



Cátedra Manuel de Falla
Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de
junio 2 0 1 6



Sesión de clausura:
Clásicos recuperados XXXIV



Fotografía: Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970).

Cineclub Universitario

Foto:Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

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 2015-2016, cumplimos 62 (66) años.

JUNIO 2016
Sesión de clausura:
CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIV

June 2016
Closing session:
REDISCOVERING CLASSICS XXXIV

Viernes 3 / Friday 3^d

20 h.

Entrada libre (hasta completar aforo) / *Free admission (up to full room)*

CINEMA-CONCIERTO

Proyección de cine mudo con música en directo
Silent movie accompanied with live music

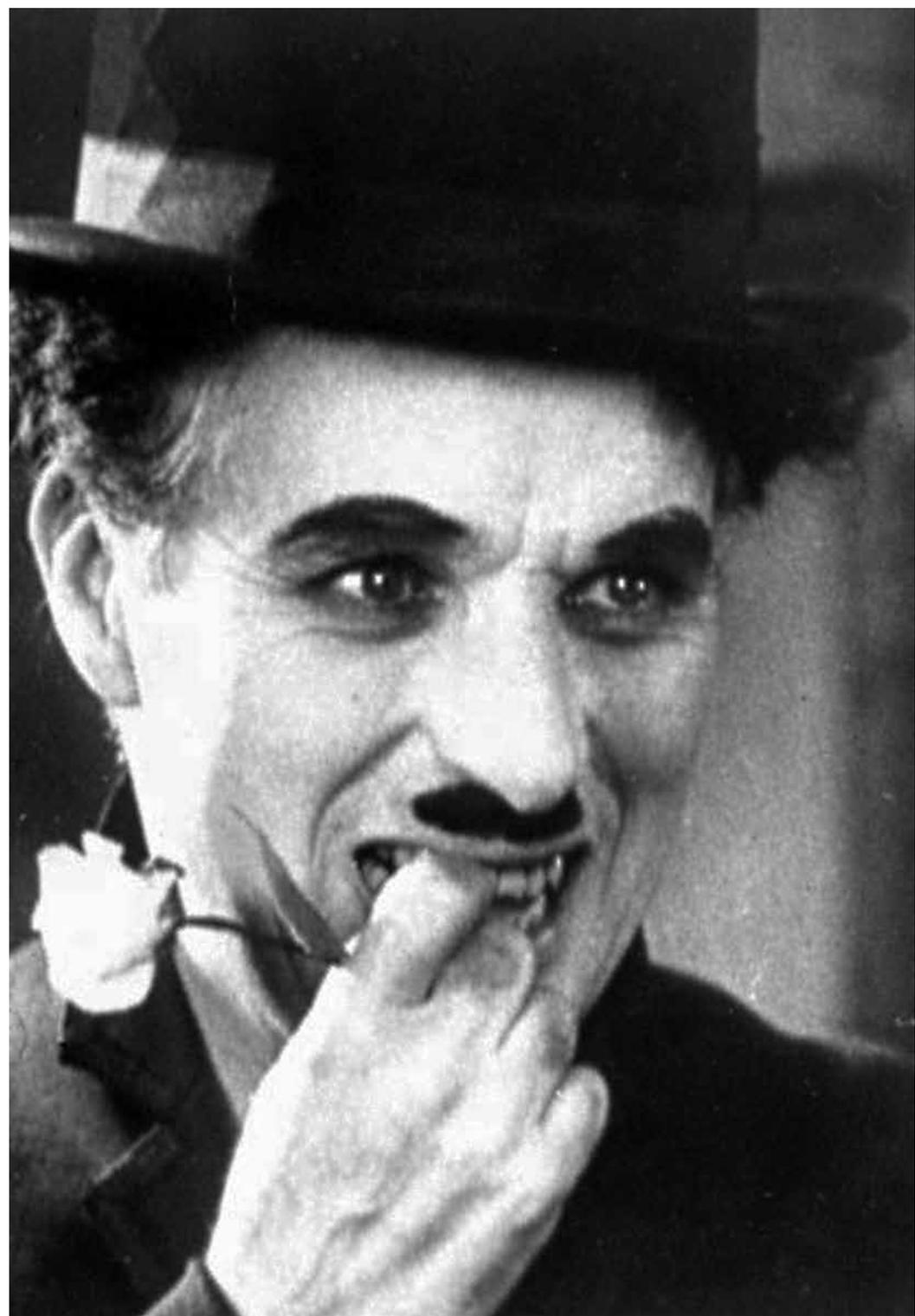
Javier Sanchís (*violín*) & Juan Manuel Romero (*piano*)

LUCES DE LA CIUDAD (1931) Charles Chaplin
(CITY LIGHTS)

Intertítulos en español / Spanish intertitles

Aula Magna de la antigua Facultad de Medicina (Avda. de Madrid)
Assembly Hall in former Medicine College

Organiza:
CÁTEDRA MANUEL DE FALLA
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE



Viernes 3 Junio • **20 h.**

Entrada libre (hasta completar aforo)

Aula Magna de la antigua Facultad de Medicina

LUCES DE LA CIUDAD

(1931) • EE.UU. • 87 min.

Título Orig.- City lights. **Director.-** Charles Chaplin. **Guión.-** Charles Chaplin. **Fotografía.-** Roland Totheroh (B/N). **Montaje.-** Charles Chaplin. **Música.-** Charles Chaplin. **Productor.-** Charles Chaplin. **Producción.-** United Artists. **Interpretes.-** Charles Chaplin (el vagabundo), Virginia Cherrill (la florista), Florence Lee (la abuela), Harry Myers (el millonario), Hank Mann (el boxeador), Eddie Baker (el árbitro), Allan García (el mayordomo), Henry Bergman (el portero). **Intertítulos en español.**



Película nº 62 de la filmografía de Charles Chaplin (de 68 como director)

Película nº 82 de la filmografía de Charles Chaplin (de 88 como actor)

Antes de profundizar en **LUCES DE LA CIUDAD** es necesario referirse al paso que la industria cinematográfica había dado ya muy poco antes: el gran salto del cine mudo al sonoro. Con el advenimiento de las películas habladas, cuyo primer gran éxito fue **El cantor del jazz** (*The jazz singer*, Alan Crosland), protagonizada en 1927 por Al Jolson, Chaplin vióse enfrentado al mayor problema de su carrera. Sabía que el lenguaje mudo de su vagabundo era universal, por lo que dicho personaje se hacía entender sólo con sus gestos y muecas. ¿Sería el mismo si hablaba? Él comprendía que el cine sonoro se impondría a la postre, ganándole la batalla al cine mudo... ¿pero había llegado ya el momento de pasarse al enemigo? Chaplin, ante este dilema, quiso todavía permanecer fiel a su estilo, por lo que decidió que su próxima película todavía sería muda... aunque con el añadido de una música de fondo y algunos ruidos, como las palabras ininteligibles de los políticos que descubren la estatua, y el silbato que se traga en el combate de boxeo.

El actor y director habló de todo este dilema en un artículo publicado en "The New York Times", en 1931:

*"Que las películas mudas o no dialogadas hayan sido realmente dejadas de lado en el histerismo inducido por la introducción de la palabra sonora, no indica que el cine mudo se haya ya extinguido y que no deba resucitar algún día. **LUCES DE LA CIUDAD** es la mejor prueba de esto. Se presentó en Nueva York en el teatro George M. Cohan, el 6 de febrero, como película no sonora pero sí sincronizada. ¿Por que continuó haciendo películas mudas? En primer lugar, porque el gesto es un medio de expresión universal. Las películas habladas tienen necesariamente un campo limitado, puesto que solamente las entenderán quienes hablen un lenguaje particular. Confío que en el futuro se producirá un renovado interés por el cine silencioso por haber una demanda constante por tal medio de expresión. Es algo axiomático que el verdadero drama ha de ser universal en su atractivo, por lo que creo que su forma de presentación también ha de ser universal y no restringido. Entiéndanme, considero al cine hablado como un añadido muy valioso al arte dramático, aparte de sus limitaciones, pero sólo lo considero un añadido, no una sustitución. Ciertamente, nunca podrá ser una sustitución del cine que se presentó como una forma avanzada del arte de la pantomima, y al fin y al cabo la pantomima ha sido*



siempre el medio de comunicación universal. Existía ya mucho antes de que naciera el lenguaje hablado. La pantomima sirve cuando los lenguajes están en el conflicto de una común ignorancia. Los pueblos primitivos utilizaron el lenguaje de los signos antes de poder expresarse mediante sonidos inteligibles.

