoco y la hipocresía, pero que en un momento determinado puede ser adorable. Y de ahí la sentencia del propio Carné: *“Una historia, por original que sea, no valdrá nada si los personajes son convencionales”*. Carné, Prévert, Simon, Jouvet, sabían perfectamente lo que era construir personajes no convencionales. **UN DRAMA SINGULAR** es una buena prueba (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Drôle de drame”, en sección “Críticas”, rev. Dirigido, marzo 1986.

(...) Aunque el equipo formado por el director Marcel Carné y el guionista y poeta Jacques Prévert (a los que habría que añadir el decorador Alexandre Trauner o los músicos Maurice Jaubert y Joseph Kosma, entre otros) sigue siendo conocido fundamentalmente por culminar el justamente mítico Realismo Poético de la escuela francesa de preguerra, los primeros títulos de tan fructífera colaboración

permanecen, todavía hoy, injustamente ensombrecidos. En especial, **UN DRAMA SINGULAR**, una pieza extraordinaria a recuperar, inspirada en la novela de John Storer Clouston, “His First Offence” (1912) e, indudablemente, el primer gran film de sus autores.

Alejado tanto del naturalismo documental de **Nogent, Eldorado du dimanche** (1929) como del tono trágico y pasional de **El muelle de las brumas** (1938), **Hotel del Norte** (1938) o **Al despertar el día** (1939), el tándem Carné-Prévert elaboró un feroz discurso sobre el comportamiento humano mediante una brillante y envenenada combinación de melodrama británico, *vaudeville* y absurdo surrealista. Así, las costumbres burguesas y la (doble) moral de las apariencias son los verdaderos desencadenantes de la trama: el rígido obispo de Bedford *Archibald Soper* (Louis Jouvet) que ha iniciado una cruzada contra la literatura policíaca –“*Detective novel readers are future murderers*” proclama uno de los anuncios de su conferencia-, se invita al hogar de su primo, el botánico *Irwin Molyneux* (Michel Simon) –con el que sabremos más tarde, se disputa la herencia de la tía *MacPhearson* (Jeanne Lory)-, precisamente el día en que el mayordomo y la cocinera, muertos de aburrimiento (sic), se despiden y abandonan la casa. Lo que el clérigo no sabe es que *Molyneux*, obligado por su mujer *Margaret* (Françoise Rosay), lleva una doble vida como autor de una serie de crudas novelas criminales de gran éxito que publica



bajo el seudónimo de *Félix Chapel*, lo que les permite mantener su posición social.

Precisamente, Carné y Prévert hacen que el *roman policier* (ya presente en **Jenny**, fruto de la primera colaboración entre ambos) se proyecte sobre el propio relato otorgándole una estructura de (delirante) comedia de intriga: a pesar de los denodados esfuerzos del botánico por explicar la ausencia de su esposa (como no dispone de cocinera, *Margaret* opta por encargarse personalmente de la cena, pero decidida a guardar las apariencias, no sale de la cocina), confiando en que, de ese modo, el clérigo no tarde en marcharse, este decide pasar la noche en casa de los *Molyneux*. El matrimonio decide dormir entonces en un hotel, e *Irwin* le da a *Eva* (Nadine Vogel) las últimas instrucciones para desembarazarse de *Archibald Soper*. Pero el reverendo, que sospecha del extraño comportamiento de su primo y ha presenciado la escena desde la ventana de su dormitorio, llega a la conclusión de que *Molyneux* ha asesinado a su esposa para vivir libremente con su joven amante...

Sin embargo, Carné y Prévert van todavía más lejos, enriqueciendo el relato con un fascinante juego de espejos: ocultos en un hotelucho de los bajos fondos, los *Molyneux* siguen necesitando dinero, de modo que *Irwin* regresa a la escena del crimen para escribir sobre el asesinato imaginario de su esposa bajo la identidad de *Chapel*. Pero sigamos por ese sendero donde, de nuevo nada es lo que parece: como el protagonista de la novela de Albert Sánchez Piñal “Pandora en el Congo” (2005), *Molyneux* termina admitiendo que no tiene imaginación y confiesa que es *Eva* quien le proporciona las ideas, las cuales, en realidad, pertenecen al lechero *Billy* (Jean-Pierre Aumont). Así pues, el giro revelador, tan característico del género, y la fragilidad de las apariencias nos llevan directamente al objetivo perseguido por Carné y Prévert: no es casual que el puritano *Soper* conserve el programa de un cabaret firmado por una “*mujer de la vida*” o que la reacción de su esposa ante el hecho de que lo haya perdido en la casa de los *Molyneux* sea la de enviarle disfrazado a recuperarlo para salvar el honor familiar.

Carné mantiene el pulso narrativo y aprovecha el sentido del detalle personal e intransferible de Prévert: cf. la colección de botellas de leche que se acumulan en la cocina de los *Molyneux*, fruto de las incesantes visitas de *Billy* a *Eva*, y que el inspector *Bray* (Pierre Alcover) considera el antídoto al veneno extraído de plantas exóticas que ha acabado con la vida de *Margaret*; las mimosas que *Irwin* riega con una mezcla de ginebra y whisky y se balancean ebrias a uno y otro lado; la transformación del pobre botánico en una suerte de leyenda criminal y nuevo

“hombre del saco” – “si no te tomas la sopa, Molyneux vendrá y te llevará”, le dice un padre a su hijo-; o los diez percheros en el hogar del obispo, que se corresponden con el número de hijos del matrimonio y cuya disposición en la pared, en orden creciente de altura, podría muy bien ser el germen de los *hermanos Dalton* creados por Morris para sus historietas de *Lucky Luke*... **UN DRAMA SINGULAR** revela un cineasta a la altura de los René Clair, Julien Duvivier o Jacques Feyder de la de época. Quedan como muestra de la brillantez de su puesta en escena excelentes fragmentos como la visita de *Eva* a *Billy* en la prisión, que interrumpe el viejo guardia – “Miren, yo soy bastante liberal. Si quieren besarse, sólo tienen que pagarme”-; el reencuentro entre *Margaret* y el romántico asesino *William Kramps* (Jean-Louis Barrault), que permanece sumergido, a sus pies, en el estanque formado en el invernadero; o las localizadas en el salón de los *Molyneux*, literalmente invadido por *Bray* y sus hombres –en una imagen luego retomada por Hergé en su álbum “El asunto Tornasol” (1954): si, además, los extraños sucesos del laboratorio del profesor congregaban en Moulinsart a una multitud de curiosos y, sobre todo, a *Serafín Latón*, que se acoplaba con su prole en el castillo, aquí se instala un puesto de cerveza (“*Murder House Beer Stand*”) frente a la casa del sanguinario



Molyneux-, y con la presencia casi siempre pasiva en el encuadre de *Buffington* (Henri Guisol), ese policía que trabaja mientras duerme - “*Resuelvo los problemas del mundo en mis sueños. Me voy a dormir y el enigma desaparece*”- y que solo abre los ojos cuando oye el sonido del licor en el vaso...

Queda, además, la idea, tan premonitoria, de la masa, que refuerza la sá-tira de la hipocresía social -hasta el punto de que, vista hoy, no desentonaría en un episodio de **Los Simpson**-. Y refleja en buena medida el clima moral de una sociedad que no tardaría en entregar el país a los nazis: una vez que el temible *Molyneux* parece haber sido asesinado por el clérigo y, luego, por *Kramps* (en ambos casos, la multitud, tras unos segundos de desconcertado silencio, estalla en furiosos gritos de venganza), pasa a ser considerado el individuo más añorado por la comunidad. Apenas un año más tarde, con la agonía del Frente Popular, ni siquiera quedaba espacio para el sarcasmo y otro film de Carné y Prévert, **El muelle de las brumas**, anunciaba claramente la tormenta que se avecinaba (...).

Texto (extractos):

Raúl Acín, “*Drôle de drame*”, en sección “En busca del cine perdido”,
rev. Dirigido, julio-agosto 2011.







Martes 16

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL MUELLE DE LAS BRUMAS (1938) Francia 91 min.

Título orig.- Le Quai des brumes. **Director.**- Marcel Carné. **Argumento.**- La novela homónima (1927) de "Pierre Mac Orlan" (Pierre Dumarchey). **Guion y Diálogos.**- Jacques Prévert. **Fotografía.**- Eugen Schüfftan (1.37:1 - B/N). **Montaje.**- René Le Hénaff. **Música.**- Maurice Jaubert. **Dirección artística.**- Alexandre Trauner. **Vestuario.**- Coco Chanel. **Productor.**- Gregor Rabinovitch. **Producción.**- Ciné-Alliance para Les Films Osso. **Interpretes.**- Jean Gabin (*Jean*), Michel Simon (*Zabel*), Michèle Morgan (*Nelly*), Pierre Brasseur (*Lucien*), Édouard Delmont (*Panama*), Robert Le Vigan (*el pintor*), Raymond Aimos (*Quart Vittel*), René Génin (*el doctor*), Marcel Pérès (*el chófer*), Jenny Burnay (*la amiga de Lucien*), Roger Legris (*el chico del hotel*), Martial Rèbe (*el cliente*). **Estreno.**- (Francia) mayo 1938 / (EE.UU.) octubre 1939.



