

# *Cine y opción política: El cine del Frente Popular francés*

JUAN CARLOS FLORES AUÑÓN

## 1. ASPECTOS PRELIMINARES

Entre los diversos aspectos que caracterizan a la sociedad actual, encontramos como factor fundamental el de que se trata de una «sociedad de masas»; concepto que encierra toda una realidad compleja: población, producción y consumo, urbanismo, etc.; incluso hasta los medios de expresión y comunicación que emplea esta sociedad<sup>1</sup>.

Desde el punto de vista de la Historia, que es el que a nosotros nos interesa, debemos decir que la importancia que los llamados *mass-media* o «medios de comunicación social» han tomado en la sociedad contemporánea, los hacen elementos de primer orden para la comprensión y el estudio de dicha sociedad, y por tanto deben ser tenidos muy presentes por el historiador que se ocupe de la historia contemporánea, como fuentes históricas de primer orden.

Dentro de esta sociedad de masas y de los *mass-media* hay un hecho esencial y en cierta manera reciente: la importancia que está tomando la imagen en el ámbito social, hasta el punto de que algunos afirman que nos encontramos en «la civilización de la imagen»<sup>2</sup>. Sin despreciar ningún otro medio de comunicación, consideramos que el cine y la televisión son los *mass-media* que cuentan actualmente con

---

<sup>1</sup> Melich Maixe, A., *La influencia de la imagen en la sociedad de masas*, Pamplona, Instituto de periodismo de la Universidad de Navarra, 1965, p. 15; Hueso Montón, A. L., *El cine, fuente histórica del siglo XX* (tesis doctoral), Fac. de Filosofía y Letras, Universidad Complutense, Madrid, 1974.

<sup>2</sup> Melich Maixe, A., *op. cit.*, pp. 15-18; Abel Gance, en 1926, proclama: «La era de la imagen ha llegado.»

mayor audiencia; por lo que su eficacia persuasiva y comunicativa es mayor que la conseguida por la prensa o la radio <sup>3</sup>.

En el presente artículo vamos a tomar a uno de estos medios, concretamente el cine, como una fuente más de la historia contemporánea, referida en este caso a Francia durante el período del Frente Popular. Ya que el cine supone un primer intento de elevar el medio de comunicación a la categoría de arte, lo cual le da una serie de matices de riqueza insospechada <sup>4</sup>, siempre que esta nueva fuente se la utilice con una metodología adecuada <sup>5</sup>.

## 2. EL FRENTE POPULAR FRANCÉS

Francia, entre las dos guerras mundiales, vive uno de los períodos más intensos de su historia contemporánea. En primer lugar hay que señalar los efectos destructores que le ocasionan las actividades bélicas de la «Gran Guerra», tanto en el campo puramente humano, con el gran número de muertos, heridos e inválidos (unos 4.700.000 en total), como en lo puramente económico: más de 3.000.000 de Ha. devastadas, 10.000 fábricas han causado baja para la producción, la producción de carbón y acero ha descendido un 50 por 100 sobre los niveles de antes de la guerra y la deuda pública sobrepasa los 150.000 millones de francos-oro, lo que hace que el franco pierda su valor de cambio. En resumen, según ciertas estimaciones, la riqueza o potencial francés se redujo, entre 1914 y 1918, en un 25 por 100.

El alto número de bajas producidas por la guerra, así como las numerosas tareas de reconstrucción, hicieron que no aparecieran graves problemas de empleo. Por otro lado, el sindicato más importante del momento, el socialista C. G. T. (Confederación General du Travail) logra alcanzar algunos puntos de su programa, muy queridos por los trabajadores: jornada de ocho horas, convenios colectivos, etc.

En el terreno político nos encontramos una alternancia de coaliciones de gobierno. En 1919 la Asamblea elegida era conservadora y nacionalista: el bloque nacional republicano. Pero las dificultades de tipo financiero aparecen pronto al no pagar Alemania las reparaciones de guerra. El mundo obrero y las personas con renta fija se ven dura-

<sup>3</sup> Ver Villegas López, M., *Arte, cine y sociedad*, Madrid, Taurus, 1959, p. 22.

<sup>4</sup> Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, tomo III.

<sup>5</sup> Sadoul, G., «Materiales, métodos y problemas de la historia del cine», en *La historia hoy*, Barcelona, Avance, 1976; Gubern, R., *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1973, tomo I; Sadoul G., *L'Histoire et ses Méthodes*, París, Gallimard, 1961, pp. 1390-1404; Hueso, A. L., *Historia de los géneros cinematográficos*, Valladolid, Heraldo, 1976; «Cultures», *Le cinéma de l'histoire*, vol. II, núm. 1, UNESCO, 1974.

mente afectadas por la inflación. Poincaré trata de solucionar el problema entre 1922-1924 con una política de gravámenes fiscales más fuertes y con la ocupación del Rhin para asegurarse los pagos alemanes.

Las elecciones de 1924 dieron el triunfo a una alianza radical-socialista, el cartel de izquierdas. Este triunfo implicó la dimisión del presidente de la República, Millerand, que había apoyado a la coalición de derechas; por lo que accedió al cargo Doumergue, que encargó a Edouard Herriot la formación de un nuevo Gobierno. Su proyecto sobre la escuela pública, al que se opusieron los grupos católicos de todo el país y la continua crisis financiera, que empeoraba por falta de colaboración, evasión de capitales, etc., motivaron la dimisión del Gobierno en el mes de abril de 1925.

La situación que sigue es caótica, se suceden los ministros de Finanzas, el franco se devalúa de un modo escandaloso... Como recurso se llama al viejo Poincaré. El veterano político forma un Gobierno de unión nacional, que contó con el apoyo de los grupos financieros. Su gestión tuvo éxito y la economía francesa volvió a alcanzar los niveles que tenía en 1913. Poincaré se retira en 1929 y le sucedió una tendencia centro-derecha con Laval y Tardieu a la cabeza.

La crisis económica de 1929 vino a sumar nuevas dificultades para Francia, pues aunque se manifestó allí de modo tardío su fuerza allí fue verdaderamente notable. En la esfera política se produce un desplazamiento a la izquierda de los gobiernos con predominio radical, todos ellos muy inestables a causa de los problemas financieros no resueltos y la falta de cooperación social. Aparecen nuevas asociaciones profesionales y frentes campesinos de tipo corporativista, así como ligas de extrema derecha que agrupan a ex combatientes, parafascistas, etc. El asunto Stavisky fue la causa de sangrientos desórdenes el 6 de febrero de 1934, en el que elementos de extrema derecha atacaron la Asamblea el mismo día que se presentaba el Gobierno Daladier.