Naturalmente, se ignora en qué momento de la prehistoria hizo su aparición el lenguaje del signo y el gesto. Indudablemente, la pantomima es muy anterior a los siglos de la cultura griega, llegando a su más alto grado expresivo en Roma, y fue un factor definitivo en los Misterios medievales. El antiguo Egipto usó también la pantomima, y tuvo su sitio en los ritos drúidicos, así como en las danzas guerreras de los aborígenes de todas las tierras vírgenes. La pantomima yace en la base de todo drama. Es la nota clave de la forma silente de la fotografía. En la forma vocal siempre será esencial, porque el drama no visual deja demasiado campo abierto a la imaginación. En general, se entiende mejor la acción que la palabra. Una ceja levantada, por débil que sea el fruncimiento, puede explicar más que cien palabras. Como el simbolismo chino, puede significar diversas cosas, según su connotación escénica. (...).

Ahora los niños no asisten al cine en tan gran número como antes porque no pueden captar ni entender los diálogos con la misma facilidad que antes captaban y entendían los



gestos más ampulosos del cine mudo. En **LUCES DE LA CIUDAD**, en cambio, no hay nada que un niño no pueda entender fácilmente.

Mi personaje continua sin hablar, pero **LUCES DE LA CIUDAD** es ya una película sincronizada y algunos efectos sonoros forman parte de la farsa, pero es una cinta sin diálogos porque he preferido que así fuese por las razones que he expuesto”.

Los orígenes inmediatos de **LUCES DE LA CIUDAD** comienzan en 1928 aunque, probablemente, se remontan a muchos años antes. El proyecto partió en esta fecha de la historia de un payaso que pierde la vista como consecuencia de un accidente sufrido en el circo. De regreso del hospital, el médico le recomienda que oculte la ceguera a su hijita, de carácter enfermizo y nervioso, hasta que ésta sea capaz de superar el trauma. Por este motivo, los tropezones y trompazos que sufre el padre son jocosamente interpretados por la hija, inconsciente del verdadero problema. Recién terminado **El circo** (*The circus*, 1927), para evitar reiteraciones, Chaplin derivó el personaje de la niña hacia una joven florista ciega que confunde a su benefactor vagabundo con un millonario e incorporó, como trama secundaria, una idea que, según explica él mismo en sus memorias, ya había estado acariciando desde hacía algunos años: *“Dos miembros de un club de ricos, discutiendo la inestabilidad de la conciencia humana, deciden hacer un experimento con un vagabundo que encuentran dormido en el malecón. Le llevan a su regio apartamento y le prodigan el vino, las mujeres y las canciones, y cuando se desploma, borracho, y se queda dormido, lo vuelven a llevar donde lo encontraron. Y él se despierta pensando que todo ha sido un sueño”*.

Es probable que la idea originaria que dio pie a **LUCES DE LA CIUDAD** se remonte incluso hasta un papel que el mismo Chaplin había interpretado en escenarios londinenses hacia 1905. La obra se titulaba “Jim, the romance of a cockney” y narraba la historia de un aristócrata amnésico que acaba viviendo en un desván con una florista y un vendedor de periódicos. Robert Payne, en su biografía del cineasta¹, es todavía más preciso cuando afirma que, ya en 1926, cinco años antes del estreno de **LUCES DE LA CIUDAD**, Chaplin había rodado una secuencia entonces destinada a un cortometraje provisionalmente titulado “El suicidio”. Este no llegó a materializarse pero la idea, de acuerdo con el método de trabajo que habitualmente utilizaba el realizador, sería reciclada hasta adquirir su configuración definitiva. El borrador de este film que jamás ha sido exhibido transcurría durante la Nochebuena y, en él, según Payne, *Charlot* está sentado en un banco a orillas del Támesis y mordisquea un mendrugo de pan que él, el vagabundo carente de recursos, ha robado a los pajarillos. Un hombre baja la escalera borracho. Lleva un traje de etiqueta. *Charlot* le ve pero no le presta demasiada atención hasta que descubre que se está poniendo una soga alrededor del cuello. Al

1. Robert Payne, **El gran Charlot**, Barcelona, A.H.R., 1955.

otro extremo de la cuerda está atada una imponente piedra. *Charlot* intenta disuadir al hombre de su propósito. El pan se convertirá después en la flor que le ha regalado la florista y el intento de suicidio es el inicio de una peculiar amistad, pero la génesis del film ronda por la cabeza de Chaplin desde aquel momento.

Además del cauce definitivo que tomaría el guión, el realizador tuvo que tomar otra decisión fundamental para la realización de un film que nacía a contracorriente de las tendencias del cine del momento. El estreno de **El cantor de jazz** en octubre de 1927 había dado la pauta con la que sería entonado el réquiem del cine mudo, pero Chaplin se resistía a aceptar un nuevo recurso tecnológico, el sonoro, que ponía en peligro una de las características esenciales de su personaje: la pantomima. Si quería sobrevivir, *Charlot* no podía hablar y, por este motivo, el realizador decidió interrumpir el rodaje de **LUCES DE LA CIUDAD** cuando ya lo había comenzado en marzo de 1928. Tras esta reflexión, desoyó todos los consejos de amigos y socios en la United Artists y decidió mantenerse fiel a sus principios fuesen cuales fuesen las adversidades. Algunas fueron de índole personal, ya que en agosto de 1928 falleció su madre, lo cual sumió a Chaplin en un profundo estado de melancolía. Él mismo sufrió en la primavera de 1929 una infección intestinal que le obligó a detener el rodaje durante unas semanas, pero éste también era conflictivo por otras razones estrictamente profesionales. La minuciosidad que el realizador imponía en sus rodajes y el grado de





improvisación que adquirirían sus proyectos enrarecían el ambiente que se respiraba en el plató. Resultaba difícil, para actores y técnicos, soportar el talante irascible de un artista que exigía un alto precio a cambio de una genialidad después escasamente compartida con sus colaboradores. Henry Bergman o Albert Austin incorporados desde los inicios de su trayectoria, no sólo aparecen aquí como intérpretes sino que también constan acreditados como ayudantes de dirección junto al insustituible Rollie Thotheroh como director de fotografía. Otros actores, en cambio, se mostraron menos comprensivos y no resistieron la dureza de un rodaje prolongado durante más de dos años. El australiano Henry Clive interpretaba el papel del millonario borracho y, afectado

por un resfriado, se negó a repetir por enésima vez la escena en la que cae al agua. Chaplin lo expulsó de la película obligándose con ello a repetir todas las escenas ya rodadas en las que intervenía el personaje, definitivamente encarnado por Harry Myers. La propia Virginia Cherrill, protagonista del film, también estuvo a punto de sufrir el mismo destino. Sus relaciones con el cineasta nunca fueron cordiales y no eran infrecuentes los días que llegaba tarde al rodaje, pero la gota que colmó el vaso cayó con la última escena de la película. Era el momento en el que la muchacha ciega ya ha recuperado la vista y reconoce en el miserable vagabundo, por el simple tacto de la mano, al príncipe azul que había estado esperando. La actriz solicitó permiso para acabar antes su jornada porque tenía que asistir a una fiesta y necesitaba acudir a la peluquería. Chaplin montó en cólera, la despidió sin contemplaciones e intentó sustituirla por Marian Marsh y por Georgia Hale. La protagonista de **La quimera del oro** (*The gold rush*, 1925) ya había reemplazado a Lita Grey en aquel film e incluso llegó a rodar la escena final de **LUCES DE LA CIUDAD**. Pero, tal como se aprecia en una prueba de cámara, la interpretación de la Cherrill certificaba el buen ojo clínico que el realizador había tenido al contratarla. También presionado por los directivos de United Artists, el realizador reconsideró su drástica decisión y readmitió a la actriz para concluir un rodaje prolongado durante tanto tiempo.

Un rótulo inicial define **LUCES DE LA CIUDAD** como una “comedia romántica en pantomima”. Los dos primeros calificativos son consustanciales de la obra de Chaplin.

El tercero redonda en una crítica al cine sonoro que reaparece en la primera escena del film con motivo de la inauguración oficial de una estatua. Las autoridades locales están reunidas frente a la lona que cubre la obra pero cuando el alcalde pronuncia el discurso de rigor, sus palabras resultan ininteligibles. Son sonidos cacofónicos que anticipan los que después empleará, ya por boca de *Charlot*, en **Tiempos modernos** (*Modern times*, 1936) o en el discurso de *Hinkel* en **El gran dictador** (*The great dictator*, 1940). La palabra, según Chaplin, es inútil y el sonido disturba el arte, tal como su personaje ilustra en la posterior escena donde se traga un silbato que interrumpe una interpretación de bel canto en el curso de una concurrida reunión social. La primera aparición de *Charlot* en **LUCES DE LA CIUDAD** es, al mismo tiempo, una nueva muestra del carácter perturbador del orden ejercido por el personaje. Su presencia, en el regazo de la estatua recién inaugurada, desacraliza la ceremonia y provoca el caos. Consciente de ello, intenta huir discretamente pero queda atrapado por sus pantalones en la espada de otra de las piezas del grupo escultórico. Suena entonces el himno norteamericano y los intentos de mantenerse firme resultan infructuosos. Aunque lo desee, *Charlot* se adapta difícilmente a los convencionalismos. Trata de mantener una cierta dignidad en su indumentaria pero los muchachos que venden periódicos en una esquina son crueles con él. En cambio, cuando mira un escaparate con veleidades



artísticas, el raballo de sus ojos revela claramente que su verdadero interés radica en la estatua de una mujer desnuda. La contempla con aires de experto pero al dar unos pasos hacia atrás no es consciente de que una trampilla móvil le salva varias veces de caer en una alcantarilla de la cual surge finalmente un operario al que trata con modales más o menos agresivos a medida que progresa su altura.