**versión original en francés
con subtítulos en español**

Festival de Venecia: Mención Especial y Copa Mussolini

Película nº 4 de la filmografía de Marcel Carné (de 23 como director)

Música de sala:

"Swing from Paris" (1936)

**Django Reinhardt, Stéphane Grapelli, Joseph Reinhardt,
Eugène Yvès & Roger Grasset**

(...) Según Georges Sadoul, **EL MUELLE DE LAS BRUMAS** es “una de las cumbres del cine francés”. Esta magistral película de Marcel Carné relata el desafortunado y trágico amor entre un desertor de la infantería colonial, y una muchacha, que vive con un repulsivo tutor. El soldado, *Jean* (Jean Gabin), que por su condición de desertor está condenado a ocultarse, y la muchacha, *Nelly* (Michèle Morgan), que intenta escapar de una existencia aciaga, viven un apasionado romance que los alivia y redime de tantos errores y angustias; hasta que un día, el tutor de la chica intenta abusar de ella... (...) Es imposible olvidar, entre otras cosas, la frase de Jean Gabin a Michèle Morgan en “*T’as des beaux yeux, tu sais? (Tienes unos ojos preciosos, ¿sabes?)*”. Todos los amantes del cine en Francia la recuerdan. En aquellos bellos ojos creía encontrar Gabin por un momento la necesaria esperanza para seguir viviendo. Sin embargo, en la neblina del puerto de Le Havre se esconde el trágico destino que llevará al descreído e irascible desertor a su cruel desenlace. Uno de los mejores ejemplos del mejor cine francés de los años treinta -realismo, poesía, tragedia, fantasía social...-, **EL MUELLE DE LAS BRUMAS** es un film sobre una generación desorientada, predestinada al fracaso, una pieza clásica de romántico pesimismo que se hizo eco de las nubes de tormenta que se cernían sobre Francia.

No obstante, la consideración de Marcel Carné como gran autor cinematográfico ha sido siempre objeto de debate; un debate marcado por las dudas y las exaltaciones, por el desconocimiento y una cierta ofuscación. Pero, una vez vista la película, cabe preguntarse: ¿qué habría sido del “Realismo Poético” de Carné si no hubiese contado con los textos de Jacques Prévert? ¿Serían iguales films tan inolvidables como **Al despertar el día**, **Los niños del Paraíso** o **Las puertas de la noche**? ¿Tendrían la misma intensidad *poética* -inmensamente superior a su vertiente *realista*-, el mismo poder de evocación dramática? Es evidente que no; y sin menospreciar el talento del realizador a favor de su guionista, es justo reconocer que los intérpretes de **EL MUELLE DE LAS BRUMAS** pronuncian diálogos inolvidables que confieren a la película un notable hechizo: cuando *Jean* evoca la belleza de los tristes y adorables ojos de *Nelly*, cuando el pintor *Krauss* (Robert Le Vigan) -que planea suicidarse lanzándose al mar, y que hace depositario a *Jean* de todas sus pertenencias: dinero, ropa, documentos... - explica que él pinta “*las cosas que hay detrás de las cosas*”; la secuencia en que *Nelly* llora lamentándose de que nadie la ama. Incluso al principio del film hay un diálogo escrito por Prévert -el que entabla *Jean* con un camionero que acaba de recogerlo- que define el tono del film:

- **Camionero:** ¡Qué niebla!
- **Jean:** Estoy acostumbrado, he estado en Tonkin. ¿Comprendes?
- **Camionero:** ¿Bromeas? No hay niebla en Tonkin.
- **Jean:** ¿Qué no hay? Claro que sí. Aquí dentro. (Señalándose la frente).

Jacques Prévert no necesita escribir grandes palabras ni construir monumentales frases para construir un guion y unos diálogos llenos de lirismo, rodeados de un curioso y huidizo aire de misterio. No en vano perteneció durante unos años al movimiento surrealista. Sin embargo, es mérito de Marcel Carné el haber conectado con la trama, los personajes y las reflexiones del libreto de Jacques Prévert. Su puesta en escena, su sentido de la composición del encuadre, de la luz, saquea el mundo real, lo desmenuza y reconstituye con la plástica fílmica y la fantasía para construir una imagen cinematográfica de esa realidad acorde con sus inquietudes personales, las cuales, todo hay que decirlo, coinciden con las de su guionista. Por ejemplo, ambos cambian el escenario original de la novela de Pierre MacOrlan, el barrio de Montmartre, en París, por la zona portuaria de Le Havre, una especie de limbo, de zona fantasma formada por luces brumosas y sombras cenicientas, donde los personajes parecen atrapados en un instante de sus vidas comprendido entre las frustraciones del pasado y los sueños imposibles del futuro.

De este modo, el tándem Carné & Prévert profundiza en su gran tema: el conflicto trágico entre un mundo corrupto y egoísta y la exigencia de felicidad del





individuo. En **EL MUELLE DE LAS BRUMAS** realizador y guionista recrean tipos sociales que no sólo caracterizan al cine francés de aquellos años, sino que, al mismo tiempo, expresan un sentimiento vital. Hombres y mujeres de baja extracción social -marginados, solitarios, hampones de medio pelo, artistas fracasados... -, figuras que se convierten en arquetipos trágicos, pues ya nada tienen que ver con este mundo, víctimas de leyes injustas y de torcidas pasiones, que rehúsan a todo compromiso con él. Quizá por ello, durante una gran parte del metraje de **EL MUELLE DE LAS BRUMAS**, los personajes miran por las ventanas, hacia el mar, punto de partida de una nueva existencia que, aparentemente, pueden tocar con los dedos. De ahí que los barcos que apenas se vislumbran a través de la niebla tengan un valor simbólico tan inquietante como esa maqueta de un hermoso navío de vela encerrado en el interior de una botella -que recuerda al propietario del lúgubre bar “Panamá” sus tiempos felices en tierras soleadas-, o el barquito de feria en el que *Jean y Nelly* posan alegres para un fotógrafo.

Jean Renoir tildó en su momento la película de Marcel Carné de “fascista” (¿ ?), descalificación que, a poco que se recapacite sobre ello, no tiene sentido al-

guno. Entre sus argumentaciones destacaba con especial ahínco el hecho de que la historia de amor entre *Jean* y *Nelly* no tenía un final feliz. Probablemente a Renoir, de tendencias políticas izquierdistas, no le gustaba ver cómo a dos parias de buen corazón, como los interpretados por Jean Gabin y Michèle Morgan, no podían consumar su amor y sus esperanzas de una vida mejor, o tal vez le molestaba que villanos tan repulsivos como *Lucien* (Pierre Brasseur) escapasen sin castigo. Pero lo más grave de la apreciación de Jean Renoir radica en que no supo ver el aspecto más atractivo y moderno de **EL MUELLE DE LAS BRUMAS**: la inquietante parábola que traza sobre la naturaleza irracional del mal -sin olvidar sus resonancias simbólicas y metafísicas- incrustadas en un ambiente de plana cotidianidad (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “El muelle de las brumas”,
en dossier “50 obras maestras del cine europeo”, rev. Dirigido, diciembre 2004.



(...) Olvidado, repudiado y salvado de las cenagosas aguas de los reflujos críticos, Marcel Carné aparece como la figura esencial de un movimiento teórico, el “Realismo Poético”, que generó tantos adeptos como detractores. Víctima de su tiempo, del esplendor luego perdido del “Realismo Poético” francés, de su participación en el gobierno colaboracionista durante la ocupación nazi -aunque también se opuso a algunas de las férreas normas implantadas por los alemanes en materia artística-, de los vaivenes de la industria cinematográfica gala tras la aparición de la Nouvelle Vague, la defenestración de algunos de los directores que más contribuyeron a las tendencias clave del cine francés de los cuarenta y cincuenta y el olvido de rigor, la obra de Marcel Carné emerge hoy con fuerza en algunos títulos para también ser cuestionada en otros por su envaramiento teatral y acristalada estilización. No posee una filmografía homogénea salvo en la primera mitad de su trayectoria, la que comprende el decenio 1936-1946 y está indefectiblemente asociada a la escritura de Jacques Prévert y a la presencia de actores como Jean Gabin, Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Louis Jouvet, María Casares o Michel Simon.

Cierto es que ese decenio fundamental en la obra de Carné está marcado por su colaboración con el dramaturgo, poeta, guionista, actor y ex surrealista Ja-



cques Prévert quien firmó los guiones de ocho de las primeras nueve películas del director (...) De Prévert ha llegado a escribirse que *“aunque jamás haya firmado la dirección de una película, es indiscutible que se puede hablar de películas de Prévert”*. Si en la actualidad ya se está planteando que lo mejor de la aún corta filmografía de Alejandro González Iñárritu se debe a los guiones que para él escribió Guillermo Arriaga, y que tras la separación artística de ambos se abre un enorme interrogante en torno a lo que puede aportar el director mexicano, ¿no podríamos decir también que la primera parte de la obra de Carné le pertenece de un modo u otro a Prévert, a su escritura, a su creación de personajes y singulares atmósferas, esas que en los inicios del “Realismo Poético” tienen tanto de melodrama de arrabal como de extraño y desconcertante *film noir*, y que sin duda esa noción de “Realismo Poético” le debe tanto a él como a Carné y otros directores que lo practicaron? La diferencia reside en que Carné también hizo, sin Prévert, buenas películas y que hoy, más de medio siglo después del auge y caída del “Realismo Poético” brumoso y romántico, la fuerza de aquel movimiento ha disminuido considerablemente y muestra no pocas fisuras y costuras.

El personaje que encarna Jean Gabin en **EL MUELLE DE LAS BRUMAS** es un tipo hosco, solitario, ex combatiente del ejército colonial francés, posiblemente un desertor, aunque poco se explica de su reciente pasado. No puede beber, tampoco sabemos por qué razón, es poco hablador y no le gustan los animales que



buscan dueño; el perrito que desea afanosamente su compañía a lo largo del film le define por oposición, perfectamente, y no es extraño que la película se cierre con un plano general del animal corriendo por una carretera en pos del protagonista después de que éste haya sido tiroteado en medio de una calle adoquinada que refleja las luces de las farolas del ocaso, el mismo crepúsculo en el que el personaje, de nombre *Jean*, está indefectiblemente instalado desde su primera aparición.