Entre 1934 y 1936 ocupan el Gobierno elementos de la derecha, que fracasaron en los puntos fundamentales de su gestión, por lo que llegamos a la solución que proponía el Frente Popular, gestado en 1934 para defender la República, siguiendo la línea que el Komintern de 1935 daba a estas alianzas de partidos burgueses y obreros de oposición al fascismo. Pero no todo eran orientaciones de Moscú, la base proletaria y democrática de Francia presionaba para una alianza de este tipo ante el éxito del fascismo en Europa, particularmente en Alemania después de las elecciones de 1933. Si tenemos presente el acercamiento de las centrales sindicales socialista y comunista, C. G. T. y C. G. T. U., a todo lo anteriormente dicho, veremos que la coalición de socialistas, comunistas y radicales lograra un claro triunfo en las elecciones de abril-mayo de 1936. Como resultado final, el socialista Leon Blum se encargó de formar Gobierno.

El Frente Popular se había formado tomando como base unos acuerdos mínimos que utilizó a modo de programa: nacionalizaciones, control económico del Gobierno, etc. Pero una oleada de huelgas y ocupaciones sacudió el país; el Gobierno actuó como árbitro entre la patronal y los obreros, como resultado se firman los acuerdos de Matignon, en junio de 1936, por los que se estipulaban los contratos colectivos, la libertad sindical, la semana laboral, el despido pagado, etc. Pero las disensiones internas, a raíz de la guerra de España y las reformas económicas, llevaron, junto con la actividad de fuerte oposición de las fuerzas capitalistas y de derechas, a que el Frente Popular entrara en crisis, por lo que el gabinete de Leon Blum cayó en marzo de 1937. La crisis interna de Francia continuó hasta comienzo de la Segunda Guerra Mundial; la estructura de la Tercera República podía darse por agotada; sin embargo, el intento de solución que supuso el Frente Popular con el apoyo de base que contó y en un momento en el que el fascismo crecía con fuerza arrojadora merece un atento estudio, atento y profundo, al que pretendemos dar algunos datos más con el presente artículo<sup>6</sup>.

### 3. CINE Y SOCIEDAD EN FRANCIA

En París, el 28 de diciembre de 1895, el cine hace su presentación al público, en una dependencia del Gran Café: el Salón Indien. Situado en el número 4 del Boulevard des Capucines. Los hermanos Augusto y Luis Lumière fueron sus promotores, a la vez que inventores del aparato de proyección, y autores de las cintas. La prensa hizo buenas críticas y la afluencia de público extraordinaria. Aunque los hermanos Lumière sólo tuvieran una moderada confianza en su invento. Pero el tiempo vino a quitar estos temores, y la empresa de los Lumière comienza a crecer e internacionalizarse.

Si con sus inventores el cine francés había nacido con una «mentalidad documentalista», con Georges Méliès la imaginación entra en el nuevo medio, que, junto con los hermanos Pathé, forman la llamada «raza de pioneros», creadores estos últimos de la productora Pathé Frères, que contó con un fuerte respaldo económico y la colaboración

---

<sup>6</sup> Alba, V., *El Frente Popular*, Barcelona, Planeta, 1976; Bodin, L., y Touchard, J., *Front Populaire: 1936*, París, Colin, 1972; Brogan, D., *Francia, 1870-1939*, México, FCE, 1947; Dubief, H., *Le déclin de la III République, 1929-1938*, París, Seuil, 1976; Goguel, F., *Géographie des élections françaises, 1870-1951*, París, Colin, 1951; Lefranc, G., *El Frente Popular*, Barcelona, Oikos-tau, 1971; Nerc, J., *La III République, 1914-1940*, París, Colin, 1967; Nerc, J., 1929. *Análisis y estructura de una crisis*, Madrid, Guadiana, 1970; Sauvy, A., *Histoire économique de la France entre deux guerres*, París, Fayard, 1965; William, L., *El colapso de la III República*, Barcelona, Caralt, 1973.

artística de Fernando Zecca. En 1901 filmaron *Historia de un crimen*, que fue el primer triunfo sonado de la casa. A este primer magnate del cine francés hay que unir la figura de Leon Gaumont, hombre culto y de formación científica.

Así pues, antes de 1914, Francia había asistido al nacimiento del cine, ocupando una posición semejante a la que en la actualidad ocupa Hollywood. Dos poderosas sociedades, Pathé y Gaumont, dominaban el mercado del film. Cine que siempre tuvo inquietudes por lograr algo nuevo, los llamados *Films d'art* son una buena prueba de ello. En resumen, cuando estalló la Primera Guerra Mundial el cine había aprendido a narrar historias y se había organizado a nivel industrial: producción, distribución y exhibición. El cine era ya el pasatiempo y la expresión artística de una época<sup>7</sup>.

Los años de la guerra supusieron un duro golpe para el cine francés, el frenazo en su producción había servido para que el cine americano se adueñase del mercado. Hacía falta un personaje de valía para levantarle de su postración, y ése fue Louis Delluc, que pasó de ser un enemigo declarado del cine a luchar por él como su más abnegado apóstol, trabajando como crítico, ensayista, guionista y realizador hasta su temprana muerte cuando sólo contaba con treinta y tres años.

Delluc fue el creador de la palabra «cine-club» y fundó el primero de la historia en 1920. De los siete filmes que realizó en su corta carrera, dos de ellos nos revelan un talento creador poco común: *Fièvre* (1921) y *La femme de nulle part* (1922). Con el primero prelude el realismo poético y populista, que dominará en el cine francés de los años treinta con Renoir, Carné, Feyder, Duvivier, Chenal, etc. Pero una de las aportaciones principales que hizo al cine fue que «a través de Delluc una nueva categoría de personas, con preparación cultural e inquietud artística, irrumpen en lo que venía siendo coto de mercaderes y autodidactas. El viraje es importante. A la cabeza de su revista *CINEA* colocó Delluc un lema que vino a ser un grito de batalla: «Que le cinéma français soit du cinéma, que le cinéma français soit français.»<sup>8</sup>

Otro aporte que el grupo hizo al cine y que merece destacarse es la creación en 1943 del Institut des Hauts Etudes Cinématographiques de París por L'Herbier. Así como la utilización del «tríptico» o pantalla triple por Gance en su *Napoleón* (1923-1927), que supone una temprana anticipación del cinema de Fred Waïer, conocido como «cinerama».

Pero uno de los elementos fundamentales que hay que destacar del cine de la época, y este grupo que nació entorno a Delluc, es que comienza a formular la teoría del nuevo arte, es decir, el cine comienza la comprensión de sí mismo. El ha sido el que ha abierto el camino,

<sup>7</sup> Paoletta, R., *Historia del cine mudo*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 32-84.