Surge, entonces, el drama y Chaplin tuvo que enfrentarse a uno de los mayores retos profesionales de su carrera. La escena en la que el vagabundo conoce a la florista y él debe darse cuenta de que es ciega mientras ella cree que quien le ha comprado una flor es un millonario constituye la clave dramática y marca el tono de **LUCES DE LA CIUDAD**. Una película de aficionado rodada por un amigo de Chaplin muestra por primera vez al cineasta mientras dirige con el disfraz del vagabundo. Interpreta él mismo la escena en el papel de Virginia Cherrill y enseña a la actriz cómo debe sujetar la flor, pero el resultado no es convincente. No es difícil que *Charlot* se percate de que la chica es ciega cuando ésta no encuentra la flor que se le ha caído al suelo, pero por este mismo motivo el hecho de que en aquel momento pase por allí un millonario no justifica la confusión con el vagabundo. Ése era el verdadero reto. El periodista checo Egon Erwin Kisch visitó el plató durante esta fase del rodaje y tuvo la oportunidad de ver la proyección de alguna de estas pruebas. Al constatar que el equívoco no quedaba suficientemente explícito, Chaplin volvió al trabajo. Modificó la posición de la muchacha con respecto a una fuente en la que se detiene *Charlot*, hizo que éste regresase para gastarse otra moneda cuando ya ha comprado una flor y volvió a rodar la escena en un tono mucho más romántico, pero el problema básico seguía sin resolverse. Finalmente, cuando ya se llevaban 534 días desde el inicio del rodaje, de los cuales sólo 166 habían sido de trabajo real, Chaplin encontró la solución. El vagabundo, atrapado en un atasco de lujosos coches y ante la presencia de un policía motorizado, decide escabullirse atravesando uno de ellos. Al cerrar la puerta, la muchacha cree que quien le compra la flor ha descendido de él y por eso, cuando el coche arranca con su verdadero propietario, *Charlot* no se atreve a volver para quedarse con el cambio que la muchacha le ofrece. Únicamente un maestro del cine podía resolver el conflicto dramático con una ejemplar economía de medios en la puesta en escena pero sólo Chaplin podía pasar de la tragedia al humor en una sola toma. Emocionado, *Charlot* decide quedarse junto a la muchacha y se sienta, sigilosamente, junto a una fuente. Ella se levanta para enjuagar un jarro e, ignorante de la presencia de su admirador, arroja el agua sucia en su rostro. Esta inflexión cómica permite que, en la siguiente escena, el film abunde en la tragedia y la muchacha muestre su humilde vida junto a su abuela mientras explota la metáfora del pájaro encerrado en una jaula.

El cine de Chaplin no tiene fronteras y **LUCES DE LA CIUDAD** lo corrobora cuando el millonario que pretende suicidarse es salvado por *Charlot* pero ambos acaban cayendo cómicamente al agua bajo la vigilante mirada de un policía. Los agentes del

orden o el mayordomo del millonario desconfían sistemáticamente del vagabundo y si consigue ser amigo de un hombre mucho más poderoso que él, eso sólo sucede cuando éste está borracho. Una chica ciega que sólo le ama bajo otra identidad -en un claro antecedente de **Monsieur Verdoux** (1947)- y se burla de él cuando recupera la vista y un millonario que no lo reconoce cuando está sobrio son los dos únicos aliados de *Charlot* en un mundo sin sentido donde él intenta salvar a la chica asaltada por un supuesto delincuente en un espectáculo de cabaret y, en cambio, acaba en la cárcel acusado del robo realmente perpetrado por unos ladrones. Fluctúa entre un mundo real y otro ficticio que provoca equívocos aparentemente inverosímiles pero basados en circunstancias dramáticamente reales. Desde esta perspectiva, ¿quién puede explicarle al mendigo que se lanza sobre una colilla de cigarro que quien se la arrebató, saltando desde el lujoso coche en el que ha seguido a su propietario, es tan miserable como él y que su situación, aparentemente privilegiada, sólo es fruto de un equívoco?

La relación de *Charlot* con la chica mantiene la estructura dramática de **LUCES DE LA CIUDAD** y vincula a ella la relación entre el vagabundo y el millonario, ya que éste paga la operación que permite que la chica recupere la vista pero quien, involuntariamente, también desencadena el encarcelamiento de aquél. La tragedia, en ambos casos, tiene siempre su contrapunto cómico. Cada vez que aparece la muchacha, y no sólo en la emblemática escena inicial, la risa interrumpe el llanto. La primera vez que *Charlot* va a su casa, un gato derriba una maceta sobre su cabeza y él a su vez derrama un barril de agua ante la puerta de un vecino; en otra ocasión,



ella se entera de la carta de amenaza de desahucio mientras hace una madeja de lana a costa de la ropa interior del vagabundo. Sólo en la emotiva escena final no hay humor. A la salida de la cárcel, *Charlot* es más pobre que nunca y la chica se añade a quienes lo humillan o le compadecen: la recuperación de la vista comporta el final de los sueños. Chaplin suprimió una secuencia onírica en la que él aparecía vestido como un príncipe de ensueño para aumentar la abstracción de un juego de espejos basado en la mirada. Tal como escribió Pierre Leprohon², “a la inversa de las películas anteriores, que se evadían de la realidad por el sueño, **LUCES DE LA CIUDAD** parte de la ilusión para volver a la realidad”. Una vez la chica identifica a su verdadero protector, la cámara se detiene en su rostro y aparece la palabra fin. No hay otra conclusión posible.

Hábilmente adheridos a ese sólido entramado melodramático, Chaplin añadió otros episodios colaterales que motivaron algunos comentarios críticos. Jorge Luis Borges, en su reseña publicada en “Sur” en 1931, calificó la película de “*lánguida antología de pequeños percances, impuestos a una historia sentimental*”. En cambio, el crítico e historiador español Manuel Villegas López³ dijo de **LUCES DE LA CIUDAD** que, “*más que una obra dramática, es una película patética. Como una sinfonía de Beethoven, se mantiene alta, tensa, grave y henchida. Como una sinfonía, tiene tiempos que marcan y conducen la bella aventura: el allegretto cómico, el scherzo ágil, el allegro apasionado, el lento del sordo fracaso, el andante cantabile de todas las esperanzas, el gran trémolo final del inmenso dolor... Cada episodio cerrado es un momento distinto, bien caracterizado, para componer el gran conjunto sinfónico que es el film*”.

Aparentemente desvinculadas de la trama central, el realizador incluyó dos secuencias que, en realidad, constituyen expresiones desesperadas de hasta dónde es capaz de llegar *Charlot* para conseguir el dinero que la muchacha necesita para recuperar la vista. La primera corresponde al momento en que el vagabundo, abandonado por el millonario a raíz de un viaje a Europa, decide ponerse a trabajar. Obtiene un empleo como barrendero y arrastra un carrito por las calles de la ciudad ataviado con un uniforme blanco. De pronto, se cruza con un elefante en plena calle y ambos componen una imagen insólita, casi surreal, una fuga onírica del contexto realista. La segunda de estas secuencias es la del boxeo. El vagabundo vuelve a estar sin empleo pero, inmediatamente, recibe una oferta para participar en un combate amañado y con ganancia segura. No obstante, poco antes de la pelea, el contrincante sale huyendo de la policía y *Charlot* debe luchar contra un fornido adversario interpretado por Hank Mann, un rostro asiduo en sus primeros cortometrajes. Chaplin ya había abordado este deporte en **Charlot, campeón de boxeo** (*The champion*, 1915) pero mientras ahí vencía con la ayuda de una herradura estratégicamente situada dentro de sus guantes o con la oportuna intervención de su perro, en **LUCES DE LA CIUDAD** pierde

2. Pierre Leprohon, **Charles Chaplin**, Madrid, Rialp, 1961.

3. Manuel Villegas López, **Charles Chaplin, el genio del cine**, Madrid, JC, 1990.

honrosamente tras haber convertido el combate en un ballet rítmico que responde a la estructura musical de la película.

Por primera vez en su carrera, Chaplin escribió y dirigió la banda sonora original de este film. No toda ella, sin embargo, era original ya que el leit motiv de la florista ciega procede de "La violetera", una canción del maestro José Padilla que resulta particularmente identificable por el público hispano y que Chaplin conoció gracias a la gira norteamericana de Raquel Meller.