EL MUELLE DE LAS BRUMAS es un film visualmente poderoso en su artificio, esa niebla exagerada y penetrante que lo diluye todo, calles, casas, vehículos, rostros, dejando imprecisa la geografía de Le Havre, la localidad portuaria donde acontece el relato. Pero es también una película de gestos envarados: los actores parecen algo incómodos en algunas de las situaciones a las que los enfrentan Carné y Prévert, y la puesta en escena del cineasta fuerza al máximo la tensión hasta conseguir, a veces, el efecto contrario al buscado. Es en los personajes opacos donde mejor brilla el film. El de Michel Simon, por ejemplo, un individuo enigmático y ruin al mismo tiempo, podrido por dentro, como le increpa *Jean* durante la pelea en el sótano de su casa. *Zabel*, el personaje en cuestión, es una especie de hampón con fachada respetable, un tipo afable pero viscoso que



desea sin remordimientos a su ahijada *Nelly* -una jovencísima Michèle Morgan ataviada con boina y un llamativo impermeable de plástico, todo un icono de la estética del “Realismo Poético”- y escucha sin cesar música sacra. Por el contrario, cierto artificio lírico, algo vacuo, aflora en otro personaje capital, *Michel* (Robert Le Vigan), un pintor escéptico que se suicida en el mar dejando antes su ropa, su dinero y su pasaporte para que sean utilizados por el soldado *Jean*. Es verdad que, en comparación con **El aire de París**, Carné filma aquí mejor la ciudad portuaria de estudio que la geografía parisina, convirtiendo la atmósfera, al revés del posterior film, en protagonista de excepción, tanto que los personajes son engullidos por ella a través de la trabajada iluminación de Eugen Schüfftan. Pero lo más interesante de **EL MUELLE DE LAS BRUMAS**, además de lindar con el *film noir* de una manera muy similar a la de posteriores logros de Jacques Becker (el dibujo de los hampones chulescos que pasean en coche por la ciudad, los incipientes modos de un crimen organizado que representa *Zabel*), reside en la forma en que ese “Realismo Poético” se trastoca en una suerte de estado fantasmático situado en tierra de nadie, en un lugar imposible, casi en duermevela, sin separación entre la noche y el día. Y eso ocurre en la triste casucha que hace las veces de taberna en el muelle -aunque en realidad parece instalada en medio de la nada más absoluta-, un decorado que durante una buena porción de metraje se convierte en el “espacio” de la película y parece anticipar al hotel medio vacío de **Cayo Largo** (*Key Largo*, 1948), de John Huston, el lugar donde se encuentran personajes opuestos agazapándose por razones distintas de un destino adverso (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Carné: del realismo poético al drama naturalista”,
en sección “Flashback”, rev. Dirigido, septiembre 2009.





HOTEL DU NORD

GRA les 13 14 15 Juin

VENTE ACHAT
700 PLACES
GARAGE

6



Viernes 19

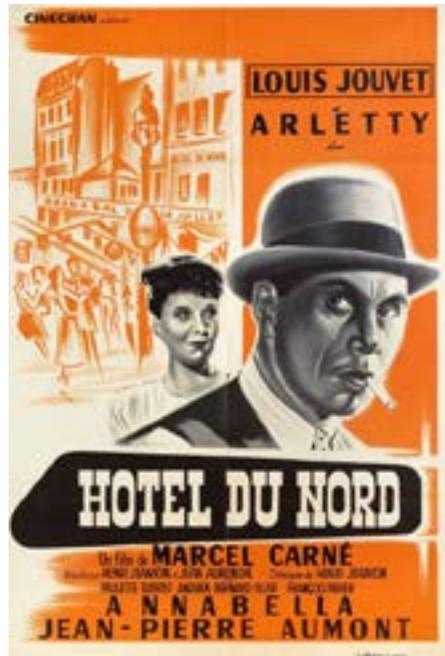
21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

HOTEL DEL NORTE (1938) Francia 93 min.

Título orig.- Hôtel du Nord. **Director.-** Marcel Carné. **Argumento.-** La novela homónima (1929) de Eugène Dabit. **Guion y Diálogos.-** Henri Jeanson & Jean Aurenche. **Fotografía.-** Louis Née & Armand Thirard (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Marthe Gottié & René Le Hénaff. **Música.-** Maurice Jaubert. **Dirección artística.-** Alexandre Trauner. **Vestuario.-** “Tchimoukoff” (Lou Bonin). **Productor.-** Onésime Grinkrug & Joseph Lucachevitch. **Producción.-** Société d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF) - Impérial Film. **Intérpretes.-** Annabella (*Renée*), Jean-Pierre Aumont (*Pierre*), Louis Jouvet (*sr. Edmond*), Arletty (*Raymonde*), Paulette Goddard (*Ginette*), André Brunot (*Emile Lecouvreur*), Henri Bosc (*Nazarède*), Bernard Blier (*Prosper*), François Périer (*Adrien*), Jane Marken (*Louise Lecouvreur*), Armand Lurville (*el comisario*), Jacques Louvigny (*Munar*), Marcel André (*el cirujano*). **Estreno.-** (Francia) diciembre 1938 / (EE.UU.) diciembre 1940.



versión original en francés con subtítulos en español

Película nº 5 de la filmografía de Marcel Carné (de 23 como director)

Música de sala:

“Go-go-Goraguer” (1956)

Alain Goraguer, Paul Rovère & Christian Garros

(...) No soy un incondicional de la obra del francés Marcel Carné. Con ello no voy a caer en la estupidez de suscribir aquella anatémización con la que en su momento fue etiquetado por los críticos de “Cahiers du Cinema” -junto a tantos otros cineastas, varios de ellos de considerable calado-. (...) Estamos ante un cineasta de una profesionalidad incuestionable que supo aprovechar en su cine los elementos de producción que rodearon la parte más célebre de la misma -aquella que se centra en la segunda mitad de los años treinta-. En aquel marco brindó algunos títulos que pueden ser situados entre los exponentes más significativos de aquel tiempo. La presencia de un determinado contexto de producción y ambientación, la prestación de Jacques Prévert en sus guiones, o la frecuencia de un grupo de intérpretes, posibilitaron exponentes que han alcanzado una notable estatura en la mítica cinematográfica.

No cabe duda que el hecho de situar lo más reconocido de la obra de Carné dentro de los confines del denominado “Realismo Poético” francés, de alguna manera ha servido para redescubrir su obra, de lo que **HOTEL DEL NORTE** supone uno de sus ejemplos paradigmáticos, al tiempo que en sí mismo ofrece la singularidad de ser el único de los títulos de aquel periodo que no contó con la base



dramática del mencionado Prévert. Un reconocido referente que en esta ocasión fue -por así decirlo- sustituido por Jacques Aurenche y Henri Jeanson, basándose en la novela del mismo título de Eugène Dabit. Es probable que la ausencia de Prévert pudiera resentirse en el resultado, aunque en modo alguno limita el alcance de una propuesta que entronca con la imagen más habitual de la obra del cineasta, al tiempo que suponga un exponente bastante familiar de este tipo de cine. Es decir, nos encontramos ante una propuesta coral, en la que un contexto más o menos costumbrista y ligado a sentimientos amorosos describe ese aspecto sombrío que vaticina las turbulencias de una sociedad como la francesa, dispuesta como el resto de países europeos a vivir la traumática II Guerra Mundial. Dichas características se vehicularán mediante una ambientación en la que la credibilidad quedará contrapuesta con cierto contexto irreal y pesadillesco, posibilitando una expresión dramatizada de sentimientos. La película se inicia y culmina con una planificación similar. En su plano de apertura -tras unos títulos de crédito que se insertan sobre planos con fondo de mar, insinuando a modo de metáfora la presencia de sentimientos turbulentos-, una grúa describirá el devenir de una pareja con andar sombrío, dirigiéndose al hotel que centralizará la acción, situado a orillas del canal





del Sena en París. Ellos son *Pierre* (Jean-Pierre Aumont) y *Renée* (Annabella), dos jóvenes amantes que no vaticinan ningún futuro en su relación y están dispuestos a poner fin a sus vidas. En la conclusión se reiterará dicho movimiento pero en sentido opuesto. Los dos jóvenes se marchan, con la seguridad de haber encontrado una nueva oportunidad en la vivencia de sus sentimientos.

Se puede decir que el film de Carné queda descrito como la vivencia de una parada, de un estacionamiento. Un punto de encuentro que se manifiesta inserto en ese universo coral donde transcurre el devenir de tantas personas que en su seno conviven, como si se dispusiera en sus dependencias un microcosmos. En él se puede encontrar una amplia tipología de seres, entre los que -además de la muchacha que contemplamos al inicio, su amante será ingresado en prisión acusado de haber intentado asesinarla-, las imágenes se centrarán en la desapacible pareja que forman la ya madura *Raymonde* (Arletty), prostituta que vive junto al extraño e hierático *Edmond* (Louis Jouvet), un hombre sin trabajo que desea introducirse en el mundo de la fotografía. La base dramática de la película centrará el punto de incardinación de ambas parejas, a partir de la consumación del intento de suicidio que pondrán en práctica de manera fallida los dos jóvenes amantes,

siendo *Edmond* testigo de la autoría del disparo de *Pierre* sobre su amada y protegiéndolo de manera incomprensible al permitirle huir, aunque poco después este se entregue a la policía, mientras la joven logrará ser recuperada de las heridas. En realidad, la esencia de **HOTEL DEL NORTE** tiene su oculto punto de inflexión en la secreta fascinación que en el personaje encarnado por Jovet con su habitual hie-ratismo, provoca la figura de la bella *Renée*, contemplada dentro de un contexto que hará aflorar en este el recuerdo de su antigua personalidad. En realidad este era *Paulo*, un antiguo delincuente delator que modificó los rasgos de su antigua personalidad a la hora de sobrevivir, y al cual la vivencia del intento de suicidio presenciado le ha llevado a un reencuentro consigo mismo. No se producirá dicha revelación hasta la llegada de una secuencia magnífica -el encuentro de este en la nocturnidad del banco de un parque, con la muchacha que ha turbado su poco grata cotidianeidad-, descrita con un plano largo encuadrando el rostro de la joven iluminada, mientras *Edmond* se encuentra en un penumbra rota con el encendido de un cigarro.