<sup>8</sup> Gubern, R., *op. cit.*, tomo I, p. 184.

quien primero ha visto en el cine un vehículo cultural, un arte receptivo de las inquietudes más vivas. Arte que posee un lenguaje recién descubierto y que puede servir para cuestionar a una civilización burguesa que ha llevado al mundo a una larga y penosa guerra. Todo ello se manifestará en el movimiento surrealista que prendió en toda Europa, después del manifiesto de André Breton (1924), movimiento al que se unió Luis Buñuel en 1928.

En este breve recorrido por la historia del cine francés, llegamos al momento objeto de nuestro estudio, y para iniciarlo diremos unas palabras sobre la producción cinematográfica francesa en el período que nos ocupa, ampliamente sería la década de los años treinta, cuando la Primera Guerra Mundial queda ya lejos y los movimientos vanguardistas de los años veinte, en cierto modo, se han serenado.

En este período el año con la máxima producción, en Francia, fue 1931 con 200 películas, para luego descender paulatinamente hasta 1940, año en el que solamente ven la luz 30 filmes. Los años que ocupó el Frente Popular tienen una producción muy semejante, unas 115 películas por año, aunque siempre con una cierta tendencia a la baja según nos acercamos al final de la década<sup>9</sup>.

### 3.1. *El cine y la política en Francia*

Hacia 1919 comienza a hacerse un planteamiento más serio sobre la necesidad de que exista en Francia un cine que se ocupe de los problemas sociales y políticos. Es decir, la temática que interesa al hombre normal, que tiene necesidad de ver la política y también el derecho por otros medios que no sean los mismos hombres, políticos profesionales, que sólo saben repetir sus mismos planteamientos más o menos demagógicos.

El cine tiene a su favor el poder llegar a una gran masa de público, y sus planteamientos, si son comprometidos y, por tanto, hechos con seriedad, sembrarán inquietudes políticas en la masa de espectadores sobre todos los problemas sociales que tienen planteados. Además, la magia del cine puede permitir el desarrollo de ideas que en la vida cotidiana sólo tienen categoría de utopías. Así, la temática de la guerra de 1914 sirve para introducir al cine en la gran problemática que la solución bélica representa para el hombre y la sociedad, tratando de analizar con realismo una época ya pasada, pero con tristes consecuencias para Francia.

León Moussinac, crítico cinematográfico de *L'Humanité*, dio una conferencia en París en el año 1933. En ella denuncia, desde una pers-

---

<sup>9</sup> Leprophom, P., *Historia del cine*, Madrid, Rialp, 1968.

pectiva marxista, la utilización del cine por parte de la sociedad burguesa sobre una población cada vez más condicionada. La burguesía sabe que no es capaz de movilizar las masas, pero ante la lucha decisiva que entre ella y el proletariado se ve cada día más cercana utiliza todos los medios «auxiliares» que tiene a su alcance, entre ellos está el cine<sup>10</sup>.

La crisis económica que se inicia en 1929 acelerará el acercamiento entre la problemática político-social y el cine. Por lo que la década 1930-1940 será un período muy rico sobre el tema, pues el cine será utilizado por los más diversos países con las más diversas opciones políticas como un poderoso medio de influencia y propaganda.

### 3.2. *Las corrientes artísticas e ideológicas del cine francés entre las dos guerras mundiales*

Hacia 1930 el cine francés participa del optimismo oficial. El sonido había multiplicado el número de películas en la producción anual.

«Pathé-Natan» y «Gaumont-Franco-Film-Aubert» dominaban el mercado, aunque algunos independientes, ayudados por la suerte, hacían buenas fortunas. Pero el panorama no carecía de sombras, ya que Francia no poseía un procedimiento sonoro comercial explotable, por lo cual debía pagar a Estados Unidos y, en menor proporción, a Alemania grandes sumas de dinero por los derechos de sonorizar salas y estudios. Estas sumas compensaban la disminución de las importaciones extranjeras durante los pocos años en que el «doblaje» no era aún conocido. Por otra parte, América se había instalado en París. La todopoderosa Paramount, convertida en propietaria de los Estudios de Joinville, fabricaba allí películas para toda Europa. También la competencia del cine alemán comenzaba a hacerse sentir con cierta fuerza.

Pero en la primera mitad de la década de los años treinta, primero la Pathé y algo más tarde la Gaumont, fueron puestas en liquidación.

La inflación de la producción no había sido acompañada por un mejoramiento de la calidad de las películas francesas, incluso cuando éstas estaban dirigidas por veteranos de Hollywood: Robert Florey, Gasnier o Paul Fejos. Los sobrevivientes de 1920, por otro lado, parecían renunciar a la lucha: L'Herbier adaptó obras de Gaston Leroux, Jean Epstin, obras de Pierre Frondaie y Pierre Benoît. La vanguardia no había resistido mucho más. El cine francés, al parecer, centraba su esperanza en René Clair.

Pero la crítica social de Clair pecaba de ingenua, aunque sus pretensiones fueran buenas. Podemos decir que la crítica social sobrepasa

---

<sup>10</sup> Predal, R., *La Société Française (1914-1945) a travers le cinéma*, París, Colin, 1972, pp. 110 y ss.

saba un poco sus recursos. Pero después del fracaso de su film *El último millonario* (1934) se estableció en Inglaterra, su ausencia de Francia duraría doce años.

El año de la partida de Clair, muere Jean Vigo. Ambos habían dominado los cinco primeros años del cine sonoro francés.

Cuando los monopolios cinematográficos franceses, de los que ya hemos hablado, terminaron, les sucedió un artesanado sin honestidad ni envergadura, con sus cheques sin fondos, sus sociedades fantasmas, sus producciones sin capital ni fiadores, sus quiebras y sus estafas.

Pero en realidad, el reino de los «pequeños comerciantes» presentó menos inconvenientes que el de esos cadáveres vivientes que eran las grandes empresas. El mercado cinematográfico conoció de nuevo una libre competencia, al menos relativa. A su amparo, los debutantes (M. Carné) o los proscritos (J. Renoir) pudieron emprender nuevas obras, que constituyen la famosa escuela francesa, hoy conocida como «realismo poético».

Una nueva era se iniciaba. Esta comenzaba con la llegada de Jacques Feyder. Sus filmes *Pensión Mimosas* y *El gran juego* mostraban unos tipos sociales bien descritos y situados en los ambientes apropiados. Con estos dos filmes Feyder se convirtió en jefe de fila de la nueva escuela francesa, que agrupó desde el año 1935 a Renoir, Carné y Duvivier. «En esta escuela, que podría llamarse realista o, mejor aún, naturalista, se descubre, junto a la influencia de su *Crainquebille* o de su *Teresa Raquin*, ciertas tradiciones de Zecca, Feuillade o Delluc, y también ciertas lecciones de René Clair y Jean Vigo. Pero, aunque no quiera admitirse, el naturalismo francés debe también algo a un hombre de teatro, por aquel entonces muy acreditado entre las gentes de cine, Marcel Pagnol.»<sup>11</sup>

A pesar de sus defectos y limitaciones, podemos decir que Pagnol alcanza mejor jerarquía internacional manteniéndose dentro del ámbito nacional. Pero su interés no se limitaba a temas folletinescos, pues encargó a Renoir el rodaje de *Toni*, con una libertad que no había gozado con otros productores.