Una vez terminado su laborioso rodaje, **LUCES DE LA CIUDAD** tuvo que enfrentarse al ambiente inhóspito que el sonoro había creado contra el cine mudo. La primera proyección de prueba en Los Ángeles fue un rotundo fracaso, pero el estreno oficial en esta ciudad resultó apoteósico. Espectador de excepción fue Albert Einstein, que aquella noche había cenado con Chaplin, pero fue todo el público quien irrumpió en carcajadas tan pronto empezó la película. También Nueva York celebró la nueva película del realizador de **La quimera del oro** con una recaudación de ochenta mil dólares en sólo tres semanas. Una película hablada y protagonizada por Maurice Chevalier, aún proyectándose en un local tres veces mayor que el Teatro George M. Cohan donde se exhibía **LUCES DE LA CIUDAD**, apenas recaudó cuarenta mil dólares durante la misma semana. Tras doce semanas en cartel, el film de Chaplin produjo unos beneficios netos superiores a los cuatrocientos mil dólares. Las críticas, en general, fueron excelentes y, a



pesar de la miopía de la Academia de Hollywood que ignoró olímpicamente el film entre sus candidaturas al Oscar, el film se reestrenó con un nuevo éxito en 1950 y se alzó con un lugar de honor entre las mejores películas de toda la historia del cine.

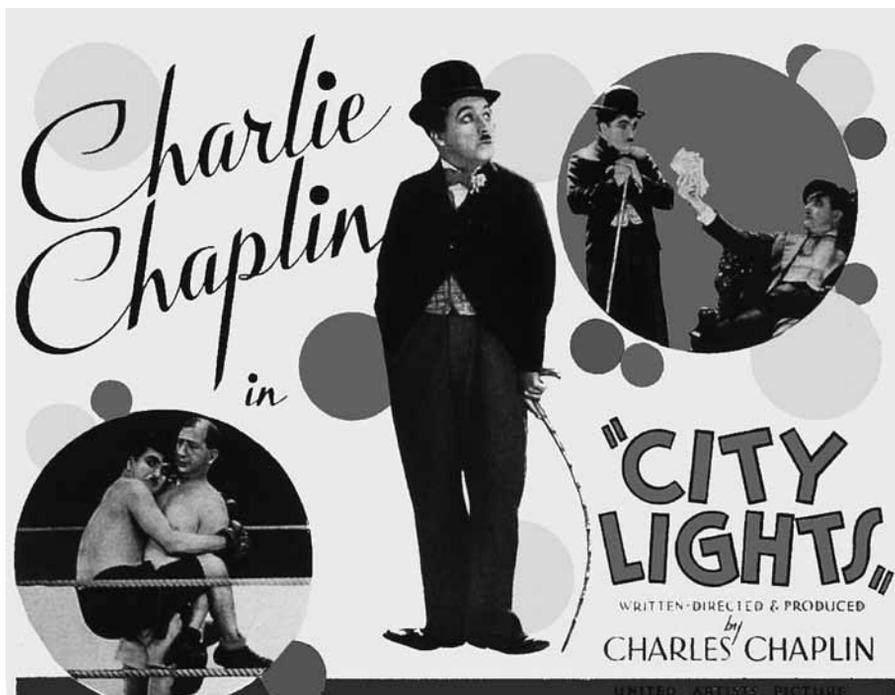
Texto (extractos):

William C. Taylor, **Charles Chaplin**, Ultramar, 1993.

Esteve Riambau, **Charles Chaplin**,

Cátedra, col. Signo e Imagen/Cineastas nº50, 2000.

*“Cuando rodamos **LUCES DE LA CIUDAD** no teníamos escenario en donde actuar. Yo conocía muy poco el argumento y carecía de toda experiencia como actriz. ‘Por eso te elegí precisamente’ -me dijo Chaplin-. ‘No hace falta que sepas demasiadas cosas que luego tendrás que olvidar.’ Moldeó mi carácter en un personaje que sólo él entendía, o que veía con claridad en su mente. Dotado de gran paciencia, rodaba una y otra vez las escenas, día tras día, para conseguir el efecto justo, la expresión correcta. A veces, su minuciosidad por el detalle, que yo no comprendía, me ponía nerviosa y colérica. Él nunca me lo reprochó sino que, con suma paciencia y gentileza, me calmaba... y volvíamos a empezar.*



Durante dos años, interrumpidos ocasionalmente por el tiempo lluvioso, ya que rodábamos al aire libre, o por algunos partidos de tenis, y otras ocupaciones a las que caprichosamente se dedicaba Charlie, se filmó la película. Dos años es mucho tiempo para producir un film, pero se trataba de un film de Chaplin y esto suponía una gran diferencia. El personal regular llegaba siempre a la misma hora de la mañana y se marchaba a la misma hora de la tarde, y si Charlie no se presentaba, entonces jugaban a cartas o se dedicaban a otras distracciones. Una vez tardó tanto Charlie en aparecer por los estudios que me quedé en casa hasta que hizo que me llamaran (...).

Respecto a su labor, Charlie nunca pregunta a nadie su opinión. Y cuando aparece por el estudio con paso rápido y el cuerpo erguido es señal de que a todos les aguarda un buen día de trabajo. La única rutina regular es visionar cada mañana las primeras pruebas del día anterior. Después, empieza la tarea diaria. Tal vez su estado emocional quede mejor ilustrado por lo que come. Una semana nos comunicó solemnemente que era vegetariano, que la carne era muy nociva para el organismo humano, y que la lechuga y las frutas son el alimento ideal. Todos nos volvimos vegetarianos. A la semana siguiente nos dijo: ‘Lo que necesito es un bistec bien jugoso. La buena carne ayuda al cuerpo y al cerebro’. Y aquella semana todos comimos carne. Poco después llenamos el estómago con melón cantaloup relleno de helado. ‘La gente come demasiado -advertió un día-. Se trabaja mucho mejor comiendo poco’.

*Cuando se estrenó **LUCES DE LA CIUDAD**, algunos críticos gritaron: ‘¡Chaplin está desfasado! Su film es mudo. Fracasará!’ Sin embargo, la película demostró que Chaplin, el cómico, el trágico, seguía gozando del favor del público como en los mejores tiempos del cine mudo. Su arte es internacional. Y mientras hable sin palabras seguirá siendo internacional”.*

Virginia Cherrill

En la primera escena de esta “pantomima muda”, tal como señala el cartel inicial, realizada en plena eclosión del sonoro, el vagabundo encarnado por Charles Chaplin aparece dormido en los brazos de una gigantesca estatua para cuya inauguración se han congregado todos los notables de la ciudad. En la segunda, en cambio, está a punto de desaparecer en el subsuelo urbano por culpa de una trampilla que se abre detrás de él. Se trata de dos gags dotados de una notable autonomía, en apariencia simples introducciones cómicas al grueso de la trama, pero que también constituyen su más sintético resumen. Entre el cielo y el infierno, lo más alto y lo más bajo, el itinerario de Chaplin en **LUCES DE LA CIUDAD** recorre mansiones y casuchas, los barrios residenciales y los más pobres suburbios, en lo que se muestra como una especie de descenso a los infiernos del capitalismo. El título de la película aparece en la pantalla en forma de rótulo luminoso, imagen deslumbrante de la nueva metrópolis que contrasta con el patético aspecto del vagabundo al final: como dirá años más tarde el realizador Chris Marker, la Historia acostumbra a tirar los muebles viejos por la ventana.

En medio, la película despliega las más habituales armas narrativas de su autor. Artista eminentemente popular, cuyos recursos provienen tanto del folletín como del music-hall, algo así como Charles Dickens pasado por la escuela circense y el teatro de bulevar, Chaplin, por lo menos hasta **El gran dictador**, se mueve siempre entre dos extremos: la comicidad derivada del slapstick y ciertos efectos melodramáticos propios de la literatura de consumo. En **LUCES DE LA CIUDAD**, sin embargo, esa combinación toma poco a poco un nuevo rumbo que se confirma definitivamente en la reveladora escena final. El vagabundo se debate entre dos ambientes u opciones vitales. Conoce a un millonario que sólo le profesa su amistad cuando se emborracha, mientras el resto del tiempo ni siquiera lo reconoce, todo lo cual supone para él la tentación eternamente frustrada de la vida fácil y la irresponsabilidad. Pero también conoce a una florista ciega, de la que por supuesto se enamora, que lo toma por un hombre rico y que le provoca sentimientos muy distintos: la solidaridad, la decencia, la humildad. Al primero pertenecen los sketches más desternillantes de la película, entre ellos la memorable escena del restaurante.