(...) La película de Carné cobrará en este último tercio la auténtica égida de su intensidad. Hasta entonces, sus imágenes se mostrarán oscilantes entre la efectividad que describe esa atractiva ambientación en la intensidad de un contexto existencial que casi se puede percibir físicamente, mediante la fotografía en





blanco y negro de Louis Néé y Armand Thirard y el diseño de producción del mítico Alexandre Trauner, oponiéndose al cierto pintoresquismo de la galería coral que manifiesta el contexto en donde se centra su acción. En uno u otro caso, se trata de un ámbito bastante habitual dentro de la valiosa corriente del cine francés donde se inserta (...). La fuerza que adquiere ese episodio en el que el desconcertante *Edmond* y la joven desorientada coinciden, se reencuentran y confiesan -con enorme intensidad y un alcance incluso existencial casi perceptible, además de mostrar una hermosa modulación en la interpretación de Jovet-, iniciará una sucesión de instantes magníficos, como la conversación que ambos sostienen cuando van a viajar en barco hasta la lejana Port Said, intuyendo en ellos una ligazón sentimental que para él siempre ha supuesto un anhelo interior, mientras que para la joven no es más que un intento de olvidar el sincero amor que siente por *Pierre*, preso en la cárcel y que le ha rogado que se separe de él. En esa secuencia -como en tantos otros momentos del film- el reflejo del agua sobre los rostros, y los fondos de las secuencias, ejercerán como sutil metáfora de esa desestabilización que intentarán encontrar ambos, aunque en realidad solo lo consiga *Renée*, en una decisión que marcará el destino último de ese hombre, decidido a poner fin a su trayectoria

vital, precisamente de manos de quien durante este tiempo lo ha estado buscando, y merced a la traición que le brindará la resentida *Raymonde* -de destacar es la sordidez con la que se muestra su relación con *Nazaréde*, uno de los gánsteres que buscaban a su antiguo amante-. Dicha trágica conclusión se expresará en una magnífica elipsis, integrada dentro del disfrute de la fiesta de 14 de julio, en un baile que emergerá como sublimación de una tragicomedia que, dentro de la desigualdad de sus logros, cabría destacar también en la fuerza que adquieren algunos de sus diálogos -“*Gracias por haberme dado tres días de tu vida*”, le dirá *Raymond* a *Renée* antes de despedirse para siempre de ella-, o la alusión que en una de sus secuencias iniciales se ofrece a la incidencia de la guerra civil española en el contexto de la turbulenta sociedad francesa de aquel tiempo (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez,
“Hôtel du Nord: amor y muerte a orillas de un canal”,
en sección “Flashback”, rev. Dirigido, abril 2011.







Martes 23

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

AL DESPERTAR EL DÍA (1939) Francia 91 min.

Título orig.- Le jour se lève. **Director.-** Marcel Carné. **Argumento.-** Jacques Viot.

Guion y Diálogos.- Jacques Prévert. **Fo-**

tografía.- Philippe Agostini, André Bac, Albert Viguier y Curt Courant (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** René Le Hénaff. **Mú-**

sica.- Maurice Jaubert. **Dirección artísti-**

ca.- Alexandre Trauner. **Vestuario.-** Boris

Bilinsky. **Productor.-** Jean-Pierre Froge-

rais. **Producción.-** Productions Sigma

para Les Films Vog. **Intérpretes.-** Jean

Gabin (*François*), Jacqueline Laurent

(*Françoise*), Jules Berry (*sr. Valentín*),

Arletty (*Clara*), Mady Berry (*la portera*),

René Génin (*el portero*), Arthur Devère

(*sr. Gerbois*), René Bergeron (*el dueño*

del café), Bernard Blier (*Gaston*), Marcel

Pérès (*Paulo*), Germaine Lix (*la cantante*),

Jacques Baumer (*el comisario*). **Estre-**

no.- (Francia) junio 1939 / (EE.UU.) julio 1940.



**versión original en francés
con subtítulos en español**

Película nº 6 de la filmografía de Marcel Carné (de 23 como director)

Música de sala:

**“Clarinettes à Saint-Germain-des-Prés” (1957)
Hubert Rostaing, Maurice Meunier, Martial Solal,
Michel Hausser & Pierre Michelot**

(...) Buena parte del (merecido) prestigio de **AL DESPERTAR EL DÍA** se sostiene sobre la enorme fuerza e intensidad de las secuencias que transcurren en el pequeño apartamento donde vive el personaje de *François* (Jean Gabin), situado en el último piso de una modesta pensión emplazada en el cruce de calles de un barrio obrero. Es en este escenario donde arranca la película; tras una corta serie de planos de ambiente callejero, la cámara se acerca con elegancia al edificio de la pensión y se sumerge en los estrechos rellanos del bloque por los cuales vemos subir, con paso titubeante, a un invidente, fijando su atención en una de las puertas del último piso, tras la cual brota el sonido de un disparo y el lacónico intercambio de réplicas de dos hombres a los que luego identificaremos como el ya citado *François*, quien ha efectuado el disparo, y *Valentín* (Jules Berry): este último es a quien veremos, a continuación, salir del apartamento de *François*, encogido de dolor (la bala se ha alojado en su vientre), desplomarse y rodar un par de tramos de escalera antes de fallecer, provocando el terror del invidente, que se tropieza con el cuerpo y pide ayuda. Un par de gendarmes acuden prestos al lugar de los hechos e intentan que *François* les abra y dé alguna explicación; la respuesta del protagonista son otros tres disparos a través de la madera de la puerta. Se forma alrededor de la pensión un fuerte cordón policial a pie de calle y en los tejados de los edificios colindantes; al anochecer, tiene lugar otro gran momento: las balas de los gendarmes llenan de agujeros una de las paredes y el espejo del apartamento de *François*, quien se ha sentado en el otro extremo de la estancia, alejado del ángulo de tiro de los agentes de la ley, y contempla en silencio los destrozos, casi como si no fueran con él. Más adelante, todavía hay otro momento extraordinario en ese mismo decorado: los policías intentan de nuevo entrar por la puerta del apartamento, en esta ocasión destrozando la cerradura a tiros; *François* empuja un enorme y pesado armario para bloquear la puerta, y uno de los disparos abre una de las puertas del mueble, revelando algo que hay colgado decorativamente en ella: una ristra de instantáneas de fomatón, en las cuales aparece el rostro de *Françoise* (Jacqueline Laurent).

Insisto en detallar aspectos de estas escenas del apartamento porque en ellas se encuentra prácticamente resumido todo el sentido de esta hermosa tragedia que es **AL DESPERTAR EL DÍA**¹. Por ejemplo, uno de los objetos que decora el lugar es un osito de peluche al cual le falta una oreja, un recuerdo de *Françoise*,

1 **AL DESPERTAR EL DÍA** sería objeto de un estimable remake norteamericano, **Noche eterna** (*The long night*, 1947), dirigido por Anatole Litvak y protagonizado por Henry Fonda, Barbara Bel Geddes, Vincent Price y Ann Dvorak, cuyo tratamiento era cercano al del cine negro de la época.



la muchacha de la que *François* estaba enamorado y cuyas fotografías están colgadas en el armario; la misma chica cuya joya, una especie de camafeo, adorna el espejo acribillado por la policía; esa joya que, como descubrirá *François* de labios de *Clara* (Arletty), su amante ocasional, es la misma que el sibilino *Valentín* acostumbra a regalar a todas sus amantes, todo lo cual provocará que, en un acceso de furia, *François* mate a *Valentín* cuando este último acude a su apartamento y haciéndolo con la misma pistola que, paradójicamente, *Valentín* tenía pensado usar para matar a *François*... **AL DESPERTAR EL DÍA**, una de las mejores y más justamente famosas colaboraciones de Marcel Carné con Jacques Prévert e inscribible en la etapa de “Realismo Poético” del realizador, es un drama fatalista que, al igual que **El muelle de la brumas**, tiene más de poético que de realista. La trama, narrada desde el punto de vista de *François*, se articula alrededor de tres largos y complejos flashbacks que permiten que el espectador pueda creer con escaso margen de error que todo el relato es una ensoñación surgida de la mente del protagonista; lo cual, por cierto, explicaría en gran medida el tratamiento lírico, casi onírico, que tienen momentos como la primera vez que *François* ve a *Françoise*, llevando un cesto con flores para la mujer del jefe de la fábrica donde trabaja el primero, o la posterior, bellísima secuencia de ambos amantes en el invernadero, en



la cual las flores vuelven a ejercer de contrapunto para el retrato idílico, sublimado (y, como luego sabremos, falso) que *François* se ha hecho de la dulce y aparentemente virginal muchacha (...).