Pero el cine francés evolucionaba, el triunfo del Frente Popular, la guerra civil de España, etc., interesaban a muchos espíritus, aunque luego pasaron las grandes esperanzas y llegó la laxitud y el escepticismo.

Feyder tuvo un éxito notable con la *Kermesse Heróica*, con este filme se renovaba el género histórico, pero este modelo tuvo muy pocos imitadores, ya que Francia carecía de medios y América de tradiciones.

El «realismo poético» se asemeja a una especie de neorromanticismo

---

<sup>11</sup> Sadoul, G., *Historia del cine mundial*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, tomo I, p. 313.



que se recrea en los violentos contrastes. El hombre y su aspiración a la felicidad, por una parte, y, por otra, la sociedad y sus ciegas reglas son dos polos de su universo desesperado. Casi todos los filmes de esta escuela acaban mal. Es un juego de amargura y de muerte<sup>12</sup>.

Todo ello contribuye a que el cine tenga cada vez más un claro sentido social. Los problemas del año 1936, con el triunfo del Frente Popular, acercaron más al cine los problemas sociales, la clase obrera tiene un sitio en la pantalla, junto con los inadaptados (legionarios, criminales, etc.) y un fuerte sentimiento pacifista.

### 3.3. ¿Un cine del Frente Popular?

En el desarrollo del presente artículo llegamos al punto de hacernos la pregunta sobre la existencia de un cine propio del Frente Popular. Pero no es aún el momento de dar una respuesta, sino que tenemos que estudiar la figura de los directores cinematográficos que durante este período trabajan en Francia, y es ese estudio, junto con el de las películas que realizaron, lo que puede darnos claves esenciales para dar una respuesta apropiada.

Lo que podemos ya afirmar es que la corriente artística que domina ese momento el cine francés, y que ya hemos denominado «realismo poético», parece tener desde 1936 una inclinación aún más marcada por los temas sociales de carácter colectivo. Autores como René Prédal<sup>13</sup> consideran que no puede aceptarse un «cine del Frente Popular», en el mismo sentido en que se habla de un «cine nazi» en Alemania y de la serie de filmes anticomunistas, y ¿Por qué combatimos? en Estados Unidos o el «cine revolucionario» en la U. R. S. S.

Es decir, en Francia no vamos a encontrar un cine que traduzca en imágenes las palabras e ideologías de los gobernantes, como sucede en los países antes citados. Incluso *La vie est à nous*, una de las películas más significativas del momento por su contenido propagandístico, no puede ser considerada como un útil de los comunistas para sus propios fines, ya que aquéllos sólo son minoría dentro del Gobierno de Leon Blum. El cine no sufre ninguna transformación profunda con la llegada al poder del Frente Popular.

Sin embargo, esta afirmación no supone la inexistencia de filmes con «el espíritu propio del 36», es decir, que el cine rompe en cierto modo con la rutina de escenarios, decorados y temas habituales, para tratar otros en los que están presentes otras inquietudes. El testimonio

---

<sup>12</sup> Leprohom, *op. cit.*, p. 264.

<sup>13</sup> Prédal, R., *op. cit.*, pp. 207-212.

que este cine nos dará de un momento determinado tendrá categoría de fuente histórica de primer orden, ya que no está dirigido ni financiado por aquellos que ejercen el poder en aquel entonces, sino que recoge toda una corriente de sentimientos y deseos de la base más popular de una nación.

Por todo ello no parece vano que procuremos conocer las raíces más profundas de este movimiento cinematográfico y que esta búsqueda nos lleve a 1926, cuando Jean Grémillon rueda un documental sobre *La vie des travailleurs italiens en France*, y dos años más tarde Georges Lacombe, antiguo asistente de René Clair, describa con gran precisión la vida de los traperos parisienses en un filme casi documental titulado *La Zone*.

Pero los problemas de la guerra que siguen estando presentes en el ánimo de los franceses con mayor o menor intensidad, según las fluctuaciones de la política que ponen en peligro la paz de Europa, desplazan, en cierto modo, a la problemática más social. Así tenemos la película *Double crime sur la ligne Maginot* (1937) de Félix Gándera, que sitúa la acción en la célebre línea. *Entente cordale* (1939) de Marcel L'Herbier, según el libro de André Maurois, *Edouard VII et son temps*, donde de modo hábil se analiza el incidente de Fachoda<sup>14</sup>.

En 1939, Jean de Loubignac, redactor-jefe de *Pathé-Journal*, hizo un reportaje, titulado «Sommes-nous défendus?», sobre la incapacidad del Ejército francés, con ello puso ante la opinión pública una triste realidad, que se confirmó pocas semanas después con la invasión alemana.

Frente al peligro de una nueva guerra, aparecen algunos filmes que desarrollan una argumentación pacifista y humanista, como *Alerte en Méditerranée* de Léo Joannon, o incluso violentamente contestataria, como *Déserteur* de Leonide Mogny, pero la manifestación más completa se encuentra en *La gran ilusión* de Jean Renoir.

#### 4. LOS DIRECTORES-REALIZADORES

##### 4.1. *Jean Renoir*

Considerado como el iniciador del cine moderno, Renoir ocupa un capítulo fundamental en la historia del cine, y ofrece un particular interés para el estudio del cine durante el período del Frente Popular, tanto por el número de filmes realizados como por la calidad y temática

<sup>14</sup> Marcel L'Herbier en *Cahiers du Cinema*, núm. 202, junio de 1968, p. 42, afirma: «Este filme, que puede ser considerado como ejemplo de 'crónica filmada'. Yo la considero un poco como una lección de historia, muy próxima a la realidad...». Citado por Predal, R., *op. cit.*, p. 209.

de los mismos, sobre los otros directores cinematográficos que también trabajaron en este período. Por ello vamos a tratar de estudiar con detenimiento su persona y la obra que realiza durante este período.

#### 4.2. Datos biográficos

Nace el 15 de septiembre de 1894 en París, es decir, poco más de un año antes que el cinematógrafo hiciera su presentación oficial en la misma ciudad, en la finca «Château de Bronillards», situada en la colina de Montmartre, y fallece en los Estados Unidos en el mes de febrero del presente año.

Es el segundo hijo del matrimonio formado por el famoso pintor impresionista Auguste Renoir (1841-1919) y Aline Charigoy (...-1915). Su hermano mayor, Pierre (1885-1952), sería un gran actor de teatro y cine, trabajando en muchas de las películas de Jean.