Y a la segunda dedica los momentos más sentimentales, clausurados por este melodramático e imborrable "tour de force". Un rótulo: "Otoño". Es decir, han pasado los meses. La florista ciega ha recuperado la vista gracias a una operación sufragada por el vagabundo, o mejor dicho, gracias a la amistad del vagabundo con el millonario, y mira a la calle por el cristal del escaparate de su tienda. A su vez, el vagabundo, hasta entonces en la cárcel por culpa de un malentendido, sale en libertad y se muestra de nuevo a los ojos del espectador. Así pues, este planteamiento anuncia ya la densidad del juego posterior entre lo visto y lo no visto, lo que no se vio antes y se verá ahora, lo que se quiere ver y lo que no se puede ver. El plano vacío de una esquina, en plena calle, deja paso a la figura del mendigo, que reaparece de la nada, como una sombra miserable, con el traje sucio y raído. Eso es lo que el espectador no desea ver, una de las imágenes más despiadadas que Chaplin haya ofrecido nunca de sí mismo, pero, paradójicamente, es lo que la florista quiere ver y no puede, por ahora. A cambio, Chaplin-director le ofrece un galán relamido que entra en la floristería y a quien ella, en un primer momento, confunde con su benefactor. Pero no: no es a él a quien debe (re)conocer. Sea como fuere, para ella el escaparate es también como una gran pantalla, o quizá como una cámara. Ella, que nunca ha visto nada, y mucho menos una película, no sabe quién es el vagabundo, no sabe quién es Chaplin, a quien el público, por el contrario, conoce a la perfección. Por lo tanto, su primera visión de él, perseguido por unos niños que lo convierten en objeto de burla durante unos momentos, es la de un espectador virginal que viera por primera vez una de sus películas: lo contempla en una situación que para ella es jocosos, pero no para el público que está viendo su reacción. Ella, pues, ríe detrás del cristal, detrás de la cámara, mientras el espectador sufre ante la pantalla. El goce de ver, para la muchacha, es ahora superior a los sufrimientos que conlleva el saber consiguiente. Por eso puede

decirse que aún no puede ver de verdad. Y existe otro juego sustancioso en ese cruce de miradas, pues Chaplin también ve a la muchacha desde el exterior. La suya, en cambio, es la mirada del director convertido en pobre actor de su propia tragedia: la de quien hasta ese momento ha controlado la función, ha puesto en escena todas las situaciones, y ahora se halla expuesto, indefenso, a la mirada de los demás. Lo que importa, entonces, es el encuentro entre esas dos miradas divergentes. Y ese encuentro se produce al aire libre, pero a la vez en intimidad y recogimiento cada vez mayores. Fuera de su patético teatrillo cómico, el vagabundo es alguien que se resiste a ser visto como lo que fue. Más allá de su escaparate, la florista es alguien que desea ver cada vez más, que anhela la revelación esperada. Ambos, cara a cara, se miran, todavía sin verse. Ella quiere darle una moneda, a lo que él se resiste. Cuando las manos se tocan, Chaplin-director las encuadra en un inserto, también desde el exterior. Pero entonces la cámara asciende con lentitud, siguiendo la mano de ella, hacia la cara del vagabundo, y en ese momento la muchacha reconoce a la vez al director y al actor, al benefactor y al enamorado: es él, el que la ha puesto en escena, el que la ha permitido ver. Plano-contraplano, las fronteras desaparecen y el mecanismo del cine clásico empieza a funcionar trabajosamente, a finales de la década de los años veinte, para que el espectador pueda traspasar cristales y cámaras y aprender un nuevo sistema de la visión. "¿Ahora puedes ver?", pregunta él.

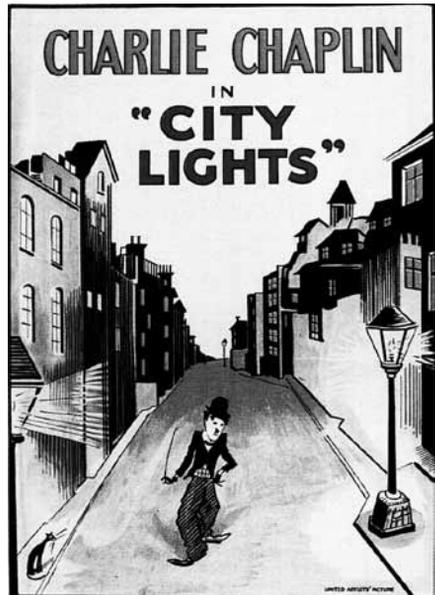


“Sí, ahora puedo ver”, responde ella. En realidad, llegados a este punto, todos estamos ya capacitados para ello. Pero quizá aún no para distinguir, en el último plano de la película, si Chaplin está riendo o llorando.

Este reconocimiento basado en la mirada tiene su contrapunto en el motivo de la ceguera que domina el resto de la película: no sólo la de la chica, sino también la del millonario, que cuando está sobrio nunca reconoce al amigo que tanto dice querer. Por eso, al principio, el propio Chaplin se ofrece a la mirada de todos de una manera casi obscena, en brazos de la estatua: él es el payaso del que el espectador va a tener que reírse a partir de entonces. Pero también aquel que es incapaz de ver lo que ocurre a su alrededor, como sucede con la trampilla en la escena siguiente. El proceso hacia el conocimiento que sigue a lo largo de la película, pues, supone un itinerario redentor que no hubiera desagradado a Robert Bresson: de hecho, el diálogo final de **Pickpocket** (1959) parece inspirado en la citada escena culminante de **LUCES DE LA CIUDAD**. Y lo mismo puede decirse en lo que se refiere a la gran urbe entendida como lugar de perdición, donde la desigualdad de clases resulta inmoral, entre suntuosos salones de baile y garitos mugrientos donde se celebran ruidosos combates de boxeo. ¿De dónde proviene la risa, entonces? A diferencia de Buster Keaton o Charley Chase, el personaje encarnado por Chaplin pudo evolucionar convenientemente en la transición del cine mudo al sonoro gracias al desplazamiento que efectuó desde el cine cómico



hasta la comedia, género en el que la risa se convierte en sonrisa y surge más de los equívocos provocados por los conflictos propios de las relaciones humanas que del enfrentamiento entre el hombre y su entorno físico, cada vez más complicado a causa de los efectos de la maquinización y las nuevas tecnologías. En ese contexto, el hecho de que Chaplin filmara la escena final en un tipo de plano-contraplano hasta ese momento inédito en la película, aunque luego reproducido en algunos de los ejemplares más celebrados del género, de **Tú y yo** (*An affair to remember*, Leo McCarey, 1939) a **Manhattan** (Woody Allen, 1979), sugiere que quizá sea en **LUCES DE LA CIUDAD** donde la comicidad descubre un nuevo lenguaje y, con él, una nueva moral: la necesidad de saber ver para poder creer en los demás.



Texto (extractos):

William C. Taylor, **Charles Chaplin**, Ultramar, 1993.

Carlos Losilla, "Luces de la ciudad", en dossier "La comedia americana" (2ª parte), rev. Dirigido, mayo 2003.

Carlos Losilla, "Luces de la ciudad: cruce de miradas", en sección "La secuencia", rev. Dirigido, diciembre 2004.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016

Sobre el espectáculo de Cinema-Concierto:

Material extraído del dossier del espectáculo, facilitado por los artistas.

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Fernando Barrera/Cátedra "Manuel de Falla"

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

Miguel Sebastián (*in memoriam*)



CINEMA-CONCIERTO
CINE MUDO CON MÚSICA EN DIRECTO

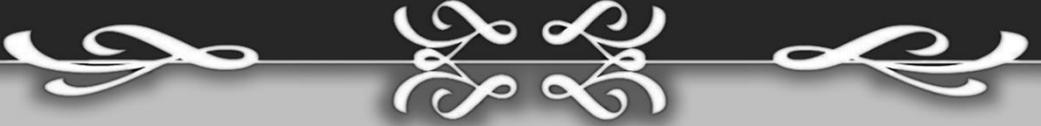


JAVIER SANCHIS, violín
JUAN MANUEL ROMERO, piano



CINEMA-CONCIERTO

CINE MUDO CON MÚSICA EN DIRECTO



Nuestra pasión por el cine de principios del siglo veinte (Buster Keaton, Harold Lloyd, Murnau...) y en particular por el cine de **Charles Chaplin**, unido a unas inquietudes artísticas e intelectuales que van más allá de nuestra faceta como docentes e intérpretes y nos impulsan en la búsqueda de nuevas formas de creación artística, han sido el principal estímulo a la hora de abordar un proyecto de estas características.

Así pues, tomando como punto de partida la máxima chapliniana de apoyo, unidad y sincronización entre imágenes y música, el proyecto realizado se caracteriza por los siguientes aspectos:

- 1.- **Recopilación, análisis y selección de los recursos musicales**: Se ha llevado a cabo un estudio en profundidad del material musical susceptible de ser utilizado en la proyección cinematográfica, teniendo en cuenta las características descritas para la música de cine mudo de imitación, comentario, evocación, contraste y dinamismo, adaptándolo a las exigencias de cada escena.

Los **temas escogidos** han sido resultado, por una parte, de adaptaciones de temas originales cuando las características de las piezas así lo han hecho posible, selección y arreglos de obras de otros autores, así como el uso de ideas musicales propias. En este sentido, nos hemos querido **desligar del papel tradicional de acompañamiento improvisado** de cine mudo en favor de una versión mucho más elaborada, en paralelo a la realización cinematográfica.