Texto (extractos):

*Tomás Fernández Valentí, "Carné, entre el clasicismo y la modernidad",
en sección "Flashback", rev. Dirigido, octubre 2009.*

(...) Aunque tiene las señas de identidad del "Realismo Poético" francés y a sus máximos responsables (Marcel Carné, Jacques Prévert, Jean Gabin y Arletty), **AL DESPERTAR EL DÍA** (inédita en salas en España) también entronca de manera más acusada con el realismo negro. El "Realismo Poético" está bien presente: el desarraigo del personaje de *François*, los ambientes míseros de la clase obrera (el



duro trabajo en la fábrica de *François*, el hecho de que él y *Françoise* fueron dados a la beneficencia poco después de nacer), franqueza sexual, fatalismo, héroes atormentados... Pero los muelles y las tabernas portuarias son substituidos aquí, en el tiempo presente del relato, por las reducidas dimensiones de la habitación en la que *François*, tras haber disparado contra *M. Valentin*, recuerda todo lo acontecido anteriormente mientras la policía rodea el edificio. Punto medio y a la vez distante en la obra realista de Carné, rodada tras **El muelle de las brumas** y **Hotel del Norte**, entronca con el espacio claustrofóbico del segundo de estos títulos, en el que una pareja alquila una habitación de hotel para suicidarse, ya que ese espacio pequeño y asfixiante, y ese destino, el suicidio, conforman también los contornos nihilistas de **AL DESPERTAR EL DÍA**. La geometría espacial del inicio (un hombre tambaleante cae por una escaleras tras ser herido de muerte y otro hombre, ciego, sube por esas mismas escaleras) se torna utilización angosta del decorado de Alexandre Trauner. El fatalismo impregna pronto la historia por mucho que Carné se detenga en elementos cotidianos y humorísticos: una vecina decide irse del inmueble porque se ha cometido un crimen, pero no puede evitar detenerse porque en su atropellada huida le caen todas las cucharillas que llevaba escondidas.

La relación sentimental a cuatro bandas es cualquier cosa menos convencional. *François* se enamora de la joven *Françoise*, pero está sientiendo devoción por *Valentín*, un adiestrador de perros que mantiene relaciones con su ayudante, *Clara*, quien a su vez se convierte en amante de *François*. Si *François* y *Françoise* se reconocen en sí mismos más allá de la similitud de sus nombres (“Somos familia porque no tenemos familia”, le dice él), el personaje de *Valentín* resulta extremadamente complejo para el cine de la época. Repugnante, ambicioso y provocador, libérrimo y celoso, se consuela haciendo daño a los demás, inventa relaciones inexistentes (le dice a *François* que es el padre de *Françoise*) y se gusta a sí mismo más que cualquier otra cosa. Sin embargo, no merecía morir, o no ha hecho nada tan grave como para recibir un disparo de *François*.

Si el tiempo parece detenido en la habitación de *François*, quien fuma, camina de un lado a otro, habla solo, piensa demasiado y se mira en el espejo sin gustarle el reflejo que le propone, lo que evoca en flashback fluye muy rápido: tres semanas transcurridas desde el inicio de la relación entre *François* y *Françoise* son representadas en un solo cambio de escena. La duplicidad del film en el empleo del tiempo se asemeja a la dualidad de su propio protagonista masculino,



un hombre con un ojo alegre y otro triste, como lo percibe *Françoise*, o en los acusados y magníficos contrastes entre la luminosidad del pasado y el claroscuro del presente (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Al despertar el día”,
en sección “Home Cinema”, rev. Dirigido, diciembre 2016.









Viernes 26

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LOS VISITANTES DE LA NOCHE (1942) Francia 121 min.

Título orig.- Les visiteurs du soir. **Director.-** Marcel Carné. **Guion y Diálogos.-** Jacques Prévert y Pierre Laroche. **Fotografía.-** Roger Hubert (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Henri Rust. **Música.-** Joseph Kosma y Maurice Thiriet. **Dirección artística.-** Alexandre Trauner. **Vestuario.-** Georges Wakhévitch. **Productor.-** André Paulvé. **Producción.-** Productions André Paulvé para DisCina. **Intérpretes.-** Arletty (*Dominique*), Alain Cuny (*Gilles*), Marie Déa (*Anne Hugue*), Fernand Ledoux (*barón Hughes*), Marcel Herrand (*barón Renaud*), Jules Berry (*el Diablo*), Pierre Labry (*el señor*), Jean d'Yd, Gabriel Gabrio (*el verdugo*). **Estreno.-** (Francia) diciembre 1942 / (EE.UU.) agosto 1947.



**versión original en francés
con subtítulos en español**

Película nº 7 de la filmografía de Marcel Carné (de 23 como director)

Música de sala:

“Danse à Saint-Germain-des-Prés” (1959)

Michel de Villers, Claude Bolling, Vincent Casino & Roger Paraboschi

(...) El cine francés experimentó un vuelco muy importante desde la ocupación nazi. Y no únicamente en sus aspectos más evidentes siempre relacionados con la distribución y la extrema dificultad de llevar a cabo los proyectos (algo que reflejaría, magistralmente, Bertrand Tavernier en **Salvoconducto**, *Laissez-passer*, 2002) sino en la pequeña eclosión de un cine de clara tendencia fantástica, ciertamente inédito en años anteriores y que, en no pocos elementos, se enfocaría como una respuesta a las dramáticas circunstancias que se estaban experimentando en el país. Efectivamente, entre 1942 y 1946, un año después de finalizada la contienda, se estrenan **LOS VISITANTES DE LA NOCHE**, **La nuit fantastique** (Marcel L'Herbier, 1942), **La main du diable** (Maurice Tourneur, 1943), **La cavalcade des heures** (Yvan Noé, 1943), **La fiancée des ténèbres** (Serge de Poligny, 1945), **Blondine** (Henri Mahé, 1945), **Sylvie et le fantome** (Claude Autant-Lara, 1946), **La tentation de Barbizon** (Jean Stelli, 1946) y **La bella y la bestia** (*La belle et la bete*, Jean Cocteau, 1946), la cima de todas ellas. Estas piezas compartirían dispositivos importantes como el hecho de mantener un ambiente onírico que remite a leyendas pretéritas y, asimismo, una tendencia a la abstracción que parece repudiar, drásticamente, la coyuntura dominante. Pero, especialmente, integrarían





un halo de nostalgia, por momentos, profundamente emotivo donde el aparente maniqueísmo y la materialización de la dualidad simbolizado en el poderosísimo juego entre luces y sombras terminarían por representar una regresión hacia tiempos primigenios donde la irrealidad se convierte en el único refugio ante el terror del presente. **LOS VISITANTES DE LA NOCHE** es una de las primeras piezas que orientarían sus registros formales y temáticos hacia los aspectos expuestos. (...)

(...) Los tiempos de la Ocupación no fueron fáciles para Carné. Recibió también la llamada para rodar con la “Continental” y acudió a la cita desconfiado. En sus memorias se esfuerza por demostrar que no tenía interés alguno en trabajar para la productora alemana y que se esforzó en imponer condiciones que disuadieran a Alfred Greven. Sin embargo, todas le fueron aceptadas y tuvo que firmar un contrato para rodar una superproducción en Francia de carácter, eso sí, no propagandístico. Sus peticiones continuaron siendo muy altas hasta que el hecho de solicitar a Jean Cocteau como diseñador de vestuario terminó por romper la baraja. Carné había logrado su objetivo y la ruptura del contrato le hizo paradójicamente sentirse exultante. Lo explicaba así: *“Salvando las distancias, un prisionero de guerra que trabajara en una granja enemiga experimentaría las mismas sensaciones. El granjero que le da trabajo es amable con él, lo trata como un obrero compatriota con el que se entiende bien; está correctamente alojado, bien*

alimentado y por consiguiente no tiene nada que reprochar a su jefe. No obstante algo no funciona. No hay nada que hacer. Es visceral: es el enemigo...”.

Pasó algún tiempo hasta que se concretó el proyecto de **LOS VISITANTES DE LA NOCHE** tras una visita a Jacques Prévert, el poeta al que Carné aparece habitualmente ligado en sus mejores películas. Ofrecieron trabajo de forma clandestina a dos judíos vetados por Vichy: Trauner para construir los decorados y Kosma para la música. (...) El Carné de **El muelle de las brumas** y **Al despertar el día** parece ir más allá de las nieblas que envuelven a los personajes o los saltos temporales en los que estos reflexionan sobre los actos cometidos. El cineasta ya ha ingresado en un universo alterno en el que dos seres demoníacos van a iniciar un trayecto iniciático que llevará consigo la desintegración de todo cuanto condiciona lo tangible. Porque **LOS VISITANTES DE LA NOCHE** es, en esencia, una obra etérea. Suspendida en el tiempo y donde el espacio en que se desarrolla es tan mutable como todas las reglas que marcan la realidad. Para ello es necesario volver la mirada al siglo XV. Dejarse llevar por lo atávico. Por un ambiente que altera el “Realismo Poético” para crear un concepto que desintegra el primer término con el fin de fusionar el segundo con lo mágico. Lo inesperado. De esta manera, **LOS VISITANTES DE LA NOCHE** aparece como una pieza de resistencia. Como una película que ve la necesidad de transmitir al espectador la necesidad de otros universos. Algo que también estaba llevando a cabo el cine estadounidense (ahí estarían, por ejemplo, **El difunto protesta**, *Here Comes Mr. Jordan*, Alexander Hall,



1941 o **Dos en el cielo**, *A Guy Named Joe*, Victor Fleming, 1943), alejadas de las vertientes legendarias y más preocupadas por los preceptos judeocristianos aunque, igualmente, focalizadas a la evasión de la catástrofe de la guerra (...).

Texto (extractos):

Joaquín Vallet Rodrigo, “Los visitantes de la noche”, en sección “Home Cinema”, rev. Dirigido, enero 2021.