Renoir fue bautizado en la iglesia de Saint Pierre de Montmartre, y su infancia se desarrolla en un grato ambiente familiar; su padre era ya un pintor famoso y cotizado, y recibe una esmerada educación.

Su primer contacto con el cine data de 1897, cuando contaba poco más de dos años, en los Grandes Almacenes Dufayel, donde se había instalado un cine gratuito para entretener a los clientes, pero la oscuridad de la sala y el ruido del proyector le asustaron, y la experiencia terminó en fracaso. Cuando contaba con unos cinco años de edad asistió, con más éxito, a una función de guiñol, posteriormente el gusto por este espectáculo influyó notablemente en su formación plástica<sup>15</sup>.

El segundo contacto de Renoir con el cine se sitúa en el año 1902, cuando era alumno del colegio Saint Marie de Monceau<sup>16</sup>, pues los colegiales eran invitados los domingos a una proyección cinematográfica, en la que un personaje de aquellos antiguos filmes, Automaboul, atraía todas sus simpatías. En 1907 asiste a las clases de la Escuela Massèna de Niza. Tres años más tarde, en 1910, logra el título de bachiller en la Universidad de Aix-en-Provence.

En esta época, Renoir se interesa por la poesía. Al año siguiente se dedica al estudio de las matemáticas y en 1913 ingresa como voluntario en un regimiento de caballería con la intención de ser oficial. Pero cuando comienza la Primera Guerra Mundial, en 1914, es destinado al Primer Regimiento de Dragones de Vincennes, con destino en Lagny. El 15 de septiembre de ese mismo año la cox de un caballo le obliga

---

<sup>15</sup> Renoir, J., *Mi vida, mis films*, Valencia, Fernando Torres ed., 1975, p. 26.

<sup>16</sup> «Estoy enamorado del cinema desde el año 1902. Tenía ocho años y estaba interno en una especie de elegante prisión adornada con el nombre de Colegio...» Renoir, J., en *Le Point XVIII*, diciembre de 1938. Citado por Bazin, A., *Jean Renoir*, Madrid, Artiach, 1973, p. 141.

a hospitalizarse en Amiens, y luego, en el mes de febrero de 1915, marcha al frente como subteniente con el Sexto Batallón de Cazadores Alpinos; en abril de ese mismo año, durante un combate en los Vosgos, es herido de bala, sufriendo fractura del cuello del fémur, esta herida le causaría una cojera permanente.

Posteriormente estuvo destinado en una escuadrilla de bombardeo, allí conoció a un muchacho llamado Richet<sup>17</sup>, que le habló con mucho entusiasmo de un actor de cine que para él era desconocido: Charles Chaplin; en cuanto tuvo un permiso marchó a París, y en compañía de su hermano Pierre, también herido y ya desmovilizado, asistió a un corto de *Charlot*<sup>18</sup>.

Terminado el permiso, recibe la noticia de que ha sido admitido en la Escuela Aérea de Ambérieu para seguir cursos de pilotaje, consiguiendo el título de piloto en el mes de enero de 1916. Pero sufre otro accidente y es destinado a retaguardia.

Sus nuevas funciones le mantienen en París y le dejan mucho tiempo libre, que él dedica a ver cine, dos sesiones por la tarde y una por la noche, ya que su antigua herida de la pierna no le permite caminar. El recuerdo de Charlot permanece vivo en su memoria, y ve varias veces sus películas; luego se interesará por otras películas, hasta hacerse un gran aficionado al nuevo arte. Cuando termina la guerra, el 11 de noviembre de 1918, Renoir tiene el grado de teniente, pero deja el servicio activo y se reúne con su padre y hermanos en la finca «Las Colletes», cerca de Niza.

Al año siguiente, el 24 de enero de 1920, Renoir se casa con la alsaciana Andrée Henschling (Dedeé), la cual había sido la última modelo de su difunto padre; tras la boda vivieron varios años en la finca de «Las Colletes», donde su padre había instalado, para Jean y su hermano Claude, un taller y un horno de cerámica, de donde salieron piezas interesantes, y en esa misma finca nace, en 1922, su hijo Alain.

Posteriormente el matrimonio pasa a vivir a París, donde continúa Jean sus trabajos de cerámica. Junto con su esposa asiste casi todos los días al cine; su afición por el medio se acrecienta, factor que, junto con el deseo de Dedeé por ser una *star* del mundo de la pantalla, dada su belleza insólita y su personal temperamento, llevarán a Jean a entrar en la profesión cinematográfica, aunque al principio sólo pretendía ayudar a su mujer a ser una *vedette*, para ello pide la ayuda de su amigo Lestringuez, que proporcionó a Catherine su primer trabajo en el cine,

---

<sup>17</sup> Era hijo del profesor Carlos R. Richet, Nobel de Fisiología y Medicina en 1913.

<sup>18</sup> «Y fuimos a ver un corto de Charlot que pasaban en un pequeño cine de los Ternes. Estaba trastornado. El genio de Charlot me era revelado.» Renoir, *l op. cit.*, p. 34.

pero como los guiones que la propusieron no la interesaron, el propio Jean se puso a escribirlo<sup>19</sup>.

Aunque los primeros intentos de entrar en el cine terminaron en fracaso, la pasión por el nuevo medio de expresión dominaba plenamente a los esposos Renoir, por lo que en 1926 emprende una nueva película, *Nana*, que contaba con un fuerte presupuesto: un millón de francos; su estreno fue polémico y su aceptación por el público y la gente del oficio fue más bien negativa. El fracaso comercial del filme obligó a Renoir a vender los cuadros que su padre le había legado, para así saldar las deudas pendientes.

Cuando se encuentra decidido a abandonar definitivamente el cine, recibe la propuesta de dirigir una nueva película, *Mariquita* (1927); Renoir duda entrar en el cine comercial, pero su precaria situación económica le decide a aceptar. Desde entonces su carrera cinematográfica toma un ritmo ascendente, entre 1926 y 1934 realiza varios filmes e interpreta pequeños papeles como actor, siempre junto con su esposa. Hasta que en 1931 se divorcia de ella a causa de conflictos con la película *La Golfa*, que, aparte del drama personal que supuso para Jean, tuvo un gran éxito, aunque el grupo de extrema derecha, los Cruz de Fuego armaran un gran escándalo en el estreno que hizo en Nancy, por considerar al filme revolucionario. Pero cuando la película se hizo en una lujosa sala de Biarritz la gente no cabía en el cine, y la película permaneció varias semanas en cartel; también en París el filme se proyectó durante un tiempo récord. Y situó a Renoir en las filas de los «directores discutidos», ya que la extrema derecha no comulgaba con sus planteamientos. En 1933, con el rodaje de *Madame Bovary*, termina una etapa profesional para Renoir, y entramos en el período que nos interesa particularmente.

La época del Frente Popular tiene para Jean Renoir unas particularidades muy pronunciadas, es una época de intenso trabajo, él mismo da testimonio de ello en su autobiografía<sup>20</sup>. Ante el momento histórico que vive, él toma una postura: «De todos modos, en los casos extremos, resulta necesario adoptar una postura. Si hubiese que volver a empezar, puesto entre la espada y la pared, me decidiría por el comunismo, ya que me parece que los partidarios de esa doctrina tienen una concepción más honorable del ser humano.»<sup>21</sup>

Inicia esta nueva etapa con el rodaje de *Toni* (1934), en 1935 rueda *Le Crime de M. Lange*, con el que se ve plenamente situado entre la cohorte de cineastas de izquierda, aunque la tesis de la película nos

<sup>19</sup> «... Escribí yo mismo una breve historia en la que se refleja toda mi admiración por los films americanos. Catherine interpretaba en ella el papel de una joven inocente perseguida por un villano.» Renoir, J., *op. cit.*, p. 45.

<sup>20</sup> Renoir, J., *op. cit.*, p. 95.

<sup>21</sup> Renoir, J., *op. cit.*, pp. 95 y 96.

parezca hoy totalmente ortodoxa, desde el punto de vista capitalista. Ese mismo año acepta el encargo del Partido Comunista Francés de hacer una película de propaganda, que se tituló *La Vie est à nous*, pero su trabajo se redujo a supervisar el conjunto del filme, dirigiendo sólo una escena. Antes de terminar el año rueda otras dos películas.

Al año siguiente, 1937, realiza *La Grande Illusion* y *La Marseillaise*, que indican la plenitud de este período, que se cierra con dos importantes películas: *La bête humaine* (1938) y *La Règle du jeu* (1939).

Cuando está en Roma preparando el rodaje de *La Tosca*, comienza la Segunda Guerra Mundial, vuelve a París y trabaja en el Servicio Cinematográfico del Ejército como teniente. Pero al año siguiente, en 1940, recibe la orden de volver a Roma para continuar con el proyecto de *La Tosca*<sup>22</sup>. Pero la entrada de Italia en la guerra obliga a Renoir a dejar definitivamente el rodaje.

En Francia trata de huir de los alemanes, refugiado en una granja del centro; recibe la oferta de Robert Flatherty invitándole a trasladarse a Estados Unidos; después de muchas dificultades, llega a Nueva York el 31 de diciembre de 1940, para luego instalarse en Hollywood, ya que tenía un contrato con la Twentieth Century-Fox, luego trabaja para la R. K. O. Y. y en 1943 contrae nuevo matrimonio con la brasileña Dido Freire.

Después de rodar en la India *The River* (1949), en 1951 regresa a Europa, trabajando en 1952 en Roma. Luego vuelve a Francia, donde realiza *French Can Can*, y se introduce en el mundo del teatro. En 1958 funda su propia empresa productora, realizando para televisión *Le testament du docteur Cordelier* (1959). El resto de su vida la pasa entre Europa y los Estados Unidos, donde enseña cine en diversas universidades hasta su muerte, producida en 1979.

#### 4.3. Aspectos de su cine durante el Frente Popular

Renoir dice que no le interesa la política, sino la condición humana, pero tiene en cuenta las ideas generales de la política: el camino de los hombres hacia la libertad y la condena de la guerra. Ya hemos visto cómo la época que precede a la Segunda Guerra Mundial es un período fecundo en la obra del realizador. Obra con unos caracteres bien definidos, tanto por la temática como por el tratamiento filmico en general, que autores como André Bazin delimitan y reconocen perfectamente<sup>23</sup>.

Antes de abril-mayo de 1936, cuando gracias al sistema electoral mayoritario los partidos del Front Populaire obtuvieron un gran triun-

<sup>22</sup> Renoir, J., *op. cit.*, p. 135.

<sup>23</sup> Bazin, A., *op. cit.*, pp. 33-64.

fo, el cine francés reacciona con una toma de conciencia, que es una clara opción ideológica. La rebeldía, el pesimismo, la dignidad solitaria expresada en los personajes de *Zero de conduite* de Jean Vigo, de la película de Duvivier *La Bandera*, de *Toni* y *Le Crime de M. Lange* de Renoir, se acompañan con una Francia que intenta esconder todos sus males y sus crisis más profundas con un vestido ya usado. Los filmes señalados muestran siempre la patética tentativa de alguien que, oprimido por el cuerpo social, intenta conseguir la felicidad a través de algo prohibido.

Hasta *Toni* (1934), esas tentativas fracasan, pero, finalmente, con *Le Crime de M. Lange* el intento es alcanzado, la explicación es evidente: el filme es de 1936, cuando con el Frente Popular las esperanzas de los intelectuales de la izquierda francesa toman cuerpo. Por ello la película es, en cierto modo, un filme de tesis<sup>24</sup>.

Mientras el cine francés expresa con plena sinceridad su propia condición humana, el cine italiano, así como el cine alemán, manifiestan todas las limitaciones y condicionamientos en una serie de filmes que alternan la comedia evasiva con los dramas históricos, llenos todos de la más burda propaganda fascista<sup>25</sup>.

La condena de la guerra, una de las ideas generales de Renoir, se manifiestan en su film *La gran ilusión*. En ella se afirma afectuosamente, pero con firmeza, que la guerra es una cosa que pertenece al pasado, a una generación que nada o poco tiene que ver con la presente. La guerra es algo que hacen los aristócratas, los caballeros de falsos ideales, como son el noble alemán o el francés. Pero los demás, los pobres, se sienten involucrados, pero sin enterarse, ellos no la harían nunca por propia iniciativa. La guerra se presenta como el último recurso de una clase o grupo decadente; los hombres actuales quieren vivir, no morir. Y es aquí donde tenemos los ideales políticos de Renoir, que no contradicen el que haya militado en el Frente Popular o su adhesión ocasional al Partido Comunista, entendido no como revolución, sino más bien como un internacionalismo, como una igualdad y amor entre los hombres. Su afiliación política corresponde al clima de su tiempo, al descubrimiento de los más humildes, de los trabajadores y campesinos. Hecho común a Duvivier y Carné, proceso continuado que va desde Stendhal a Zola.

Con *La règle de jeu* se cierra este período. Es un filme donde aparece el ambiente de confusión y desorientación que reinó en Europa después de la Conferencia de Munich y en los primeros meses de la Segunda Guerra Mundial, presentados metafóricamente en la película.

<sup>24</sup> Bazin, A., *op. cit.*, p. 37.

<sup>25</sup> Natta, E., «Jean Renoir y el cine italiano», en Pelayo, A., *Jean Renoir, una mirada sobre el hombre*, Valladolid, XII Conversaciones Internacionales de Cine, 1971, pp. 140-150.

Pretendiendo dar al pueblo francés un anuncio de lo que se avecinaba. Pero el filme no fue comprendido.

#### 4.4. *Filmografía de Jean Renoir durante el período del Frente Popular*

Las limitaciones de un trabajo como éste, obligan a reducir aspectos que pueden ser considerados como fundamentales, es el caso de la filmografía; ahora bien, trataremos de dar una referencia bibliográfica lo más amplia posible, para que el lector interesado pueda acudir a ella. Aquí nos limitaremos a dar una lista de las películas <sup>26</sup>.

- Toni* (1934).
- Le Crime de Monsieur Lange* (1935).
- Une Partie de Campagne* (1936).
- Los bajos fondos* (1936).
- La bestia humana* (1938).
- La regla de juego* (1939).
- La gran ilusión* (1937).
- La «Marsellesa»* (1937).
- La Vie est a nous* (1936).

## 5. JEAN VIGO

### 5.1. *Biografía*

Nace en París, el 26 de abril de 1905. Hijo de Eugène Bonaventure de Vigo, periodista en *La Guerra Social* y *Bonet Rouge*; militante anarquista conocido bajo el nombre de Michel Almercyda. Detenido por su propaganda terrorista, es encarcelado en la prisión de Fresnes, donde moriría a los pocos días, el 13 de agosto de 1927, seguramente asesinado por mandato. Su hijo tenía doce años y fue recogido en Nîmes por Gabriel Aubes, su abuelo.

Fue enviado, primero, al colegio bajo el nombre de Jean Salles y, luego, fue interno al colegio Millau. De este establecimiento es del que Vigo debió acordarse para hacer *Zero de conduite*, ya que la comparación de su diario y del guión de la citada película guardan numerosas similitudes.

En 1923 es reclamado por su madre, con la que rompe pronto a causa de unas relaciones amorosas que Jean nunca le perdonó, y es llevado al Liceo de Chartres, tomando contacto en París con amigos

<sup>26</sup> Bazin, A., *op. cit.*, pp. 230 y ss.; Fernández Cuenca, C., *Jean Renoir*, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1966; Renoir, J., *La gran ilusión*, Barcelona, Ayma, 1966.



de su padre, entre los que se esforzará por rehabilitar su memoria. En 1925 se instala en París y sigue cursos de filosofía en la Sorbona, pero una enfermedad en 1926 le obliga a marchar a Nîmes, a casa de Aubes, que es fotógrafo, para guardar reposo. En agosto es internado en una clínica de Font-Romeu, donde permanece hasta noviembre de 1928. Conoce a Elizabeth Lorinska, con la que contrae matrimonio el 24 de enero de 1929.

Decidido a ser director de cine, y no encontrando trabajo en París, tiene que contentarse con el puesto de ayudante de cámara de la Franco-Film de Niza. Pero con la ayuda de su suegro, que le legó 100.000 francos, adquiere una cámara de segunda mano, con la que rueda su primer cortometraje: *A propos de Nice* (1929), obra satírica que atrae la atención de algunos críticos. Realiza otro cortometraje para Gaumont: *Taris o la natation* (1931), y gracias al productor Noumez dirige un mediodmetraje: *Zero de conduite* (1933), obra personal en la que el hijo del proscrito pone toda su rebeldía, toda su ternura y toda su poesía. Es discutida y, finalmente, prohibida en agosto de 1933.

Noumez obtiene de la casa Gaumont la realización de *La Atalante* (1934) para Vigo, pero, enfermo de septicemia, tiene que confiar a Chavance el montaje del filme, sin poder oponerse a los cortes y añadidos verificados por Gaumont, siendo estrenada sin gran éxito el 25 de abril de ese año.

Vigo muere en París el 5 de octubre de 1934. Su mujer muere cuatro años y medio después, tras un intento de suicidio y habiendo dedicado sus esfuerzos a enaltecer la memoria de su marido <sup>27</sup>.

## 5.2. Filmografía

- A propos de Nice* (1929).
- Taris o la natation* (1931).
- Zero de conduite* (1933).
- L'Atalante* (1934) <sup>28</sup>.

## 6. JULIEN DUVIVIER

### 6.1. Biografía

Nació el 8 de octubre de 1896 en Lille, y murió en París en 1967. Está considerado como más artesano que artista, más al servicio de la

<sup>27</sup> Leprohom, P., *op. cit.*, pp. 468-469; Lherminier, R., *Jean Vigo*, París, Seghers, 1967; Truffaut, F., *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero, 1967, pp. 35-41; *Nuestro Cine*, febrero de 1968, núm. 70, pp. 72-74; *Cinestudio*, enero-febrero de 1969, núms. 72-73, pp. 22-28.

<sup>28</sup> Lherminier, P., *op. cit.*, pp. 173-174; *Cinestudio*, núm. citado.

moda que de la auténtica creación, con una clara tendencia a lo enfático y teatralizable, aunque sabe organizar bien los efectos dramáticos. Duvivier fue, con sus defectos y virtudes, un realizador que cubrió toda una época. Por ello su obra, lúcido testimonio de un momento histórico y de gusto colectivo, más que personal, interesa por lo que supone la «ilustración» de unas formas y modos que en un momento vinieron a definir un país. Una de las constantes de su obra es el realismo pesimista que en la época que nos ocupa predominaba en el cine francés, y que también está presente en la obra de Renoir y Carné.

Duvivier se inició como actor, debutando en el Teatro Antoine, luego en el Odeón de Gemier, donde fue también regidor, y por último en los escenarios de los Bulevares.

Interesado por el cine, consigue entrar en la casa Gaumont como ayudante. Más tarde se hace guionista y colabora con Marcel L'Herbier, Louis Feuillade, Bernard Deschamps y Henri Etiévant. Entre los guiones hechos por él en esta época destacan: *Haceldava*, *La Reincarnation de Serge Renandier* (1919-1920), *La nuit de la revanche* y *Crépuscule d'Epouvante*, estos últimos escritos en Estados Unidos.

Su primer film como director es *Haceldama, ou le prix du sang* (1919). De su primera época nos interesan: *Pépe-Le-Moko* (1937), *La Bandera* (1935), *La belle équipe* (1936) y *Carnet de baile* (1937).

En 1938 marcha a Estados Unidos, donde rueda *The Great Waltz*. Regresando a Francia para luego volver a Norteamérica en 1914. También rodó varias películas en Inglaterra y en España <sup>29</sup>.

## 7. JACQUES FEYDER

### 7.1. Biografía

Su verdadero nombre era Jacques Frederix, belga de nacimiento, había nacido en Ixeles en 1888, aunque francés de adopción, porque en Francia es donde realiza su principal obra y por ser uno de los constructores y maestros del cine de aquel país.

Su familia pertenecía a la burguesía, con ciertos antecedentes artísticos. Comenzó la carrera diplomática, pero se pasó al teatro, donde trabaja como actor desde 1910 en París.

En 1912 entra en el cine, también como actor, galán de películas de Feuillade, Bourget, Ravel, etc.; con este último tiene la primera oportunidad de dirigir en 1916, porque el realizador cae enfermo, y Feyder

<sup>29</sup> Munso Cabus, J., *El cine de arte y ensayo en España*, Barcelona, Picazo, 1972, pp. 692-694; *Film Ideal*, núm. 211 (1969), pp. 189-192; Villegas López, M., *Cine francés*, Buenos Aires, Nova, 1947.

termina la película. Luego dirige ocho o diez filmes oscuros, son comedias o parodias de las películas de episodios, entonces en boga. Así se hace a su nuevo oficio.

Estaba en camino de ser un director comercial, como tantos otros que sacrificaban su talento a las exigencias comerciales y a la ambición del éxito fácil. Pero entonces se encuentra con lo que será su «segunda oportunidad», por medio del humanista y comediógrafo Tristan Bernard, que pide a Feyder que le enseñe sobre cine, a su vez él enseñará otras muchas cosas a Feyder, cosas que él aún desconocía. Aprendió el sentido dramático y el gusto por la obra de categoría, que guiará desde entonces su obra cinematográfica.

En los años veinte fluctúa aún entre lo comercial y lo experimental. En 1921 rueda *La Atlántida*, permaneciendo ocho meses en los desiertos saharianos, pretendiendo con ello un realismo documental.

Sus filmes *Carmen* (1926) y *Teresa Raquin* (1927) le sitúan más bien en un cine de gran público. *Los nuevos señores* (1928), una sátira contra costumbres políticas, le pone en grave compromiso con la censura, lo cual le resulta inesperado y lejos de sus intenciones, pero que será una lección que tendrá siempre muy presente, aunque inútilmente, pues cuando realiza *La Kermesse Heroica* volverán los problemas.

Decepcionado de aquel cine francés sin posibilidades artísticas, al que sólo René Clair va a levantar y verdaderamente crear, se marcha a Norteamérica, donde hace algunas películas, entre ellas, *El beso* con Greta Garbo. Posteriormente vuelve a Francia, donde realizará otros importantes filmes, para más tarde trabajar en Inglaterra y Suiza, donde se refugia durante la Segunda Guerra Mundial, y donde muere el 24 de mayo de 1948<sup>30</sup>.

## 8. MARCEL CARNÉ

### 8.1. Biografía

Nació el 18 de agosto de 1903 en París. Hijo de un ebanista, deja pronto el aprendizaje de este oficio para seguir su vocación cinematográfica en la Escuela de Artes y Oficios, donde recibe las primeras nociones.

Trabaja en una compañía de seguros, hasta que Françoise Rosay, mujer del director Jacques Feyder, le recomienda a éste, que le lleva entre sus ayudantes para la filmación de *Los nuevos señores* (1928). Al mismo tiempo, y en los mismos estudios Clair, está filmando *Los dos*

<sup>30</sup> Ford, Ch., *Jacques Feyder*, París, Seghers, 1973; Villegas López, M., *Los grandes nombres del cine*, Barcelona, Planeta, 1973, vol. II, pp. 129-133.

tímidos, con lo que el joven Carné establece relación con los dos máximos realizadores de Francia.

Sigue los cursos de la Association Philomatique y obtiene el título de ayudante de operador, que le permite trabajar al lado de Georges Perinal y Jules Kruger. En 1929 la revista *Cinemazine* convoca un concurso de críticas, con un premio de 2.000 francos y el convertirse en colaborador fijo de la publicación. Carné gana el concurso y trabaja en ella hasta 1933. Todos sus trabajos de crítica, publicados en ésta y otras revistas, tienen hoy un destacado interés y valor.

Los últimos años del cine mudo son de crisis. Carné se dedica a varias ocupaciones; junto con su amigo Michel Sanvoisin decide realizar un documental, compra una cámara por 3.500 francos y rueda los domingos a la orilla del Marne, consiguiendo realizar un filme de 5.000 metros: *Nogent, el dorado del domingo* (1929); su promoción comercial fue muy pequeña, y durante la Segunda Guerra Mundial se perdió totalmente, pero lo importante de este cortometraje es la orientación que tomará Carné de mirar a las gentes de la calle.

Trata de vivir del cine publicitario, pero sin mucho éxito. Pero cuando Feyder vuelve a Francia le llama para trabajar con él, por eso dice Carné: «A Feyder se lo debo todo.» Es su ayudante de dirección entre 1934 y 1936, trabajar al lado del maestro supone para él una lección definitiva: trabajar con sencillez y dedicación. Por último, antes de marchar para Inglaterra, Feyder convence al productor para que encargue a Carné el filme que él no puede realizar: *Jenny* (1936), un melodrama que Carné trata con realismo agudo y agrio: cine negro. Trabajando desde entonces con Jacques Prévert como argumentista de sus filmes.

En el período que nos interesa particularmente, Carné realiza tres películas magistrales: *El muelle de las brumas*, *Hotel du Nord* (1938) y *Le jour se lève* (al año siguiente). En este momento cacial de su obra, Carné busca la realidad más cruda y despiadada en los ambientes sórdidos de los submundos sociales, para inclinarse con simpatía sobre los seres destruidos, degenerados, desheredados incluso de las buenas cualidades humanas. Por ello estas películas debieron sortear en su tiempo dificultades en todos los países, cualquiera que fuera su sistema social, en ellas hay un pesimismo esencial.

Carné representa en el cine francés el fin del realismo. Clair, Duvivier, Feyder, Renoir, etc., van afrontando una realidad cada vez más directa y pura, pero a la vez en todos ellos sus personajes son a la vez románticos, líricos y poéticos, es la otra faceta de su obra, que con la Segunda Guerra Mundial entra en decadencia<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Chazal, R., *Marcel Carné*, París, Seghers, 1965; Villegas López, M., *op. cit.*, pp. 134-141.

## 9. CONCLUSIÓN

Las limitaciones que imponen las características de un trabajo como éste nos obligan a una síntesis bastante rigurosa al tratar de estudiar el reflejo que en el cine ha tenido un momento característico de la historia contemporánea de Francia. Pero aunque sólo hayamos podido señalar algunas ideas fundamentales en estas páginas, podemos atrevernos a concluir que el cine francés en la década de los años 30 ha tratado de plasmar en imágenes, magistrales en muchos casos, sentimientos y deseos de un pueblo que en un momento determinado optó por una solución política, el Frente Popular, que suponía una esperanza para todos sus anhelos más fervientes. El cine de este modo adquiere un valor testimonial de verdadera fuente histórica.