2.- Adaptación y uso de las características y recursos técnicos y expresivos propios de cada instrumento: Las singulares características tanto del violín como del piano resultan idóneas para la asignación de determinados roles a lo largo de la proyección, otorgando al

violín un papel preponderante en las **escenas de corte sentimental**, tan usuales en la filmografía de Chaplin y al **piano**, por su características polifónicas, el de instrumento acompañante o para **escenas de carácter cómico**. Hay que recordar que Chaplin fue un gran compositor de música para violín, instrumento que tocaba habitualmente, consiguiendo incluso un Óscar a la “Mejor Música Original” por *Candilejas*.

3.- **Recuperación del papel de “Figurante Pictórico”**: Algunas proyecciones se acompañaban de un comentarista que, megáfono en mano, iba explicando lo que ocurría en la película. De aquí surgió el “Figurante Pictórico”, actor e imitador que reproducía los supuestos sonidos que se producían en pantalla, resaltando o parodiando, según correspondiera, determinadas situaciones. Este papel a lo largo de la proyección es asignado indistintamente a ambos instrumentos dependiendo del efecto que se quiera representar, realizando más de **una veintena de efectos** a lo largo de la proyección. Así pues, el piano imita *caídas, golpes, campanas, disparos, carreras*, etc. mientras que el violín *parodia discursos políticos, imita sorbos, pitidos, motores de coches, sirenas o pompas de jabón* a través de recursos como *glissandi, clusters, pizzicatos, golpes de arco, dobles cuerdas*...potenciando al máximo el efecto cómico de cada escena.



4.- Algunos aspectos interpretativos: La interiorización de los tempos y dinámica de cada escena, el uso de recursos necesarios para otorgar continuidad musical entre escenas, la ruptura de la métrica musical asimilándola al ritmo de la escena, la sincronización musical y escénica o la improvisación son algunos de los aspectos interpretativos tenidos en cuenta durante la actuación.



INTÉRPRETES



✧ JAVIER SANCHIS LÓPEZ, violín ✧



Profesor de violín por oposición del Conservatorio Profesional de Música de Jaén, Javier Sanchis, natural de Torrent (Valencia) inicia sus estudios musicales en su ciudad natal donde obtiene el Premio Fin de Grado Elemental y Medio de violín,

Premio de Grado Medio de Música de Cámara y el Premio-Beca Juan Martínez Báguena organizado por el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Durante esos años es dirigido en sus estudios por Vicente Taroncher y posteriormente por Daniel Albir y Catalina Roig, ambos profesores de la Orquesta de Valencia.

Recibe consejos de maestros como Joaquín Palomares, Catalina Roig, Vicente Antón, Miguel Ángel Gorrea, Agustín León Ara, Víctor Martín, Félix Ayo, Cristophe



Guiot y Enrique Palomares. Colabora con las orquestas *Gradus ad Parnassum*, *Joven Orquesta de Valencia*, *Turiae Camerata* y *Collegium Instrumentale*. Durante una temporada y por oposición entra a formar parte de la *Orquesta de Valencia* con su director titular por entonces Miguel Ángel Gómez Martínez.

Durante tres años forma parte de la *Joven Orquesta Nacional de España* como solista de segundos violines y allí recibe consejos de Agustín León Ara, Ara Malikian, Ludwig Muller, Isabel Vilá, Ondrej Lewitt, Vicente Huerta, Víctor Martín y Santiago Juan Martín, y con éste último cursa estudios superiores en Barcelona. También participa en una de las lecturas de jóvenes solistas organizadas por la JONDE interpretando el concierto para violín de Beethoven. Entre las giras realizadas con la JONDE cabe destacar las organizadas bajo la tutela musical de **Mstislav Rostropovich** y del director **Carlo Maria Giulini**.

Becado por la Joven Orquesta Nacional, durante la temporada 1998-1999, cursa estudios de violín en Francia donde recibe clases de **Gerard Poulet, profesor del Conservatorio Superior de Música de París**. En este centro recibe lecciones de música de cámara de la profesora Danielle Bellik. También recibe clases de los profesores Roland Daugareil, solista de la Orquesta de Paris, y Agnes Reverdy en el Conservatorio Superior de Música de Boulogne. **Becado durante cuatro años consecutivos por el Ministerio de Cultura**, desde el año 1999, fija su residencia en la ciudad de Londres donde prosigue sus estudios violinísticos y musicales con la profesora Pauline Scott en la

Guildhall School of Music & Drama. Allí recibe el Título **Bmus Honours Degree** con las máximas calificaciones.

También obtiene consejos de directores como sir **Colin Davis**, de los violinistas David Takeno, Gordan Nikolitch y Detlef Hann, de la clarinetista Thea King, del contrabajista Franco Petracchi y de los cuartetos de cuerda **Melos** y **Takacs**. Se inicia en el violín barroco con las profesoras Rachel Podger y Micaela Comberti, ambas de reputado prestigio en la escena internacional de la música barroca. Asimismo, ha podido participar en los festivales del *Royal Albert Hall "Promenade Concerts"* y *Barbican Centre* junto a la orquesta de la Guildhall School. En Londres también efectúa algunos recitales, a destacar el del 2001 en el Instituto Cervantes de dicha ciudad.

A su regreso de Londres consigue una plaza por oposición en la Orquesta Sinfónica de Bilbao, institución en la que está una temporada, colaborando con directores como Juanjo Mena o Yaron Traub, y solistas como Mischa Maisky o Sabine Meyer.

Al año siguiente **obtiene también por oposición una plaza en la Orquesta de Valencia y una plaza de Profesor de Violín para la Junta de Andalucía.** Durante este período desarrolla una intensa actividad orquestal y camerística, colaborando con orquestas como la Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta de Almería y Orquesta Filarmónica de Andalucía. En el ámbito camerístico, ha ofrecido conciertos para Juventudes Musicales en el País Vasco (Bilbao) y Aragón y desarrolla una prolifera actividad con el

ENSEMBLE 3, con el que ha ofrecido varios conciertos por España e Italia.

Toca con un **violín Andrea Castagneri de 1740** y un arco Andre Richaume de 1940.

✧ JUAN MANUEL ROMERO RAMÍREZ, piano ✧

Comienza sus estudios profesionales de piano en el Conservatorio de Música de Jaén con Dña. Marisa Monzón



y D. Ernesto Rocío finalizándolos con la calificación de **Matrícula de Honor**. Continúa su formación bajo la cátedra de D. Julián López Gimeno y Luis Rego en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene el Título Superior de Piano y Música de Cámara con las máximas calificaciones.

En 2001 amplía su formación pianística y camerística en Dinamarca (*Det Jyske Musikkonservatorium-Arhus*) con el maestro **Sergei Senkov**. De nuevo en España, becado por la CAM y la Universidad Autónoma de Madrid, realiza cursos de postgrado en Piano y Música de Cámara en el RCSMM y de doctorado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Autónoma de Madrid, iniciando sus primeros trabajos de investigación bajo la dirección de los compositores José Peris Lacasa y Enrique Muñoz Rubio.

Ha recibido consejos de maestros como Paul Badura-Skoda, Esteban Sánchez, Guillermo González, Kevin Keener, Peter Bithell, Murray Schafer (pedagogía), Enrico Fubini (musicología), Luis Ángel de Benito (análisis), Cuarteto *Enesco* de París, etc.

Como intérprete ha actuado en recital y con numerosas agrupaciones de cámara en diferentes puntos de la geografía española y Dinamarca. Colabora y actúa como solista con *DetJyske Orchestra*, *Helios Chamber Orchestra*, *Banda Sinfónica Municipal de Jaén*, etc. En 2001 es galardonado con el premio "*Rafael Orozco*" y tercer premio en el **XX Concurso Nacional de Piano "Marisa Montiel"**. En Mayo de 2015 debuta como organista junto al *Orfeón de Granada* en el Auditorio "*Manuel de Falla*" de dicha ciudad.

En el año 2005 finaliza sus estudios de Tercer Ciclo en H^a y Ciencias de la Música con un Proyecto de Investigación tutelado por la Dra. Gemma Pérez Zalduondo y titulado *El Auge de la Música en el Contexto Cultural Giennense entre 1920 y 1924: La "Asociación de Cultura Musical"*, con el que obtiene la calificación de sobresaliente y una beca del Centro de Documentación Musical de Andalucía. En 2011 obtiene por este mismo proyecto el **Premio "Cronista Cazabán" de cultura tradicional**, otorgado por el Instituto de Estudios Giennenses, premio decano de la cultura giennense.

Compagina sus actividades interpretativas y musicológicas con la docencia, ejerciendo su labor como **profesor pianista acompañante en el Conservatorio Superior de Música de Jaén.**



**CINECLUB UNIVERSITARIO /
AULA DE CINE**

La Madraza.
Centro de Cultura Contemporánea
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad de Granada

Así ha sido el

**CURSO
2015 - 2016**

cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión
universitaria - universidad de granada

OCTUBRE 2015
Jornadas de Recepción 2015
**UN ROSTRO EN LA
PANTALLA (III):
Especial CENTENARIOS
1915-2015**



Universidad de Granada

OCTOBER 2015
Reception Days 2015
**A FACE ON THE
SCREEN (III):
Special 100 YEARS
SINCE HIS BIRTH 1915-2015**



Martes 13 / Tuesday 13th • 21 h.
- FRANK SINATRA -
COMO UN TORRENTE (1958) Vincente Minnelli
(*SOME COME RUNNING*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Miércoles 14 / Wednesday 14th • 21 h.
- INGRID BERGMAN -
INDISCRETA (1958) Stanley Donen
(*INDISCREET*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Jueves 15 / Thursday 15th • 21 h.
- HARRY MORGAN & ANTHONY QUINN -
INCIDENTE EN OX-BOW (1943) William A. Wellman
(*THE OX-BOW INCIDENT*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 16 / Friday 16th • 21 h.
- ORSON WELLES -
CIUDADANO KANE (1941) Orson Welles
(*CITIZEN KANE*)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones
en el Aula Magna de
la Facultad de Ciencias.

Entrada libre
(hasta completar aforo)

All projections at the Assembly
Hall in the Science College.
Free admission (up to full room)



CENTRO
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

Síguenos en



cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión
universitaria - universidad de granada

OCTUBRE 2015
**MAESTROS DEL
CINE CLÁSICO (VIII):
ORSON WELLES**
(en el centenario
de su nacimiento)



Universidad de Granada

OCTOBER 2015
**MASTERS OF
CLASSIC CINEMA (VIII):
ORSON WELLES**
(100 years
since his birth)



Martes 20 / Tuesday 20th • 21 h.
EL EXTRAÑO (1946)
(THE STRANGER)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 23 / Friday 23th • 21 h.
SED DE MAL (1958)
(TOUCH OF EVIL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles



Martes 27 / Tuesday 27th • 21 h.
CAMPANADAS A MEDIANOCHE (1965)
(CHIMES AT MIDNIGHT /
CAMPANADAS A MEDIANOCHE)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 30 / Friday 30th • 21 h.
FRAUDE (1973)
(FAKE / QUESTION MARK /
VÉRITÉS ET MENSONGES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"
Miércoles 21 octubre / 17 h.

EL CINE DE ORSON WELLES

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre (hasta completar aforo)



CENTRO
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

Síguenos en



cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión
universitaria - universidad de granada

NOVIEMBRE 2015

MAESTROS DEL CINE

CONTEMPORÁNEO (VI):

CLINT EASTWOOD (1ª parte)

(celebrando su 85 cumpleaños)



Universidad de Granada

NOVEMBER 2015

MASTERS OF CONTEMPORARY

FILMMAKING (VI):

CLINT EASTWOOD (part 1)

(celebrating Eastwood's 85th birthday)



Martes 3 / Tuesday 3rd • 21 h.
Día del Cineclub / Cineclub's Day
ESCALOFRÍO EN LA NOCHE (1971)
(PLAY MISTY FOR ME)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 6 / Friday 6th • 21 h.
INFIERNO DE COBARDES (1973)
(HIGH PLAINS DRIFTER)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 10 / Tuesday 10th • 21 h.
EL FUERA DE LA LEY (1976)
(THE OUTLAW JOSEY WALES)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 13 / Friday 13th • 21 h.
RUTA SUICIDA (1977)
(THE GAUNTLET)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 / Tuesday 17th • 21 h.
EL AVENTURERO DE MEDIANOCHE (1982)
(HONKYTONK MAN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 20 / Friday 20th • 21 h.
Día del Cineclub / Cineclub's Day
EL JINETE PÁLIDO (1985)
(PALE RIDER)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 24 / Tuesday 24th • 21 h.
BIRD (1988)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 27 / Friday 27th • 21 h.
CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (1990)
(WHITE HUNTER, BLACK HEART)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles



CENTRO
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

Síguenos en



cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión
universitaria - universidad de granada



Universidad de Granada

TALLER DE CINEMATOGRAFÍA

Granada, noviembre de 2015

INICIACIÓN AL LENGUAJE DEL CINE (23ª edición)

Días 4, 5, 9, 11, 12, 16, 18, 19, 23, 25 y 26 de noviembre.

Lugar: Palacio de La Madraza.
C/ Oficios, 14 (frente a la Capilla Real).

Horario: a elegir
Grupo de Mañana: de 11 a 13 horas
Grupo de Tarde: de 17 a 19 horas

Nº de plazas por grupo: 50.

Impartido por
JUAN DE DIOS SALAS
Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine
de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
Palacio de La Madraza
c/ Oficios, 14 (frente a la Capilla Real).
De 9 a 14 horas.

Temario:

I

Vocabulario Cinematográfico Básico.

II

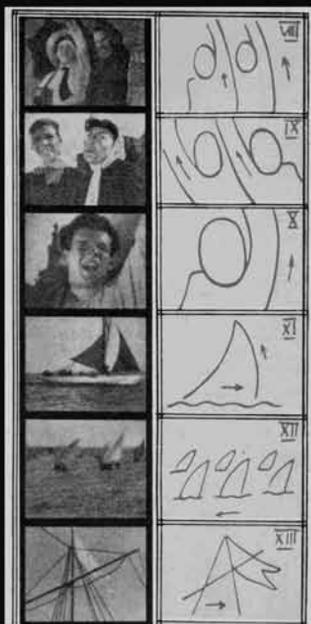
Nociones técnicas fundamentales sobre la planificación, la angulación, el movimiento de cámara, la iluminación, la composición, el sonido, la música y el montaje cinematográficos.

III

Utilización expresiva de la planificación, la angulación, el movimiento de cámara, la iluminación, la composición, el sonido, la música y el montaje cinematográficos.

Organiza:

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
Centro de Cultura Contemporánea - Vicerrectorado de Extensión Universitaria - Universidad de Granada



cineclub universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión
universitaria - universidad de granada

DICIEMBRE 2015

**MAESTROS DEL CINE
CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (2ª parte)**
(celebrando su 85 cumpleaños)



Universidad de Granada

DECEMBER 2015

**MASTERS OF CONTEMPORARY
FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 2)**
(celebrating Eastwood's 85th birthday)



Martes 1 / Tuesday 1ª • 21 h

• *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

SIN PERDÓN (1992)

(UNFORGIVEN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 11 / Friday 11ª • 21 h.

UN MUNDO PERFECTO (1993)

(A PERFECT WORLD)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 15 / Tuesday 15ª • 21 h.

LOS PUENTES DE MADISON (1995)

(THE BRIDGES OF MADISON
COUNTY)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 18 / Friday 18ª • 21 h.

PODER ABSOLUTO (1997)

(ABSOLUTE POWER)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles



LA MADRAZA

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 2 diciembre / 17 h.

CLINT EASTWOOD, DIRECTOR (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)

Siguenos en





Enero 2016

Las décadas del cine (II)

Los años 70 en el cine británico (1ª parte)

Martes 12, Día del Cineclub. **EL DOCTOR JEKYLL Y SU HERMANA HYDE** (1971) Roy Ward Baker v.o.s.e.

Viernes 15, **FRENESÍ** (1972) Alfred Hitchcock v.o.s.e.

Martes 19, **LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO** (1973) John Hough v.o.s.e.

Viernes 22, **ODESSA** (1974) Ronald Neame v.o.s.e.

Martes 26, **ZARDOZ** (1974) John Boorman v.o.s.e.

Viernes 29, **LOS DUELISTAS** (1977) Ridley Scott v.o.s.e.

Miércoles 13, a las 17 h, Seminario "CAUTIVOS DEL CINE": LA DÉCADA DE LOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO
Gabinete de Teatro y Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre (hasta completar aforo)

Todas las proyecciones son a las 21 horas
en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias

lamadraza.ugr.es

Síguenos en redes sociales:
facebook, twitter e instagram



Universidad de Granada

LA MADRAZA

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



Cineclub Universitario / Aula de Cine

TODO LO QUE SIEMPRE
QUISISTE SABER SOBRE
EL CINE MUDO
...Y NUNCA ENCONTRASTE
DÓNDE PREGUNTARLO

TALLER DE
CINEMATOGRAFÍA
5ª EDICIÓN

ENERO 2016

Días 11, 12, 14, 18, 19, 20, 21, 25, 26 y 27 de enero

Lugar: Palacio de La Madraza
C/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)

Horario a elegir:

Grupo de mañana: de 11 a 13 horas.

Grupo de tarde: de 17 a 19 horas.

Nº de plazas: 50 por grupo.

Impartido por:

JUAN DE DIOS SALAS

Director del Cineclub Universitario /
Aula de Cine de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

LA MADRAZA. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
Palacio de La Madraza c/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)
De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

Concebido como "un acercamiento al cine mudo para no iniciados" el taller propone un recorrido histórico y crítico por la evolución de este período imprescindible de la Historia del Cine -en el que no resulta difícil encontrar un sinfín de obras maestras-, a través del estudio de las cinematografías, directores y películas más importantes.



Universidad de Granada

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



Febrero 2016

Cineastas del siglo XXI (I): David Fincher

Martes 2, Día del Cineclub **SEVEN** (1995) v.o.s.e.

Viernes 5, **EL CLUB DE LA LUCHA** (1999) v.o.s.e.

Martes 9, **LA HABITACIÓN DEL PÁNICO** (2002) v.o.s.e.

Viernes 12, **ZODIAC** (2007) v.o.s.e.

Martes 16, Día del Cineclub
EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON (2008) v.o.s.e.

Viernes 19, **LA RED SOCIAL** (2010) v.o.s.e.

Martes 23, **PERDIDA** (2014) v.o.s.e.

Miércoles 17, a las 17 h. Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"
EL CINE DE DAVID FINCHER

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre (hasta completar aforo)

**Todas las proyecciones son a las 21 horas
en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias**



Universidad de Granada

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR

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



Marzo 2016

Maestros del cine contemporáneo (VII): Steven Spielberg (1ª parte) (celebrando su 70 cumpleaños)

Martes 1, Día del Cineclub **EL DIABLO SOBRE RUEDAS (1971)** v.o.s.e.

Viernes 4, **LOCA EVASIÓN (1974)** v.o.s.e.

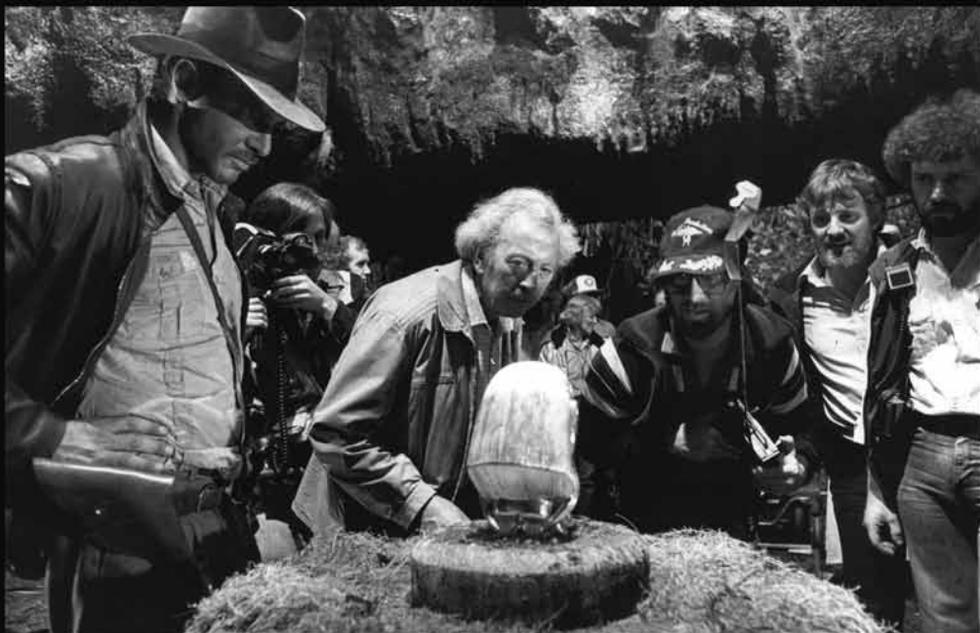
Martes 8, **TIBURÓN (1975)** v.o.s.e.

Viernes 11, **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE
(1977/1980)** v.o.s.e.

Martes 15, **1941 (1979)** v.o.s.e.

Miércoles 2, a las 17 h. Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"
EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (I)
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre (hasta completar aforo)

**Todas las proyecciones son a las 21 horas
en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias**



MARZO 2016

Taller de cinematografía

Iniciación al lenguaje del cine 2: Imágenes maestras (12ª edición)

Días 1, 7, 8, 9, 14, 15, 16, 28, 29 y 30 de marzo

Lugar: Palacio de La Madraza
C/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)

Horario a elegir:

Grupo de mañana: de 11 a 13 horas.

Grupo de tarde: de 17 a 19 horas.

Impartido por:

JUAN DE DIOS SALAS

Director del Cineclub Universitario /
Aula de Cine de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

LA MADRAZA. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA
Palacio de La Madraza c/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)
De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

Análisis práctico y pormenorizado de diversas escenas y secuencias cinematográficas.

El examen detallado tanto de la extraordinaria calidad de unas como de la pésima condición de otras, busca desvelar la importancia capital que el acertado uso del lenguaje del cine en la puesta en escena de un film, debe tener en la valoración crítica, positiva o negativa, del mismo.



Universidad
de Granada

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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



Abril 2016

Maestros del cine clásico (IX): Luchino Visconti

(en el 110 aniversario de su nacimiento)

Viernes 1, *Día del Cineclub* **OBSESIÓN** (1942) v.o.s.e.

Martes 5, **LA TIERRA TIEMBLA** (1948) v.o.s.e.

Viernes 8, **SENSO** (1954) v.o.s.e.

Martes 12, **NOCHES BLANCAS** (1957) v.o.s.e.

Viernes 15, **ROCCO Y SUS HERMANOS** (1960) v.o.s.e.

Martes 19, **EL GATOPARDO** (1963) v.o.s.e.

Viernes 22, *Día del Cineclub*

LA CAÍDA DE LOS DIOS (1969) v.o.s.e.

Martes 26, **MUERTE EN VENECIA** (1971) v.o.s.e.

Viernes 29, **CONFIDENCIAS** (1974) v.o.s.e.

**Todas las proyecciones son a las 21 horas
en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias**

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 6, a las 17 h.

EL CINE DE LUCHINO VISCONTI

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



Mayo 2016

Memento (I)

Grandes películas olvidadas del siglo XXI

Viernes 6, Día del Cineclub

RETRATOS DE UNA OBSESIÓN (2002)

Mark Romanek v.o.s.e.

Martes 10, ESCONDIDOS EN BRUJAS (2008)

Martin McDonagh v.o.s.e.

Viernes 13, CIUDAD DE VIDA Y MUERTE (2009)

Lu Chuan v.o.s.e.

Martes 17, IN THE LOOP (2009)

Armando Iannucci v.o.s.e.

Viernes 20, LOS SEDUCTORES (2010)

Pascal Chaumeil v.o.s.e.

Martes 31, PRISIONEROS (2013)

Denis Villeneuve v.o.s.e.

**Todas las proyecciones son a las 21 horas
en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias**



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Imagen con distribuido por M. José Sánchez Comesaña (2014).



MAYO 2016

Taller de cinematografía

La ficción televisiva contemporánea (2): La comedia

Días 4, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 30 y 31 de mayo

Lugar: Palacio de La Madraza

C/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)

Horario a elegir:

Grupo de Mañana: de 11 a 13 horas

Grupo de Tarde: de 17 a 19 horas

Impartido por:

JUAN DE DIOS SALAS

Director del Cineclub Universitario /
Aula de Cine de la Universidad de Granada.

Información e inscripción:

LA MADRAZA. CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

Palacio de La Madraza c/ Oficios, s/n (frente a la Capilla Real)

De 9 a 14 horas.

TEMARIO:

Desde inicios de la década pasada, las series y miniseries de televisión han ido alcanzando un alto nivel de calidad, casi sin precedentes, influenciando de manera notable en todo el mundo del audiovisual. Por eso no es de extrañar que haya críticos e historiadores que afirmen que vivimos la Edad de Oro de la ficción televisiva.

El presente taller supone un segundo acercamiento a este asunto –tras el más general realizado en el taller que se impartió en 2013– o través del estudio de algunas de las series más relevantes realizadas hasta la fecha dentro de un género tan popular como este. Se analizará lo que se ha dado en llamar “los comedias del post-humor”, sus vínculos y diferencias con “los comedias de situación” del nuevo siglo y las conexiones cinematográficas, pasadas y actuales, de ambos.



LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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



Junio 2016

Sesión de clausura:

Clásicos recuperados XXXIV

Viernes 3

Entrada libre (hasta completar aforo)

CINEMA-CONCIERTO

Proyección de cine mudo con música en directo

Javier Sanchís (violín) & Juan Manuel Romero (piano)

LUCES DE LA CIUDAD (1931)

Charles Chaplin Intertítulos en español

La proyección será a las **20 horas**

en el **Aula Magna de la antigua**

Facultad de Medicina (Avda. de Madrid)

Organiza:

CÁTEDRA MANUEL DE FALLA

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE



UGR Universidad
de Granada

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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

*ii Muchas gracias por
vuestro apoyo y asistencia !!*

i Nos vemos en octubre 2016 !

Organiza:
CÁTEDRA MANUEL DE FALLA
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de esta proyección en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>



ugr Universidad
de Granada

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



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