Martes 30 **Horario especial de inicio: 20:15 h**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LOS NIÑOS DEL PARAÍSO (1945) Francia 190 min.

Título orig.- Les enfants du paradis. **Director.-** Marcel Carné. **Guion y Diálogos.-** Jacques Prévert. **Fotografía.-** Roger Hubert (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Henri Rust y Madeleine Bonin. **Música.-** Maurice Thiriet. **Dirección artística.-** Alexandre Trauner, Léon Barsacq y Raymond Gabutti. **Vestuario.-** Mayo. **Productor.-** Raymond Borderie y Adrien Remaugé. **Producción.-** Société Nouvelle Pathé Cinéma. **Intérpretes.-** Arletty (*Garance*). Jean-Louis Barrault (*Jean-Baptiste Debureau*), Pierre Brasseur (*Frédéric Lemaître*), Pierre Renoir (*Jéricho*), María Casares (*Nathalie*), Marcel Herrand (*Pierre-François Laccenaire*), Louis Salou (*Édouard, conde de Montray*), Robert Dhéry (*Célestin*), Albert Rémy (*Scarpia Barrigni*), Paul Frankeur (*inspector de policía*), Jacques Castelot (*Georges*), Marcelle Monthil (*Marie*), Jane Marken (*sra. Hermine*), Etienne Decroux (*Anselme Debureau*), Gaston Modot (*"Hilo de Seda"*), Fabien Loris (*Avril*). **Estreno.-** (Francia) marzo 1946 / (EE.UU.) noviembre 1946 / (España- TVE) noviembre 1986.



**versión original en francés
con subtítulos en español**

*1 candidatura a los Óscars: Guión original
Festival de Venecia - Mención Especial de la Crítica internacional
Película nº 8 de la filmografía de Marcel Carné (de 23 como director)*

Música de sala:

**"Meeting Mister Thomas" (1963)
Jacques Pelzer, Lou Bennett, René Thomas,
Gilbert Rovère & Charles Bellonzi**

(...) A partir de los años treinta se perpetuó una tradición cinematográfica francesa cimentada por el *bel esprit*. Allí están los *caractères* de La Bruyère y las fábulas de La Fontaine, los cuentos de Charles Perrault, las máximas morales de La Rochefoucauld y Chamfort, los crueles comentarios palaciegos de Saint-Simon, las agudezas de Destouches convertidas en refranes, los diálogos filosóficos de Diderot y epistolares de Choderlos de Laclos, los epigramas del Siglo de las Luces, las aristas altivas de Paul Valéry, las saetas anticonyugales de Sacha Guitry, el ingenio de Cocteau y la prosa solemne de André Breton (...).

(...) Para comprender la obsesión métrica de los dialoguistas franceses, tanto los de ayer como los de hoy día, hemos de aceptar que el alejandrino es por excelencia el verso francés, quizá no tanto el alejandrino de aliento trágico cuanto más bien el alejandrino algo seco fraguado por Boileau y el verso encorsetado de los poetas parnasianos. Decía con razón Jean Grémillon que el ideal francés consiste en conseguir la “*máxima belleza en el orden máximo*”. Así, el idioma francés ha elegido el verso de doce pies que se presta a las cesuras, la simetrías, los encabalgamientos, la frase discursiva, la cadencia amplia, pero conduce a los guionistas, consciente o inconscientemente, a alargar algunas oraciones con el fin de obtener un alejandrino, olvidando que un autor puede ser un buen versificador, pero perder cualquier atisbo de poesía al buscar sea como sea el efecto sonoro. (...)



(...) La frase dividida en dos oraciones, a menudo independientes, es una constante del diálogo francés que propone balanceos, paradojas, juegos de contrastes y oposiciones (...). En **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO**: *“No hay ninguna mancha de sangre en mis manos, sólo algunas manchas de tinta”. “No amar a nadie... estar solo. No ser amado por nadie...ser libre”. (...)*

(...) Es un tópico admirar y analizar el cine de Marcel Carné desde la óptica del llamado “Realismo Poético”. La obligación moral que impone este lugar común es una especie de desprejuiciada toma de posición a favor del cineasta, en detrimento de su guionista, Jacques Prévert -poeta y argumentista fílmico; letrista de canciones para Juliette Gréco, Mouloudji, Catherine Sauvage, Serge Reggiani e Yves Montand; amigo de André Breton y Pablo Picasso; provocador cultural y autor de cuentos infantiles ...-, distinción encaminada a no cometer la “inmoralidad” de prestar más atención a la dramaturgia que a la imagen. Sin embargo, Prévert fue muy importante no sólo en la obra de Marcel Carné, sino en toda una generación de realizadores franceses, para los que era, tal como explica Simone de Beauvoir en su novela “La fuerza de la edad” (1960), *“su dios, su oráculo, su maestro Jacques Prévert, cuyos poemas y películas veneraban e intentaban imitar su estilo y su ingenio. También nosotros saboreábamos los poemas y canciones de Prévert. Su anarquismo soñador y un tanto extravagante nos convenían perfectamente”.*



Así pues, el estilo característico de Marcel Carné, con su ambientación sombría, huidizamente expresionista, revelador de un sentido de la vida irremediamente pesimista, se cristalizó a partir de **El muelle de las brumas**. En ella, el director y su guionista formulan su gran tema: el conflicto trágico entre un mundo corrupto y egoísta y la exigencia de felicidad del individuo. Carné y Prévert crearon en sus películas tipos sociales que no sólo caracterizan al cine francés de aquellos años, sino que, al mismo tiempo, expresan un sentimiento vital. Esas figuras se convierten en la interpretación del actor Jean Gabin en una imagen mítica, en la del *outsider* que no tiene ya nada que ver con este mundo, que es víctima de sus leyes injustas y se niega a todo compromiso con él. La unidad formal de **El muelle de las brumas**, que procede de su estructura dramática, de su actitud moral fundamental y de su amargo sabor prévertiano, hace de esta película un notable clásico. No obstante, el “Realismo Poético”, el movimiento fílmico al que Gilles Deleuze llama la “escuela francesa de pre-guerra”, porque es antes de la Segunda Guerra Mundial cuando vive su apogeo, va más allá del tándem Carné / Prévert. Hacia 1935, varios directores franceses ya conocidos, como Julien Duvivier y Jean Renoir, promovieron un tipo de cine que marcaría una nueva época para la cinematografía de su país: el





“Realismo Poético”, el cual, a su vez, había sido ya cultivado tangencialmente por personajes como Jean Vigo, Dimitri Kirsanoff -cineasta de origen ruso pero afincado en Francia desde 1923, y autor del “documental impresionista” **Brumas de otoño** (*Brumes d'automne*, 1929)- y Jean Cocteau. Sus obras tenían una actitud común -que no describe adecuadamente tan contradictoria definición- centrada en el lado oscuro de la vida, simpatizando con personajes marginales y ocupándose de situaciones sociales problemáticas, especialmente del conflicto entre individuo y sociedad, sin olvidar cierta tendencia a cultivar esa cualidad misteriosa llamada atmósfera, mediante la composición de cada plano, el detallismo de la puesta en escena, el movimiento espacial y el contenido emocional de la secuencia. Se trataba, en suma, de dar la espalda a la narración fácil, a la intriga sin tensión, a todo artificio del drama concertado de antemano, a cualquier convención que obstaculizara las posibilidades subjetivas del relato, rendido al extravío sensual de los gestos y de las miradas. Elementos que Marcel Carné trabajó a fondo en **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO**.

Varias de las mejores películas de Marcel Carné -**Un drama singular, El muelle de las brumas**- evocan de manera innegable la obra pictórica de Maurice Utrillo, cuyos mejores trabajos -cf. “La maison de Mimi Pison-Montmartre” (1914)- fueron pintados bajo la influencia de los impresionistas, y en los que destacan las



vistas urbanas de los suburbios del norte de París, con sus solitarias calles y escenas costumbristas sobre el pueblo, lienzos casi siempre envueltos por un sombrío patetismo y llenos de melancolía. El cine de Carné también rememora, con desusada intensidad, y muy especialmente, la narrativa de Honoré de Balzac; una narrativa que nacía de un propósito histórico, sociológico y filosófico, por mucho que el elemento poético se afirmaba como el verdadero centro de la obra y resolvía la dispersión de la trama mediante formas ricamente imaginarias y populares de discurso.

Éste es, en síntesis, el espíritu de **LOS NIÑOS DEL PARÍS**, película en la que Marcel Carné consiguió llevar a cabo cierta fotogenia de la miseria y de la bohemia parisina de 1840. Por ejemplo, la historia se desarrolla en la pequeña población suburbana de Ménilmontant -actualmente un barrio situado al noreste de París-, lugar que los parisinos de mediados del siglo XIX frecuentaban los fines de semana atraídos por sus ferias, teatros de variedades y otro tipo de “diversiones”, como hediondas tabernas, salas de juego, prostíbulos y fumaderos de opio, situados cerca del “Boulevard du Temple”, también denominado “del Crimen” a causa de los numerosos asesinatos que en él se cometían. Un ambiente bullicioso, alegre y peligroso, que Carné capta espléndidamente mediante estudiadas grúas,



panorámicas y acrobáticos movimientos de cámara, atentos a los voceadores que anunciaban la singularidad de las atracciones recluidas en sus barracas de feria, a los forzudos que maravillan al populacho o a los animales amaestrados que deleitan a niños y mayores. La turba de gente que recorre las calles de Ménilmontant como un torrente embravecido –los planos generales que recogen el ir y venir de burgueses, hampones, campesinos y obreros se fundamentan en unas abigarradas composiciones que delatan un auténtico *horror vacui* por los espacios abiertos, libres... –, un auténtico río de la vida, en suma, donde el cineasta se sumerge más fascinado por los detalles que por el conjunto. De ese magma de detalles que compone **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO** sobresalen la curiosa caracterización que el actor Jean-Louis Barrault realiza del mimo *Jean-Gaspard Deburau*, uno de los más célebres de Francia¹, oscilando entre la delicadeza y la fortaleza, subyugado

1 Jean-Gaspard Deburau (1796-1846) fue el más célebre *Pierrot* del mimo, tanto es así que en su epitafio se puede leer lo siguiente: “*Aquí yace un hombre que dijo toda la verdad sin decir palabra alguna*”. Marcel Carné intentó varias veces, a lo largo de su carrera, llevar su biografía al cine sin éxito. Finalmente, sería Sacha Guitry quien lo conseguiría en 1951 con **Deburau**, interpretada por el propio Guitry y Lana Marconi.

por la belleza de *Garance*² (Arletty), la *belle sans merci* que juguetea fríamente con los sentimientos de sus galanteadores³. También tenemos a *Frederick Lemaitre* (Pierre Brasseur), el Arlequín enamorado de los clásicos y de la misma *Garance*, o al hampón *Lacenaire* (Marcel Herrand), quien proclama orgulloso “*no amar a nadie ni confiar en nadie*”, todos ellos personajes reales que acompañan el sincero homenaje que Marcel Carné y Jacques Prévert rinden al mundo del teatro cuando aún pertenecía al pueblo. El “Paraíso” es el gallinero, el lugar donde se agolpan los espectadores más humildes e iletrados, pero por otra parte los más apasionados y fieles, que no pierden oportunidad de ver a sus “niños” los actores que, desde el escenario, les ayudan a olvidar las penas cotidianas.

Rodada en Niza para escapar al control de los nazis, **LOS NIÑOS DEL PA-**

2 “¿Qué es *Baptiste* si la mujer a la que ama no le quiere? Una nada. Un fuego fatuo. Un autómatas. Un duende. Se acabó *Baptiste*. La vida le habrá dado una flor roja, una bastonada y un traje de madera blanca”.

3 Arletty consolidó con esta película y **Los visitantes de la noche** (*Les visiteurs du soir*, 1942) esa apariencia estatuaria, una belleza turbadora, de rasgos misteriosos e inquietantes que hicieron de ella una intérprete fuera de lo común.



RAÍSO consta de tres actos bien diferenciados donde sus artífices dejan bien claro cuál es su visión del cine, del arte fílmico. El primero, y el justamente más aclamado por la crítica, es asimismo el más sugestivo y elaborado visualmente. Las secuencias iniciales en el “Boulevard du Temple”, con la espectacular reconstrucción de los suburbios de París durante la segunda mitad el siglo XIX, alcanza su máxima expresión en los números de mimo, en la descripción vívida, penetrante, de los salones de baile y de los numerosos pícaros y matones que los pueblan -cf. el ciego que, tras echar un trago de cerveza, “recupera” la vista... -. En el segundo, el guion logra una extraordinaria recreación psicológica de los personajes gracias a un diálogo poético y brillante por su agudeza, rebosante de humanidad. Probablemente sea uno de los mayores logros literarios para el cine de Jacques Prévert, quien logra mantener el nivel en una cinta de casi tres horas de duración. Y, finalmente, la conclusión del relato, que los actores se apropian para sí brindando al público una delicada coreografía de gestos y miradas sobre el amor y sus infortunios. Puede afirmarse, sin temor a equivocarnos, que la cinta de Marcel Carné es un trabajo de equipo del que el realizador se aprovecha sin recato, para disfrute del público (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Dos clásicos del cine francés: Los niños del Paraíso y Las puertas de la noche”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, octubre 2004.
Floreale Peleato, revista “Nosferatu”, junio 2005.

(...) **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO** supuso el mayor esfuerzo de producción de la cinematografía francesa hasta aquel entonces, bajo la batuta de un Marcel Carné que años atrás había sido uno de los adalides del llamado “Realismo Poético”. Como espléndido ejemplo de gran producción, destaca en ella la riqueza de su vestuario, excelente ambientación y poderosos decorados interiores y -fundamentalmente- exteriores, responsabilidad de un Alexandre Trauner entonces en plena clandestinidad. Con ello se logró la perfecta reconstrucción del París de mitad del siglo XIX, apostando por un *film d’art* dotado de vivacidad. Nos encontramos ante una obra de equipo, en el que destaca la presencia como guionista de Jacques Prévert, matizando situaciones tragicómicas y ofreciendo diálogos de gran belleza. En sus imágenes se plasmará la metáfora de la puesta en escena de la vida, donde los descensos de un hipotético telón subrayan esa condición de drama o tragedia existencial. La influencia de cada rasgo de carácter tendrá una determinante res-

puesta en el futuro, mientras que la presencia directa del mundo teatral y el de los volatineros y mimos se muestra como en una amigable competencia.

Dividida en dos partes, la primera de ellas acentúa el carácter descriptivo de sus principales personajes, cuyos destinos irán entrecruzándose. Es el caso de *Fredrick Lemaitre* (un admirable Pierre Brasseur), impetuoso y galante que desde el principio deja claro que su deseo es llegar a ser una primera figura de la interpretación. Pronto conoceremos al que será amigo y rival amoroso: *Jean-Baptiste Debureau* (Jean-Louis Barrault), joven sensible caracterizado por su dotación en la pantomima. Ante ellos se situará *Garance* (estupenda Arletty), una extraña mujer que se integra actuando en el teatro de volatineros, conociendo previamente al controvertido *Lacenaire* (Marcel Herrand), un ladrón -y ocasional asesino- de refinadas maneras y notable bagaje cultural, que desea ser autor teatral. Plasmados sus principales personajes, la película destacará en su excelente descripción de ambientes, a través de los cuales se desarrollará la evolución de sus trayectorias. La segunda mitad del film contrastará al reflejar el azaroso encuentro de todos ellos años después. *Frédéric* estará entonces a punto de lograr su triunfo como intérprete y *Baptiste* ya se ha consagrado como mimo. Se ha casado con *Natalie* (María Casares) y tiene un hijo, aunque sigue recordando a su amada *Garante*, que ha retornado a París tras unirse al *Conde de Montray* (Louis Salou). Al mismo tiempo *Lacenaire* está al corriente de la situación que atormenta a *Garance*, que en el fondo sigue amando a *Baptiste*, contemplándolo secretamente en sus actuaciones. El amor volverá entre ellos cuando prácticamente es imposible que haya una segunda oportunidad, y la pasión no pueda volver a tener lugar entre ambos. Aquella fue una oportunidad que perdieron por las circunstancias del destino. Una vez más, la representación de los sentimientos finaliza como una tragedia, tras la “actuación” de sus personajes.

Antes puntualizaba el hecho de suponer una brillante obra de equipo, aunque detecte un cierto desequilibrio en su estructura. Marcel Carné no fue nunca un realizador dotado de una especial personalidad -sus aciertos cinematográficos siempre irían acompañados de la conjunción de otros valores-. Por ello, y pese a su brillantez, en determinados momentos da la impresión de que **LOS NIÑOS DEL PARAÍSO** no llega a alcanzar ese objetivo que pretende. A ello añado un detalle que considero un especial lastre: el insufrible amaneramiento que Jean-Louis Barrault (un monstruo sagrado de la escena francesa) ofrece en su encarnación de *Baptiste*. Se cuenta que Barrault fue uno de los artífices del proyecto cuando este

estaba en estado embrionario. Y no me extraña; su personaje no sólo existe como tal, sino que se le sirve con innecesarios minutos actuando como mimo. Por el contrario Pierre Brasseur compone un personaje dotado de una enorme sutileza, al que su carácter festivo esconde interiormente un sentido de la amistad y la comprensión hacia los que han sido sus amigos. Es precisamente en su desarrollo donde se logra el que a mi juicio es el mejor episodio del film. En él, *Frédéric* sabotea el estreno teatral que le han brindado tres siniestros autores, convirtiendo un drama de dudoso gusto en una divertidísima comedia que el público ríe y celebra en todo momento. La escena destaca por su excelente planificación e iluminación, sucedida por el contraste de un neblinoso amanecer en el campo, en la que los ofendidos autores se baten en duelo con el despreocupado actor, que ha logrado al fin triunfar. El resultado es ingeniosamente mostrado además de forma elíptica (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez,
“Dos miradas complementarias en el clasicismo francés:
Boudu salvado de las aguas y Los niños del Paraíso”,
en sección “Flashback”, rev. Dirigido, mayo 2013.





MARCEL CARNÉ

Batignolles, París, Francia, 18 de agosto de 1909
Clamart, Altos del Sena, Francia, 31 de octubre de 1996

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1929 NOGENT, EL DORADO DE LOS DOMINGOS**
(*Nogent, El Dorado du dimanche*) [cortometraje].
- 1936 JENNY** (*Jenny*)
- 1937 UN DRAMA SINGULAR** (*Drôle de drame*)
- 1938 EL MUELLE DE LAS BRUMAS** (*Le Quai del Brumes*)
HOTEL DEL NORTE (*Hôtel du Nord*)
- 1939 AL DESPERTAR EL DÍA** (*Le jour se lève*)
- 1942 LOS VISITANTES DE LA NOCHE** (*Les visiteurs du soir*)
- 1945 LOS NIÑOS DEL PARAÍSO** (*Les enfants du paradis*)
- 1946 Las puertas de la noche** (*Les portes de la nuit*)
- 1947 La fleur de l'age** [inacabada]
- 1949 La Marie du port**
- 1951 Juliette o la llave de los sueños** (*Juliette ou la clef des songes*)
- 1953 Teresa Raquin** (*Thérèse Raquin*)
- 1954 El aire de París** (*L'air de Paris*)
- 1956 El vendedor de felicidad** (*Le pays d'où je viens*)
- 1958 Los tramposos** (*Les tricheurs*)
- 1960 El solar** (*Terrain vague*)
- 1963 Du mouron por les petits oiseaux**
- 1965 Tres habitaciones en Manhattan** (*Trois chambres à Manhattan*)
- 1968 Los jóvenes lobos** (*Les jeunes loups*)
- 1971 Los asesinos del orden** (*Les assassins de l'ordre*)
- 1974 La visita maravillosa** (*La merveilleuse visite*)
- 1977 La Biblia** (*La Bible*) [documental]

1 www.imdb.com/name/nm0138893/?ref=hm_rvi_nm_i_2



Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín”. 2024

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley
Imprenta Del Arco
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario (Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón & Carmen Parra)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)
Margarita Buet Solano
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:

Cineclub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín”

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO
han sido proyectadas

(1) ANTHONY MANN (octubre 2007)

La puerta del diablo (*Devil's doorway*, 1950)

Winchester 73 (1950)

The tall target (1951)

El hombre del oeste (*Man of the west*, 1958)



(II) FRITZ LANG (febrero 2008)

Solo se vive una vez (*You only live once*, 1937)

Los verdugos también mueren (*Hangmen also die*, 1943)

El ministerio del miedo (*The ministry of fear*, 1944)

Deseos humanos (*Human desire*, 1954)

Mientras Nueva York duerme (*While the city sleeps*, 1956)

Más allá de la duda (*Beyond a reasonable doubt*, 1956)



(III) RAOUL WALSH (marzo 2009)

Pasión ciega (*They drive by night*, 1940)

El último refugio (*High Sierra*, 1941)

Murieron con las botas puestas (*They died with their boots on*, 1941)

Gentleman Jim (1942)

Objetivo Birmania (*Objective, Burma!*, 1945)

Al rojo vivo (*White heat*, 1949)

Camino de la horca (*Along the great divide*, 1951)

El hidalgo de los mares (*Captain Horatio Hornblower*, 1951)

El mundo en sus manos (*The world in his hands*, 1952)



(IV) ELIA KAZAN (noviembre-diciembre 2009)

La barrera invisible (*Gentleman's agreement*, 1947)

Pánico en las calles (*Panic in the streets*, 1950)

Un tranvía llamado Deseo (*A streetcar named Desire*, 1951)

La ley del silencio (*On the waterfront*, 1954)

Al este del Edén (*East of Eden*, 1955)

Río Salvaje (*Wild River*, 1960)

Esplendor en la hierba (*Splendor in the grass*, 1961)

América, América (*America, America*, 1963)



(V) BILLY WILDER (enero-marzo-mayo 2012)

La octava mujer de Barba Azul (*Bluebeard's eight wife*, 1938, Ernst Lubitsch)

Ninotchka (*Ninotchka*, 1939, Ernst Lubitsch)

Bola de fuego (*Ball of fire*, 1941, Howard Hawks)

El mayor y la menor (*The major and the minor*, 1942)

Cinco tumbas a El Cairo (*Five graves to Cairo*, 1943)

Perdición (*Double indemnity*, 1944)
Días sin huella (*The lost weekend*, 1945)
Berlín Occidente (*A foreign affair*, 1948)
El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, 1950)
El gran carnaval (*Ace in the hole*, 1951)
Traidor en el infierno (*Stalag 17*, 1953)
Sabrina (*Sabrina*, 1954)
La tentación vive arriba (*The seven year itch*, 1955)
Ariane (*Love in the afternoon*, 1957)
El héroe solitario (*The Spirit of St. Louis*, 1957)
Testigo de cargo (*Witness for the prosecution*, 1958)
Con faldas y a lo loco (*Some like it hot*, 1959)
El apartamento (*The apartment*, 1960)
Uno, dos, tres (*One, two, three*, 1961)
Irma la dulce (*Irma la douce*, 1963)
En bandeja de plata (*The fortune cookie*, 1966)
La vida privada de Sherlock Holmes (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970)
Primera plana (*The front page*, 1974)

(VI) JEAN RENOIR (enero-febrero-marzo 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, 1924)
Nana (1926)
Escurrir el bulto (*Tire au flanc*, 1928)
La golfa (*La chienne*, 1931)
Boudu salvado de las aguas (*Boudu sauvé des eaux*, 1932)
Toni (1934)
El crimen del señor Lange (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935)
Una jornada de campo (*Partie de champagne*, 1936)
La gran ilusión (*La grande illusion*, 1937)
La Marsellesa (*La Marseillaise*, 1937)
La bestia humana (*La bête humaine*, 1938)
La regla del juego (*La règle du jeu*, 1939)
Aguas pantanosas (*Swamp water*, 1941)
Esta tierra es mía (*This land is mine*, 1943)
El río (*The river*, 1950)
La carroza de oro (*Le carrosse d'or / La carrozza d'oro*, 1952)
El testamento del dr. Cordelier (*Le testament du docteur Cordelier*, 1959)





(VII) JOHN FORD (enero-marzo-mayo 2014)

El caballo de hierro (*The iron horse*, 1924)

Tres hombres malos (*Three bad men*, 1926)

Cuatro hijos (*Four sons*, 1928)

El delator (*The informer*, 1935)

La diligencia (*Stagecoach*, 1939)

El joven Lincoln (*Young Mr. Lincoln*, 1939)

Hombres intrépidos (*The long voyage home*, 1940)

Las uvas de la ira (*The grapes of wrath*, 1940)

¡Qué verde era mi valle! (*How green was my valley!*, 1941)

Pasión de los fuertes (*My darling Clementine*, 1946)

El fugitivo (*The fugitive*, 1947)

Fort Apache (*Fort Apache*, 1948)

La legión invencible (*She wore a yellow ribbon*, 1949)



Caravana de paz (*Wagon master*, 1950)
El hombre tranquilo (*The quiet man*, 1952)
Centauros del desierto (*The searchers*, 1956)
El último hurra (*The last hurrah*, 1958)
Misión de audaces (*The horse soldiers*, 1959)
El sargento negro (*Sergeant Rutledge*, 1960)
Dos cabalgan juntos (*Two rode together*, 1961)
El hombre que mató a Liberty Valance (*The man who shot Liberty Valance*, 1962)
El gran combate (*Cheyenne autumn*, 1964)

(VIII) ORSON WELLES (octubre 2015)



Ciudadano Kane (*Citizen Kane*, 1941)

El extraño (*The stranger*, 1946)

Sed de mal (*Touch of evil*, 1958)

Campanadas a medianoche (*Chimes at midnight*, 1965)

Fraude (*F for fake*, 1973)

(IX) LUCHINO VISCONTI (abril 2016)

Obsesión (*Osessione*, 1942)

La tierra tiembla (*La terra trema*, 1948)

Senso (*Senso*, 1954)

Noches blancas (*Le notti bianche*, 1957)

Rocco y sus hermanos (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960)

El Gatopardo (*Il Gattopardo*, 1963)

La caída de los dioses (*La caduta degli dei*, 1969)

Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, 1971)

Confidencias (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974)



(X) ALEXANDER MACKENDRICK (febrero 2017)

Whisky a gogó (*Whisky galore!*, 1949)

El hombre vestido de blanco (*The man in the white suit*, 1951)

Mandy (*Mandy*, 1952)

El quinteto de la muerte (*The ladykillers*, 1955)

Chantaje en Broadway (*Sweet smell of success*, 1957)

Sammy, huida hacia el sur (*Sammy going south*, 1963)



(XI) WILLIAM WYLER

(marzo 2019 / febrero 2020 / abril-mayo 2022 / enero-febrero 2023)

Una chica angelical (*The good fairy*, 1935)

Esos tres (*These three*, 1936)

Desengaño (*Dodsworth*, 1936)

Calle sin salida (*Dead end*, 1937)

Jezabel (*Jezebel*, 1938)

Cumbres borrascosas (*Wuthering Heights*, 1939)

El forastero (*The westerner*, 1940)

La carta (*The letter*, 1940)

La loba (*The little foxes*, 1941)

La señora Miniver (*Mrs. Miniver*, 1942)

Los mejores años de nuestra vida (*The best years of our lives*, 1946)

La heredera (*The heiress*, 1949)

Brigada 21 (*Detective story*, 1951)

Carrie (*Carrie*, 1952)

Vacaciones en Roma (*Roman holiday*, 1953)

Horas desesperadas (*Desperate hours*, 1955)

La gran prueba (*Friendly persuasion*, 1956)

Horizontes de grandeza (*The big country*, 1958)

Ben-Hur (*Ben-Hur*, 1959)

La calumnia (*The children's hour*, 1961)

El coleccionista (*The collector*, 1965)



Cómo robar un millón y... (*How to steal a million*, 1966)

Funny girl (*Funny girl*, 1968)

No se compra el silencio (*The liberation of L. B. Jones*, 1970)

(XII) MARCEL CARNÉ (enero 2024)

Nogent, el Dorado del domingo (*Nogent, ElDorado du dimanche*, 1929)

Jenny (*Jenny*, 1936)

Un drama singular (*Drôle de drame*, 1937)

El muelle de las brumas (*Le quai des brumes*, 1938)

Hotel del Norte (*Hôtel du Nord*, 1938)

Al despertar el día (*Le jour se lève*, 1939)

Los visitantes de la noche (*Les visiteurs du soir*, 1942)

Los niños del Paraíso (*Les enfants du paradis*, 1945)



ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO CLÁSICO (XII):
MARCEL CARNÉ (1ª PARTE)

ENERO 2024



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Siguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram