



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de
abril 2 0 1 7



**CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS
GRANADA PARADISO (I):**

De Pabst a Mamoulian,
de Louise a Greta



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 2016-2017 cumplimos 63 (67) años.

* Películas pertenecientes al
Bloque temático: *CINEASTAS*.
Sección: **Los CLÁSICOS QUE NACIERON MUDOS.**
Ciclo: **GEORG WILHELM PABST, OBRA SILENTE.**

Bloque temático: *ESTRELLAS DE LA PANTALLA*.
Sección: **ACTRICES INMORTALES DEL HOLLYWOOD MUDO.**
Ciclo: **LOUISE BROOKS, ETERNA LULÚ.**

** Película perteneciente al
Bloque temático: *Cineastas*.
Sección: **Los OTROS MAESTROS DEL CINE CLÁSICO.**
Ciclo: **ROUBEN MAMOULIAN, LEJOS DE LA REVOLUCIÓN.**

Bloque temático: *Cineastas*.
Sección: **CREADORAS DEL CINE CLÁSICO.**
Ciclo: **FRANCES MARION & SALKA VIERTEL, LAS GUIONISTAS DE LA GARBO.**

Bloque temático: *Cineastas*.
Sección: **MAS ALLÁ DE "LA POLÍTICA DE AUTOR".**
Ciclo: **WILLIAM H. DANIELS (DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA),** maestro del blanco y negro: obra sonora.
Bloque temático: *Estrellas de la Pantalla*.
Sección: **ACTRICES INMORTALES DEL HOLLYWOOD CLÁSICO.**
Ciclo: **iGARBO, HABLA!**

*** Película perteneciente al
Bloque temático: *Cineastas*.
Sección: **Los OTROS MAESTROS DEL CINE CLÁSICO.**
Ciclo: **ROUBEN MAMOULIAN, LEJOS DE LA REVOLUCIÓN.**

Abril 2017
Cineclub Universitario meets Granada Paradiso (I):
De Pabst a Mamoulian, de Louise a Greta

April 2017
Cineclub Universitario meets Granada Paradiso (I):
From Pabst to Mamoulian, from Louise to Greta

Viernes 21 / Friday 21th 21 h
LA CAJA DE PANDORA* (1928) Georg Wilhelm Pabst
(DIE BÜCHSE DER PANDORA)
intertítulos en castellano / Spanish intertitles

Sábado 22 / Saturday 22th • 17 h.
TRES PÁGINAS DE UN DIARIO* (1929) Georg Wilhelm Pabst
(DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN)
intertítulos en castellano / Spanish intertitles

Viernes 28 / Friday 28th • 21 h.
LA REINA CRISTINA DE SUECIA** (1933) Rouben Mamoulian
(QUEEN CHRISTINA)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Sábado 29 / Saturday 29th • 17 h.
VIVAMOS DE NUEVO*** (1934) Rouben Mamoulian
(WE LIVE AGAIN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

Organiza:
Cineclub Universitario / Aula de Cine
&
Granada Paradiso Festival de Cine Mudo y Cine Clásico







“He aquí al más indefinible de los realizadores alemanes. Al carácter ambiguo y fugitivo de su temperamento germánico se añade una extraña dualidad, que le hizo oscilar siempre del irrealismo a la objetividad”.

Henri Agel (historiador del cine)

“Hay muchas cosas en la vida de mi padre que son contradictorias; este, precisamente, es el sello más inconfundible de su personalidad’ y puede verse en sus films, casi todos diferentes y llenos de contrastes”.

Michael Pabst (hijo del G.W.Pabst)

“La obra de Pabst es varia, multiforme, compleja y a menudo genial”.

Roberto Paoletta (historiador del cine)

Puede considerarse a GEORG WILHELM PABST entre los cineastas malditos. Motivos sociales unas veces, políticos otras y estéticos las demás, en el conflicto entre puntos de vista esenciales sobre primacía de las actitudes objetivas o subjetivas, van subrayando la obra de Pabst con apasionadas discusiones y promoviendo resúmenes inconciliables. La evolución constante de su pensamiento creador le enajenó muchas de las más entusiastas amistades de cada momento, sin proporcionarle otras nuevas. Varias de sus películas culminantes fueron juzgadas por el anacrónico y peligroso sistema de anteponer el fondo a la forma, la ideología a la maestría, de donde resultó el concierto discordante de filias y de fobias. Y, sin embargo, contemplada en la integridad de sus años decisivos, la carrera del insigne realizador puede considerarse como una de las más bellas de toda la historia del cine.

Es una carrera singularmente fecunda y riquísima en facetas deslumbradoras a lo largo de una decena de años, los que van de 1923 hasta 1933, y con aislados destellos maravillosos en lo que vendría después. En 1945 observaba el crítico Antonio del Amo cómo no era posible que volviese el Pabst de los films geniales, *“porque su obra fue producto de un momento, de una época, que en Alemania, como en todos los países, se produjo y desapareció para dar paso a otros tiempos con distintas inquietudes”.*

Es Pabst, probablemente, el más realista de los grandes directores europeos, mas no por adscripción caprichosa o regusto de originalidad, sino como consecuencia de la observación atenta del mundo en torno. En unas declaraciones a la *“Revue du Cinéma”*, de París (1948), declaraba que desde sus primeros films escogió temas realistas para mostrarse decididamente estilista. *“El realismo —decía— es un medio; no es un fin, sino un camino.”*

Aparece, con la toma de conciencia profesional y personal, cuando el expresionismo, tan influyente en una hora clave del cine alemán, inicia su ocaso, mostrándose



más en la forma que en el fondo. Por el realismo se libera Pabst de las ataduras expresionistas, que marcan su influencia en la parte fotográfica de esos films con la separación y solidificación de los objetos. **El tesoro**, primera realización de Pabst, que procede de la dirección teatral, contiene en lo escenográfico muchos elementos expresionistas, pero la acción propiamente dicha, con pocos personajes en cuya intimidad indaga, está mucho más cerca del "Kammerspielfilm", ese espléndido trasplante a la pantalla de una tendencia de los escenarios, de alta categoría inconfundible entre los hallazgos creadores alemanes. Para el historiador Henri Langlois la obra de Pabst, siempre estrechamente fiel al "Kammerspiel", se impregna también, sobre todo en el carácter irrealista de la realización y en la estilización convulsiva impuesta a los intér-



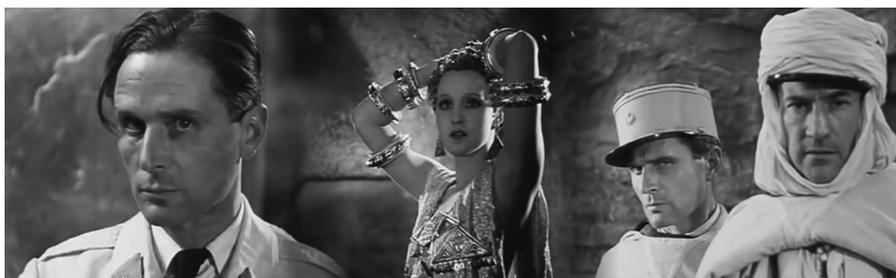
pretes, de “caligarismo”, que es la más acusada supervivencia cinematográfica del expresionismo. (Me parece que fue nuestro gran Ramón Gómez de la Serna quien dio por primera vez el nombre de “caligarismo”, en un artículo así titulado y que se publicó en la revista madrileña “Nuevo Mundo” el 29 de agosto de 1924, a cierta corriente heredada del expresionismo, pero con vida propia y libre, que en el cine empieza a rebasar “la escasa eficacia de la naturalidad”).)

Con sus ojillos oscuros, emboscados tras de las gafas de miope, G. W. Pabst ha contemplado sin ilusión la vida y los hombres. Eran los años doloridos y confusos de la posguerra; en los imperios centrales, deshechos y convertidos en repúblicas sometidas a peligrosos bandazos de inestabilidad, florecía un cierto mundillo negro, dominado por las fuerzas destructoras de la abyección. No era, por fortuna, el todo, sino la parte; pero una parte llamativa y significativa por demás que atraía poderosamente a los sociólogos por los muchos datos nuevos que ofrecía al estudio de la condición humana y de las formas de convivencia. Pabst es el realizador más representativo de ese clima de disolución en el que apenas alienta la esperanza; de esa crisis cargada de contradicciones. Por su condición de actor y director teatral muy bien considerado, pudo frecuentar diversos ambientes, desde los encopetados a los humildes, y ver de cerca la corrupción que por ellos se deslizaba, movida por cálculo en los primeros y por necesidad en los otros. Había en algunos sectores un limpio afán de lucha para



restablecer el orden de la sociedad y poner fin al “agiotismo” devastador y a la explotación del vicio como simple elemento de subsistencia. Pero había en otros una especie de resignada conformidad que los hacía incapaces de sobreponerse a su mezquina situación, aceptada como algo inevitable y sin horizontes. Pabst tenía que contemplar sin ilusión a esos hombres que de ella carecían y correteaban por la vida como hormigas inconscientes de la noción del mal. Al reflejar sus conductas en la pantalla, con crudeza realista inédita hasta entonces, nos daba Pabst un tremendo testimonio, creando el más importante cine social alemán.

El realismo de Pabst está bastante cerca del existencialismo, y no sólo el cristiano de Kierkegaard, tan querido de nuestro Miguel de Unamuno, sino hasta preludiando a veces, en cierto modo, el de Sartre. Si le interesa en términos generales penetrar en la esencia de los seres, más parece atraerle su existencia, incluso con influjos naturalistas. Por eso es duro en la expresión, por eso anduvo frecuentemente en discusiones con la censura de su país y con las censuras extranjeras, alarmadas ante escenas de



descarnada sinceridad visual. Casi ninguna nación, ni siquiera las que se distinguen como más liberales en materia de cine, pudo conocer entera la obra de Pabst, porque chocaba demasiado con el concepto burgués de las “buenas costumbres”. Y es que a Pabst no le interesaba llevar al celuloide las buenas costumbres, que daba por supuestas, sino presentar un testimonio del infortunio al que conducen las malas, como tácita condenación. El propio Pabst afirma que ninguno de sus films mudos llegó al público en la versión original, *“sin cortes monstruosos y cambio en el sentido del relato e incluso en los caracteres de los personajes”*. Baste como ejemplo esclarecedor consignar que **LA CAJA DE PANDORA** constaba, tal y como Pabst la aprobó recién salida del laboratorio, de 4.265 metros: que la copia autorizada para su distribución por la censura alemana el 30 de enero de 1929 sólo tenía 3.254 y que la restablecida por la Cinemateca Suiza, tras minuciosa confrontación con las que se conservan en diversos países, incorporando lo que aparecía en cada una, y que no existía en las otras, llega a 2.880.

Pero los tiempos han cambiado. Mucho de lo que tanto alarmaba al final de los años veinte y al principio de los treinta quedaría superado ampliamente en la aceptación usual, lo mismo en lo que toca a los temas sociales que a los eróticos, llegando a dar por aceptables los excesos gratuitos. Pero en los films de Pabst nada hay gratuito, porque una de las virtudes sobresalientes de su estilo cinematográfico es la construcción rigurosa, el sentido firme de la medida, la espléndida armonía arquitectónica del conjunto en el que nada podía ser superfluo. Desde el mejor hasta el más endeble de sus films, pasa por la obra de Pabst una voluntad sorprendente de presentar la verdad de las cosas, gratas o ingratas, apetecibles o despreciables. Y lo hace, no lo olvidemos, desde su mirador personal objetivo. Cuando Pabst se incorpora, con notable brillantez, al mundo de las imágenes animadas en celuloide, corría entre los intelectuales alemanes la tendencia a la "Neue Sachlichkeit", la "Nueva Objetividad" que oponer a los restos, todavía muy influyentes, del folklorismo tradicional, de la vieja y venerable mística que prevaleció en el cine, como en, el teatro y en la literatura, en los primeros años que siguieron a la guerra y a la derrota de 1918. Pabst, que se siente también intensamente intelectual, está en esa corriente innovadora y es lógico que se sume, con decisión poderosa, al riguroso objetivismo, poniendo bajo su signo la obra a partir de su tercera película, con la que consiguió fama y prestigio.

Pero siempre habría de usar, llevándolos a calidad extremada, motivos frecuentes en la tradición de los pueblos germánicos: la predisposición al misterio, el gusto por las escaleras sinuosas y sombrías, los espejos con su vago peligro de desdoblamiento de la personalidad, la elocuencia de las manos en un detallismo inquietante, la mitificación de ciertas figuras, la magia erótica con su invencible tiranía... La historiadora Lotte Eisner, máxima autoridad en el conocimiento profundo del cine alemán, resume así los elementos del sistema expresivo de Pabst: *"Busca los ángulos psicológicos o dramáticos que descubran inmediatamente el carácter de cada personaje y las relaciones psíquicas que existan entre ellos, situándolos en la tensión de una atmósfera; luego, el montaje construye la acción."*

De su severo realismo testimonial jamás se desprende un halago, una complicidad más o menos teñida de disculpa. Pabst invita al espectador a juzgar por sí mismo y a que saque las conclusiones oportunas, sin escamotear ninguno de los factores necesarios. Si se puede amar a Louise Brooks, una de las mujeres más extraordinarias que hayan aparecido en el cine, su *Lulú* repele como ejemplo máximo de animalismo sexual inconsciente. Pabst comprende la infeliz condición de los seres que presenta y describe; los comprende, pero no los disculpa y consigue que su piedad se transmita al público.

Un sentido pesimista corre a lo largo de esta obra admirable. Pero lo redime el hábito poético. Si los árboles nos impiden a veces ver el bosque, la predominante etiqueta

de realismo aplicada con exigencia exclusivista a las películas de Pabst esquematiza la cabal consideración de su suma de valores. Se ha escatimado el contenido de las películas de Pabst reduciendo cada una de ellas a una línea desnuda en sus supuestas intenciones. Así, **LA CAJA DE PANDORA** se estudia como análisis de un carácter femenino destructor, olvidando que ese carácter no podría existir si no lo condicionara el universo en que se agita; un universo propicio a la corrupción y que acaba corrompiéndose a sí mismo.

En Pabst hay que considerar, ante todo y sobre todo, a un maestro de la expresión cinematográfica y no lo sería si limitase su función a complacerse sin más en una concreta orientación temática o psicológica. Pero desde **BAJO LA MÁSCARA DEL PLACER/LA CALLE SIN ALEGRÍA**, que consagra la atención a un realismo desolado, hasta la **Ley sagrada**, que es un enérgico alegato contra el divorcio, y hasta **El último acto**, que nos introduce del todo en la diabólica tiranía de Hitler, hay que pasar por **MISTERIOS DE UN ALMA**, primera indagación psicoanalítica en el cine, y por la intimidad psicológica de **Prisioneros de la montaña**, y por la condenación de la guerra en **Cuatro de infantería**, y por la sátira social sin límites de **LA COMEDIA DE LA VIDA**, y por el mensaje de fraternidad de **Carbón**, y por la fantasía de **LA ATLÁNTIDA**, y por la intensa poesía de **DON QUIJOTE**, y por la severidad antisemita de **El proceso**, sin olvidar las sólidas reconstituciones históricas de **Comediantes y Paracelsus**... Es, pues, una temática muy amplia que desmiente cualquier intención de angosto encasillamiento.

Pero reconozcamos que el ímpetu creador de Pabst alcanza su originalidad más profunda y sorprendente en el ciclo realista, cargado de necesaria amargura, pero adornado con un lirismo sobrio y eficaz. Teme Pabst que sus personajes no puedan redimirse nunca, mas se apresura a tenderles, por medio de la poesía, la oportunidad de lograrlo, o de intentarlo al menos. Si su buen deseo no se cumple, no será suya la culpa, sino que la tendrá entera la veracidad humana de los seres que presenta.

Texto (extractos):

Carlos Fernández Cuenca, G. W. Pabst, Filmoteca Nacional de España, 1967.



LA TRILOGÍA ERÓTICA DE G. W. PABST

Después de **El amor de Jeanne Ney** (*Die liebe der Jeanne Ney*, 1927), Pabst aborda su gran "Trilogía erótica", su estudio profundo sobre problemas femeninos en trance morboso. Piensa con Sigmund Freud y con Frank Wedekind que en el origen de toda crisis humana o social hay un factor sexual determinante, hay la fuerza irresistible de la libido. Como fija muy bien Renato May, las tres cintas que siguen en la obra de Pabst preséntanse como consecuencia y desarrollo de un solo tema común: "la indagación analítica del carácter de una mujer en sus aspectos más críticos, desde el instante en que reacciones instintivas o contingentes, por tiempo o por ambiente, la impulsan a la perdición"¹. Irene en **Sendas del pecado** (*Abwege*, 1928), Lulú en **LA CAJA DE PANDORA** y *Thymian* en **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO**, representan facetas diferentes de una misma crisis erótica, en estratos diversos de perdición: Irene, movida por el impulso sensual, quiere perderse; Lulú, ejemplo perfecto del animalismo de los instintos en libertad, es ya una perdida consciente o inconsciente de su función destructora en la sociedad; *Thymian* se deja conducir fácilmente hacia la perdición, pero encuentra en sí misma razones para reaccionar.

Los tres personajes, unidos por un común denominador, responden al estudio profundo de la naturaleza humana. Quedan citados los nombres de Freud y de Wedekind en la base de la idea pabstiana, pero podrían añadirse otros de especialistas en sexología muy leídos y difundidos en aquella época, como Havelock-Ellis y Krafft-Ebings, como Lipschütz e Ivan Bloch. Ha sido siempre Pabst un lector infatigable y no puede sorprender que las obras de esos autores, popularísimas en los años veintes, cayeran bajo su atención, como integradas en la "Nueva Objetividad" postulada con entusiasmo por los intelectuales de izquierdas, entre los que el cineasta figuraba a la sazón.

En su propósito de llevar al celuloide unos cuantos casos característicos de psicología sexual, Pabst se mantendría lejos de ciertas concesiones exhibicionistas en las que caían otros realizadores cinematográficos que se complacían en mostrar siluetas y temas de la prostitución con intenciones netamente escandalosas y de fácil comercialidad. Aunque sus películas fueran crudas, sin rehuir las situaciones audaces, Pabst se mantendría dentro de los límites de la corrección, convencido de que en el lenguaje de la pantalla la insinuación es con frecuencia más elocuente que la desnuda presentación. Pero la discreción formal que caracteriza a esos tres films no impediría conflictos intensos con la censura, mutilaciones y prohibiciones. (Ni la censura de la Monarquía ni la de la República permitió en España las proyecciones públicas de **Sendas del pecado** ni de **LA CAJA DE PANDORA; TRES PÁGINAS DE UN DIARIO**, aunque autorizada, sólo pudo circular por cineclubs, pues ningún empresario se atrevió a presentarla al gran público.)

Texto (extractos):

Carlos Fernández Cuenca, **G. W. Pabst**, Filmoteca Nacional de España, 1967.

1. Renato May, "Il diario di una donna perduta", rev. Bianco e Nero, n° 8, agosto 1938.



Viernes 21 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

LA CAJA DE PANDORA

(1928) • Alemania • 132 min.

(C) GEORG WILHELM PABST, OBRA SILENTE.

(S) LOS CLÁSICOS QUE NACIERON MUDOS.

(B) Cineastas.

(C) LOUISE BROOKS, ETERNA LULÚ.

(S) ACTRICES INMORTALES DEL HOLLYWOOD MUDO.

(B) Estrellas de la Pantalla.

Título Orig. Die BÜchse der Pandora. **Director.** Georg Wilhelm Pabst. **Argumento.**

Las obras de teatro "Erdegeist" (1885) y "Die

Büchse der Pandora" (1901) de Frank Wedekind. **Guión.** Ladislav Vajda (y G.W.Pabst).

Fotografía. Günther Krampf (1.33 - B/N). **Montaje.** Joseph Fliesler. **Música.** (en 1997)

Peer Raben. **Productor.** Seymour Nebenzahl. **Producción.** Nero Film. **Intérpretes.** Lou-

ise Brooks (*Lulú*), Fritz Kortner (*dr. Peter Schön*), Francis Lederer (*Alwa Schön*), Carl Goetz

(*Schigolch*), Alice Roberts (*condesa Anna Geschwitz*), Gustav Diessl (*Jack el Destripador*),

Krafft Rasching (*Rodrigo Quast*), Daisy d'Ora (*novia del dr. Schön*), Michael von Newlin-

sky (*marqués Casti-Piani*), Siegfried Arno (*el inspector*). **Intertítulos en español.**

Película nº 8 de la filmografía de Georg Wilhelm Pabst (de 36 como director)

Película nº 13 de la filmografía de Louise Brooks (de 21 como actriz)

Música de sala:

El matrimonio de María Braun (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978)

de Rainer Werner Fassbinder

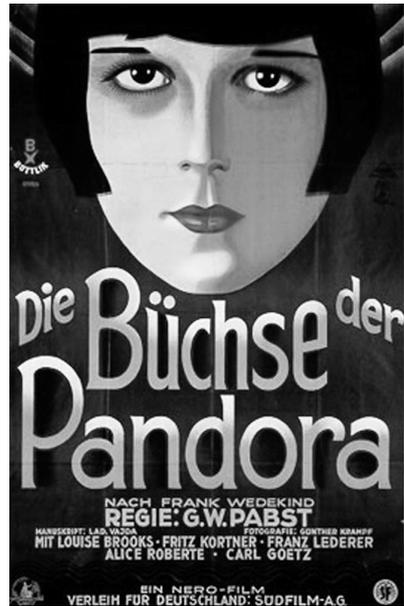
Berlín Alexanderplatz (*Berlin Alexanderplatz*, 1980)

de Rainer Werner Fassbinder

Bandas sonoras originales de **Peer Raben**

"A pesar de la llegada del cine hablado sigo convencido de que en el cine el texto en sí mismo es muy poca cosa. Lo que cuenta es la imagen".

Georg Wilhelm Pabst (1937)





El papel central de la “Trilogía erótica”, **LA CAJA DE PANDORA**, cuya realización sigue en pocos meses a la de **Sendas del pecado** (*Abwege*, 1928), disfrutaría de fama escandalosa, sería perseguida por la censura dentro, y fuera de Alemania, sufriría cortes y alteraciones por doquier. Freddy Buache señala¹ algunos de los cambios más dañosos que en la confrontación de diversas copias de **LA CAJA DE PANDORA** ha podido comprobar: el viejo *Schilgoch*, que fue primer amante de *Lulú*, se convierte en su padre adoptivo; *Alva*, el hijo de *Peter Schön*, que sucede a su padre en el favor erótico de la guapa mujer, se transforma por obra y gracia de los intertítulos en el *secretario Frank*; la lesbiana *condesa Anna*, que sigue dócilmente a la heroína atraída por un impulso inconfesable, pasa a ser una amiga tan fiel como cualquier otra; al final, y merced a una alteración del montaje y a un intertítulo oportuno, no muere *Lulú* como una de las varias prostitutas de Londres asesinadas por *Jack el Destripador*, sino que un himno cantado por un grupo de miembros del Ejército de Salvación la mueve al arrepentimiento y al cambio total de vida.

LA CAJA DE PANDORA, conocida también en algunos países como **LULÚ**, por el nombre de su terrible protagonista, unía los elementos de dos dramas del actor,

1. Freddy Buache, “G.W.Pabst”, en rev. *Primer Plan*, nº 39, noviembre 1965.



autor y director de escena alemán Frank Wedekind (1864-1918), naturalista en sus comienzos, social-progresista después, cantor siempre del impulso erótico frente a la moral burguesa. El primero de los dos dramas en cuestión, en cuatro actos, se estrenó en 1895 con el título de "Lulú", cambiado en seguida por el de "Erdgeist", o sea, "El espíritu de la tierra"; levantó protestas intensísimas y por doquier surgieron contra Wedekind acusaciones como corruptor del sentido moral y estético del público. En 1904 estrenó otro drama, en cinco actos éste, "Die Büchse der Pandora", que continuaba las desoladoras andanzas de *Lulú* hasta su caída en la prostitución y su asesinato por *Jack el Destripador*; por cierto que en el estreno de la obra en Viena el propio autor interpretó el personaje del histórico criminal, nunca identificado ni apresado. "Die Büchse der Pandora" aún indignó más que "Erdgeist", hasta el punto de que estuvieron prohibidas sus ediciones y sus representaciones en todo el Imperio alemán durante dos años; el veto se levantó en 1906, cuando Wedekind aceptó suavizar el diálogo, suprimir algunas escenas y reformar otras. Freddy Buache nos informa de que una refundición francesa de los dos dramas, presentada en septiembre de 1962 en París, mereció de la crítica y del público una acogida glacial. El gran compositor Alban Berg empezó a hacer en 1928 su ópera "Lulú", basada en las obras de Wedekind, sin que hubiese llegado a acabarla cuando en 1935 le sorprendió la muerte.



El cine había mostrado ya su atención a los dos dramas de Wedekind. Con una versión de **La caja de Pandora**, apenas difundida y de la que no he podido saber quiénes fueron los intérpretes, hizo el año de 1919 su primera película Arzen von Cserepy (1881-1946), que dos años después emprendería **Fridericus Rex**, la obra que le daría fama perdurable. En 1923 saltó a la pantalla **Der Erdgeist**, dirigida por Leopold Jessner e interpretada por Asta Nielsen, Heinrich George, Albert Bassermann y Alexander Granach. Más éxito logró el segundo que el primero de esos dos films, pero sin llegar, ni mucho menos, a la resonancia —malsana en gran parte, desde luego— de la tarea cumplida por Pabst. (En 1960 escribió y dirigió Rolf Thiele una nueva versión titulada **Lulú**, con Nadja Tiller en el papel principal; en el reparto destacan O. E. Hasse, Hildegard Knef, Mario Adorf, Klaus Horing, Charles Regnier y Rudolf Forster. El nuevo guión seguía muy de cerca el usado por Pabst, pero acumulando, sin sentido de la medida, otras peripecias episódicas tomadas de los dramas originales de Wedekind. El resultado distó muchísimo de acercarse al modelo, cayendo en todos los excesos del fácil erotismo comercial de pacotilla. Lo mejor de ese film es la rica fotografía de Michel Kelber.)

Lulú es una mujer refinada e inconscientemente perversa, que se deja devorar por todos los impulsos del sexo; una fuerza de la naturaleza que destruye las vidas que la rodean y acaba por destruirse a sí misma. “¿Es un ser humano, una mujer? ¿No será más



bien la flor de alguna planta venenosa?”, se pregunta Lotte Eisner². Es, sencillamente, Louise Brooks, “astro de carne y de fuego único en la historia del séptimo arte”, en exacta expresión de Freddy Buache.

El caso de Louise Brooks es sorprendente. Nacida en los Estados Unidos, concretamente en Wichita, Kansas, fue bailarina de las compañías de Florenz Ziegfeld y de George White y empezó a aparecer en el cine en 1925, asumiendo segundos papeles en una docena de películas sin destacar en ninguna, hasta que Howard Hawks le dio su primera oportunidad de lucimiento en el papel de la chica francesa de **Una novia en cada puerto** (*A girl in every port*, 1928). Querida por Pabst, marchó después desde Hollywood hasta Berlín, donde llegaría a la cumbre de su gloria, de su fama y, de verdad, de su triunfo en **LA CAJA DE PANDORA** y en **Tres páginas de un diario** (*Das tagebuch einer Verlorenen*, 1929). Luego, en París, hizo su tercera y última creación culminante, a las órdenes de Augusto Genina, en **Premio de belleza** (*Prix de beauté*, 1930), un admirable film con guión de René Clair. De vuelta a Hollywood, nada de real categoría pudo lucir. En 1932 se retiró del mundo del cine, al contraer matrimonio con el industrial Deering Davis. Posteriormente sólo ha aparecido en un par de films

2. Lotte Eisner, **La pantalla demoníaca**, 1965 (Cátedra, 1996).

de escaso interés. Howard Hawks como auténtico descubridor, G. W. Pabst como máximo orientador de su poderoso misterio femenino y Genina como clarificador de sus profundas posibilidades para la comedia, son los tres cineastas que supieron llevar al cenit del milagro estético a Louise Brooks.

Porque Louise fue un milagro excepcional en el ámbito de la pantalla. Sin el talento de una Greta Garbo, sin la profundidad de una Marlene Dietrich, la americana que mejor encarnó a las seductoras europeas ocultaba tras de su rostro bellísimo, con el cabello cortado al estilo garçon de la época —cuidadosamente rapado en la nuca, el flequillo espeso llegándole a las cejas y la corta melenita marcando dos avances atrevidos sobre las mejillas—, una sensibilidad exquisita, un sentido natural de la expresión, un ritmo de movimientos que daba la insuperable sensación de la más tentadora voluptuosidad. El poder erótico de primaria animalidad que Louise Brooks lució en **LA CAJA DE PANDORA** no tenía precedentes en el cine, ni sería después superado o igualado siquiera; comparada con Louise Brooks, la audacísima Brigitte Bardot, que para muchos encarna el mejor sentido naturalista del erotismo, resulta poco menos que una recatada alumna ejemplar de convento de monjas.

“Su rostro, que las imágenes del celuloide conservan inmutablemente juvenil, queda como uno de los emblemas más esplendorosos de toda una mitología del sexo”, dice con exactitud Giulio Cesare Castello³. Pabst eligió con tacto certero a la intérprete ideal para el inquietante tipo de *Lulú*. Si Brigitte Helm, tan dulce y conmovedora en **El amor de Jeanne Ney** (*Die liebe der Jeanne Ney*, 1927), no supo o pudo dar al personaje de **Sendas del pecado** todo el fuego erótico que su situación de crisis requería, en cambio Louise Brooks encarnaría con asombrosa exactitud el sueño de pecadora sin freno que concibiera Wedekind para sus dos dramas, fundidos por el cineasta con unidad perfecta.

Bajo el encanto irresistible de *Lulú* van cayendo hombres, arruinándose, perdiéndose, desapareciendo por muerte o hundimiento moral y material. Pero ella misma cae hasta lo peor y en Londres, donde se refugia en la prostitución por vicio instintivo y no por necesidad, encuentra una noche al más temible asesino de la época: *Jack el Destripador*, que en una sórdida habitación le da muerte. La mención del inaprensible delincuente del East End, cuya identidad nunca llegó a esclarecerse, por muchas hipótesis que acerca de ella se formularan durante más de setenta años, sitúa con exactitud la época en que el drama de Wedekind concluye: otoño de 1888. Con bastante aproximación, aunque evitando aludir a la atroz carnicería que se produjo, inspirase sin duda el dramaturgo en el asesinato que fue el último de *Jack el Destripador* y el único que perpetró en un local cerrado, mísera habitación de una casa de huéspedes de Miller's

3. Giulio Cesare Castello, “G.W.Pabst, storia e fine di un esilio”, en rev. Bianco e Nero, n°4, abril 1949.



Court, el oscuro pasaje de Dorset Street (hoy Duval Street); el hecho ocurrió el 8 de noviembre de 1888 y la víctima, de nombre Marie Jeannette Kelly, prostituta igual que sus predecesoras en la lista diabólica, fue la única joven y bonita de la serie.

“Lulú es llama y deseo, incendiaria sensualidad”, escriben Borde, Buache y Courtade. Y añaden: *“Ilumina cuanto la rodea, haciendo surgir de la sombra y de las convenciones mundanas las debilidades y la mediocridad, la hipocresía y la mentira”*⁴. Pero contra lo que algunos críticos insinúan, como si Pabst hubiera sacrificado la independencia de su obra para el lucimiento estricto de Louise Brooks, hay que proclamar que, al margen de la actriz, luce la película una seguridad perfecta en el relato. La intención indudablemente demoledora con la que el cineasta llevaba a la pantalla la corrosiva acción de los dos dramas de Wedekind sobre la tiranía sexual y el hundimiento en su holocausto de todos los principios morales, va de principio a fin, con mordiente eficacia, en la concepción total de la película, estudiada antes de que Pabst tuviese la certeza de que la actriz norteamericana iba a asumir su papel principal. Cuando Pabst propuso la idea de este film a Seymour Nebenzal, productor de Nero-Film, se pensó en Brigitte

4. Raymond Borde, Freddy Buache y Francis Courtade, **Le cinéma réaliste allemand**, SERDOC, 1965.

Helm como protagonista; su belleza y su frialdad desdeñosa, aunque en **El amor de Jeanne Ney** mostrara tanto apasionamiento, convenían muy bien al papel de *Lulú*, inconsciente sembradora del mal. La oportunidad de llevar a Berlín a Louise Brooks cambió los planes de la producción, mas no los del criterio riguroso de su realizador. Que a la fama morbosa de esta obra, haciéndola memorable, contribuyesen de modo decisivo la belleza y la frialdad desdeñosa de Louise Brooks, tal y como esencialmente convenían a la figura cruel de *Lulú*, no debe aminorar los méritos de un film situado con toda exactitud en la tendencia realista y social de su director.

Habla Freddy Buache con acierto del “*amoralismo libertario*” de esta película. Aunque por entonces, y sin pertenecer a ningún partido, demostrara Pabst sus simpatías a la social-democracia, igual que a Wedekind le había ocurrido, la crítica despiadada de **LA CAJA DE PANDORA** pertenece más bien a una tendencia anarquista, puesto que ataca con igual dureza a todos los estratos de la sociedad, a todas las formas de poder y de mando, que del viejo imperio se trasladan a la República de Weimar.

Texto (extractos):

Carlos Fernández Cuenca, **G. W. Pabst**, Filmoteca Nacional de España, 1967.

Realizada en Alemania, en 1928, **LA CAJA DE PANDORA** suele ser considerado un film mítico. En este caso, el motivo se debe en buena medida a su protagonista, Louise Brooks, una joven estrella de la Paramount que vivió una gloria tan intensa como efímera (prácticamente su carrera acabó con la llegada del sonoro), pero cuya radiante vitalidad, su mezcla de inocencia y de descaro, y su peculiar peinado al estilo garçon quedaron fijados para siempre como una imagen emblemática de los locos años veinte. De hecho, existen notables coincidencias entre la actriz y el personaje de *Lulú*: Brooks había comenzado como bailarina de revista, actuó en cabarets, tuvo una agitada vida sentimental y siempre hizo gala de ser una mujer independiente y sin ataduras morales.

Puede afirmarse que **LA CAJA DE PANDORA** es el resultado de la feliz coincidencia de tres personalidades dispares: el escritor Frank Wedekind, el director Georg Wilhelm Pabst y la antes mencionada Louise Brooks; elegida, por cierto, en sustitución de Marlene Dietrich. Tres nombres unidos casi al azar, de diferente nacionalidad (Pabst era austríaco y Wedekind, alemán) y generación, de cuyo encuentro surgió un film revelador de los fastos y las miserias de la Alemania de Weimar. Dramaturgo, actor y director de teatro, cantante, periodista y agente publicitario de los productos “Maggi”, además de ejercer como secretario en un circo, Frank Wedekind (1864-1918) fue un hombre de vida inestable y aventurera. De su no muy amplia producción teatral, marcada por la defensa del erotismo frente a la represión de la moral burguesa,



destacan “El despertar de la primavera”, “El marqués von Keith” y dos obras tituladas “El espíritu de la tierra” y “La caja de Pandora”, escritas respectivamente en 1885 y 1901, y reescritas posteriormente con algunas variaciones, pero manteniendo siempre la estructura en dos piezas teatrales diferentes con una única protagonista, en cuyo lecho se suceden tres maridos (el primero muere de infarto, el segundo se suicida y el tercero es asesinado por la propia *Lulú*), y “La caja de Pandora”, su imparable caída a través de nuevos amantes hasta ejercer la prostitución en Inglaterra y morir en manos de *Jack el Destripador*⁵.

Este argumento, decididamente azaroso y folletinesco, fue a su vez reelaborado por Pabst y el guionista Ladislav Vajda (padre del director de **Marcelino, pan y vino**), quienes lo adaptaron a la dura realidad social berlinesa del momento (por más que mantuvieron el anacrónico episodio de *Jack el Destripador*). En este sentido, Pabst hizo suyo el texto de Wedekind, ya que el ambiente de prostitución y degradación de **LA CAJA DE PANDORA** es el mismo que puede encontrarse en **Bajo la máscara del**

5. Hay editada una versión completa y comentada del texto de Wedekind con el título “Lulú” (Cátedra, 1993).

placer (*Die freudlose gasse*, 1925) —una de las primeras interpretaciones de Greta Garbo— y **Tres páginas de un diario**, también con Louise Brooks.

La inestabilidad política, la crisis económica y los avances del nazismo, que culminarían con la subida de Hitler al poder en 1933, caracterizaron el sombrío panorama en que se hallaba inmersa la sociedad alemana de la república de Weimar. Aunque sin ninguna referencia política explícita, éste es el trasfondo de la obra de Pabst, y de otros artistas de la época, como el Bertold Brecht de “La ópera de tres peniques”, no por casualidad adaptada también por Pabst (aunque en España se tituló **La comedia de la vida**, *Die Dreigroschenoper*, 1931). Los dos amantes característicos de toda sociedad en crisis: el lujo de las clases altas y la miseria de las bajas hallan su punto de intersección en los cabarets y las prostitutas, jóvenes salidas de los medios más sórdidos que consiguen introducirse, al menos temporalmente, en las esferas de la economía y el poder.

Así, en **LA CAJA DE PANDORA** *Lulú* es el hilo conductor que une diversos personajes de la alta sociedad: *Shön*, el editor de un periódico, su hijo *Alwa*, el *marqués de Casti-Pianti* (de hecho, un estafador) y la condesa y diseñadora *Anna Geschwitz*, que al igual que los anteriores está enamorada de la joven. Pero también se mueven a su alrededor, como marca indeleble de su pasado, *Rodrigo Quast*, un violento acróbata de circo, y *Schigolch*, un siniestro amigo y consejero de *Lulú*, al que ella misma llama “padre”. Todos ellos, pero muy especialmente los primeros, son títeres movidos por la protagonista que, inevitablemente, acabará viéndose arrastrada por sus propias intrigas. La transposición efectuada por Wedekind y Pabst del mito de *Pandora* es evidente: *Lulú* abre la fatídica caja que contiene todos los males y esparce la desgracia a su alrededor.

Alejado de las pautas expresionistas el estilo de Pabst es directo y realista, con un marcado carácter de denuncia social. Pabst ofrece una visión estilizada de los personajes que en todo momento se definen por sus acciones. Sólo en las imágenes finales, en las que el personaje de *Jack el Destripador* aparece inesperadamente durante las fiestas de Navidad, el director recrea cierto ambiente propio del expresionismo. Poesía y crueldad se mezclan en las escenas en que *Jack* besa apasionadamente a *Lulú* bajo el muérdago de la suerte mientras la asesina con un cuchillo, para perderse luego en la niebla de la que había surgido.

Como la mayoría de los clásicos del cine mudo, **LA CAJA DE PANDORA** ha sufrido diversas mutilaciones. La primera versión duraba entre 130 y 140 minutos; una versión posterior alcanzaba los 118. La copia estrenada en Francia en 1980 dura solamente 104. El film constituyó en su momento un verdadero desafío a la censura, de manera que no llegó a estrenarse en España y sufrió múltiples modificaciones en su versión francesa.

Otro efecto de la popularidad del texto teatral y del film han sido sus múltiples adaptaciones y su influencia en otros cineastas. Existen ocho versiones diferentes del



mismo (cuatro anteriores a la de Pabst y tres posteriores, la última de 1980, dirigida por Walerian Borowczyk, **Los amantes de Lulú**, *Lulu*), además de una ópera, compuesta por Alban Berg y un ballet con música de Nino Rota estrenado hace unos pocos años en Alemania. En cuanto a la influencia de **LA CAJA DE PANDORA**, y en general del cine de G.W. Pabst, ésta se hace evidente en Ingmar Bergman (**El huevo de la serpiente**, *The serpent's egg*, 1977), Fassbinder (**Berlín Alexanderplatz**, 1980) y Woody Allen (**Sombras y niebla**, *Shadows and fog*, 1991). Pero, como se ha dicho al comienzo, la popularidad del film permanecerá unida para siempre a la imagen de Louise Brooks, esa belleza radiante y perversa.

Texto (extractos):

Rafel Miret, "La caja de Pandora", en dossier "El melodrama" (3),
rev. Dirigido, junio 1994.

En **LA CAJA DE PANDORA** confluyen dos de las personalidades hoy en día más lamentablemente olvidadas de la historia del cine: la de su realizador, el alemán Georg Wilhelm Pabst (1885-1967), y la de su protagonista femenina, la actriz norteamericana

Louise Brooks (1906-1985). Resulta terrible —y un signo de los tiempos que vivimos— pensar que un cineasta como Pabst haya quedado reducido a una mera curiosidad para ratas de filmoteca pese a haber sido uno de los pilares del maravilloso cine germano realizado entre 1918 y 1933 junto con F. W. Murnau o Fritz Lang, y que si bien es verdad que no toda su producción resulta afortunada, el brillo de películas como **Bajo la máscara del placer** (también conocida en España como **La calle sin alegría**), **El amor de Jeanne Ney**, **La comedia de la vida** (según la famosa obra de Brecht “La ópera de cuatro cuartos”), **Carbón** (*Kameradschaft*, 1931) o **Paracelsus** (1943), debería ser suficiente para que su obra captara la atención de los aficionados⁶. Y qué decir de Louise Brooks, esa actriz bella y enigmática cuya independencia e inconformismo la hicieron rebelarse contra lo que prometía ser una fulgurante carrera como estrella de Hollywood —sobre todo, a raíz de su intervención en el film de Howard Hawks **Una novia en cada puerto**—, y lanzarse a la aventura de rodar “películas artísticas” en Europa a las órdenes, entre otros, de Pabst; osadía que pagó cara a costa de verse relegada del cine, pero cuya poderosa presencia y excepcional interpretación en **LA CAJA DE PANDORA** provoca, todavía hoy, oleadas de renovada fascinación por su atrevimiento y su modernidad.

Ver o volver a ver **LA CAJA DE PANDORA** supone disfrutar con un espectáculo cultural de primer orden, tanto en lo que se refiere a las fuentes de la que parte como al extraordinario resultado final en la pantalla. El film es una adaptación de las dos famosas obras teatrales del alemán Frank Wedekind sobre el personaje de *Lulú*, refundidas en un hábil guión por el dramaturgo húngaro Ladislav Vajda —padre de Ladislav (Ladislao) Vajda, el firmante de dos de las mejores películas de la historia del cine español: **Mi tío Jacinto** (1956) y **El cebo** (1958)—. **LA CAJA DE PANDORA** es particularmente famosa por suponer, en cierto sentido, una entronización del mito de la “femme fatale”. Como explica Vicente Sánchez-Biosca⁷, “en una bellísima conferencia pronunciada por Karl Kraus con motivo de la presentación de las dos piezas de Frank Wedekind (...) el 29 de mayo de 1905, el polifacético autor saluda con entusiasmo el advenimiento de un mito al que denomina ‘la mujer poliándrica’, esta fémica omnisexual que suscita el rechazo más encarnecido por la sociedad, pero al mismo tiempo incita en cada uno de los hombres el irrefrenable deseo de una posesión imposible: ‘Por eso —dice—, todo el que desea a la mujer poliándrica la quiere para sí. Este deseo, y sólo él, debe considerarse como la fuente original de todas las tragedias del amor’. Este es el mito con el que se le nombra en las dos obras ‘*Erdegeist*’, es decir, el espíritu de la tierra, y ‘*Die Büchse der Pandora*’, esa caja de Pandora que, según los griegos, una vez abierta, desencadenó el mal sobre la tierra”.

6. Por no hablar, claro está, de otros títulos destacables, tales como **El tesoro** (*Der schatz*, 1923), **Tres páginas de un diario** (1929), **Cuatro de infantería** (*Westfront 1918*, 1930), **La Atlántida** (*Die herrin von Atlantis*, 1932) o **El último acto** (*Der letzte akt*, 1955).

7. **Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933**. Verdoux, 1990.



La *Lulú* admirablemente encarnada por Louise Brooks es, en el sentido literal de la expresión, puro sexo. Hombres jóvenes, maduros o viejos, ricos o pobres, e incluso mujeres, caen irremediadamente bajo su influjo. Al principio del relato, *Lulú* es presentada mediante cuatro conversaciones con otros tantos hombres bien distintos entre sí, pero cuya relación con ella dibuja magistralmente el carácter turbulento de la protagonista. Uno de ellos es un anciano alcoholizado, *Schilgoch* (Carl Goetz), de quien ella afirma, en un momento dado, que fue “su primer mecenas”, aunque más adelante, en el curso de una violenta situación, dice que es “su padre”. El film nunca aclara la naturaleza exacta de la relación de *Lulú* con *Schilgoch*, pero precisamente de esa ambigüedad brota la fuerza de la misma: *Schilgoch* puede haber sido el primer protector de *Lulú* en el pasado, o su padre,... o ambas cosas, pues la sexualidad omnívora de la muchacha admite perfectamente la posibilidad de una relación incestuosa. No olvidemos, asimismo, la de *Lulú* con la condesa *Anna Geschwitz* (Alice Roberts), otra de sus protectoras, cuyo lesbianismo está dibujado de forma magistral: en la secuencia de la celebración de la boda de la protagonista con el doctor *Peter Schön* (Fritz Körtnner), *Lulú* y *Geschwitz* bailan un vals; a continuación, vemos a *Geschwitz* rechazar la oferta de un hombre que quiere sacarla a bailar: su gesto declinando ese baile, sin dejar de mirar a *Lulú*, son suficientemente explícitos.

Hay otros tres hombres en la vida de *Lulú* en esa primera mitad del relato, la cual se corresponde, aproximadamente, con la acción de “El espíritu de la tierra”, de Wedekind. Uno de ellos, ya mencionado, es *Schön*, un médico respetable que está a punto de contraer matrimonio con una dama no menos respetable (Daisy O’Hara), pero cuya pasión por *Lulú* provocará su perdición: ambos son amantes desde hace tiempo pero él carece de la suficiente fuerza de voluntad para abandonarla (un problema ético que a *Lulú* le trae absolutamente sin cuidado, pues le dice que aunque se case con su prometida ellos pueden seguir viéndose como de costumbre). El segundo hombre al que me refiero es *Alwa Schön* (Franz Lederer, quien luego trabajaría en el cine norteamericano como Francis Lederer); *Alwa* es el hijo del doctor *Schön* y el único que, al menos al principio del relato, mantiene una relación con *Lulú* absolutamente platónica. Y el tercero es el engreído y primitivo *Rodrigo Quast* (Krafft Raschig), un empresario teatral que le ofrece a *Lulú* ser la protagonista de su próximo espectáculo. Ni que decir tiene que los cuatro hombres de la vida de *Lulú* funcionan como otros tantos estereotipos sobre el amor: el depravado (*Schilgoch*), el atormentado (*Schön*), el amistoso (*Alwa*) y el interesado (*Quast*), a los cuales quizá habría que añadir el prohibido, representado por *Geschwitz*. Efectivamente, la mujer poliándrica que es *Lulú* provoca el caos y la destrucción de todos aquellos que se cruzan en su camino: *Schilgoch* es un borracho empobrecido que, no obstante, sigue arrastrándose detrás de la protagonista; *Schön* se ve incapaz de renunciar a *Lulú* y, al final, acabará casándose con ella y no con su prometida, lo cual desencadenará la violencia (*Schön* descubre a



Lulú retozando con *Schilgoch* y *Quast* e intenta obligarla a suicidarse, pero en el forcejeo será él quien perecerá de un disparo de *Lulú*); *Alwa*, enamorado sin remedio de la protagonista, la ayudará a sustraerse de la acción de la justicia y degenerará a nivel personal, convirtiéndose en un tahúr con tal de mantenerse a su lado; hasta *Geschwitz* será capaz de hacer por ella un auténtico sacrificio: fingir que está enamorada del rudo *Quast* a fin de facilitarle una nueva fuga.

Pero la grandeza de **LA CAJA DE PANDORA** no reside tanto en la caracterización inolvidable de su protagonista femenina y en el dibujo feroz y sin cortapisas del deseo entendido como enfermedad del alma, puesto que ni *Wedekind* ni *Pabst* se limitan a proponer el retrato moralista de una mujer devoradora y sin escrúpulos, dado que van mucho más allá. Ciertamente es que *Lulú* es un personaje ruín, pero no lo es menos el entorno que la rodea y que es, en resumidas cuentas, el que define buena parte de su conducta. *Lulú* no es un monstruo de perversión que sacude la moral y las buenas costumbres del orden social establecido, sino una consecuencia directa de una sociedad hipócrita y desordenada frente a la cual la protagonista actúa como una superviviente nata que se adapta a las circunstancias. La monstruosidad de *Lulú* es el síntoma de una sociedad enferma. Así es como lo veía *Wedekind* y de esa manera lo pone en escena *Pabst*, convirtiendo las peripecias de la protagonista en una mascarada: las primeras escenas



de las citas de *Lulú* en su apartamento tienen un tono deliberadamente amargo, en el límite de lo burlesco (véase la situación que se produce cuando *Schön* descubre, escondido en un rincón y borracho, a *Schilgoch*; o ese irónico momento en que *Schön* y *Quast* se cruzan en el rellano de la escalera); la sesión del tribunal que está a punto de condenar a *Lulú* por el asesinato de *Schön* es sabotada por una falsa alarma de incendios que destruye la apariencia respetable de las personas que asisten al juicio (cada cual intenta salvar su propio pellejo, sin importarle en absoluto los demás); las secuencias de la segunda mitad del relato, y que transcurren en el barco atracado en el muelle de París que hace funciones de casino clandestino, nos descubren ya sin cortapisas una sociedad degenerada que se entrega a escondidas a aquello que realmente le gusta. El bellissimo y neblinoso epílogo en Londres, en el que *Lulú* acaba encontrando la muerte a manos de *Jack el Destripador* (*Gustav Diessl*), constituye el adecuado colofón: la protagonista, una vez arrinconada por ese mundo que ha acabado siendo más poderoso, más ruin, que ella misma, es finalmente destruida por alguien situado, como *Lulú*, al margen de la sociedad, un asesino que ha sustituido el placer del sexo por el placer de matar: la contraposición entre un gran primer plano del rostro de *Lulú* (de una obscenidad pocas veces vista en la pantalla) y la navaja que *Jack* esgrime, erecta, es inolvidable.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "La caja de Pandora",
en dossier "50 obras maestras del cine europeo" (2), rev. Dirigido, enero 2005.

Ningún aficionado al cine llama a la obra maestra de Georg Wilhelm Pabst por su nombre, que es el de la pieza de teatro de Frank Wedekind sobre la cual se construyó su guión: "Die Büchse der Pandora", "La caja de Pandora". Para todos los que no hemos vivido más emoción real que la del cine, es *Lulú*. Que es el nombre de su protagonista, pero también, el apócope del de la Louise Brooks que dio, en 1928, el rostro y presencia a los cuales el arquetipo de la mujer fatal quedará identificada en el siglo veinte. No es el menor de los pesos con que debe cargar cualquier puesta en escena del texto de Wedekind. O de la ópera que, al morir en 1935, deja Alban Berg inacabada. Louise Brooks, desde la pantalla muda, contamina cualquier evocación de lo que no es, en rigor, un personaje literario; sí, un mito básico del siglo veinte: la mujer cuyo contacto hace instantánea ceniza del mundo de los hombres que la cruzan.

Mi *Lulú* es muda. Y el rostro de Louise Brooks se sobreponía a todo. Al tiempo que lo hacía verosímil. Ni la historia de Wedekind, ni las imágenes de Pabst, ni siquiera la música de Berg, poseerían credibilidad alguna si no las sobrevolase el acerado fantasma al cual la más extraordinaria actriz del primer cine diera cuerpo. Louise Brooks es, de todas cuantas configuraron la leyenda de *Lulú*, la única pieza indispensable. De ese rostro delicadísimo; cortado por la línea del cabello negro como por una afilada navaja, tomaría nota Guido Crépax en 1968 para dibujar el más intenso fetiche de sus cómics sadianos: *Valentina*. Para la Brooks ya anciana fue un precioso regalo: papel, tinta de China, silencio... Lo único a lo cual en rigor debe llamarse erotismo. Lo que nadie en cine poseyó con la plenitud de aquella chica que, a los 23 años, hizo del personaje de Pabst soporte de los sueños, que acaban en pesadilla.

Brooks abandonó, muy poco después de aquel esplendor, el cine. ¿Para qué seguir, cuando se ha sido soporte ya de todos los excesos que trascienden al tiempo? El ruidoso sonoro no le interesaba. Y la radicalidad de la leyenda erótica asociada a su nombre y a su vaga sonrisa, no interesaba al pazuato sonoro.

Tal vez sea verdad —cada vez me parece más verosímil— que el verdadero cine fuera el mudo. Sólo. Y que esa larga agonía que ahora se cierra en una cinematografía cada vez más prescindible, se iniciara en ese fatal instante en el cual sobre la pantalla se proyectó también el desabrido bullicio de los hombres.

Texto (extractos):

Gabriel Albiac, "Femme fatale", en columna "Allegro ma non troppo",
ABC Cultural, 3/10/2009.



Sábado 22 • 17 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad
de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

TRES PÁGINAS DE UN DIARIO

(1929) • Alemania • 115 min.

(C) GEORG WILHELM PABST, OBRA SILENTE.

(S) LOS CLÁSICOS QUE NACIERON MUDOS.

(B) Cineastas.

(C) LOUISE BROOKS, ETERNA LULÚ.

(S) ACTRICES INMORTALES DEL HOLLYWOOD MUDO.

(B) Estrellas de la Pantalla.

Título Orig. Das Tagebuch einer Verlorenen.

Director. Georg Wilhelm Pabst. **Argumento.**

La novela homónima (1905) de Margarethe Böhme. **Guión.** Rudolf Leonhardt. **Fotografía.** Sepp Allgeier & Fritz Arno Wagner (1.33 - B/N). **Montaje.** Joseph Fliesler. **Música.** (en 2001) Joseph Turrin. **Productor.** Georg Wilhelm Pabst. **Producción.** Hom-AG für Filmfabrikation – Pabst-Film. **Intérpretes.** Louise Brooks (*Thymian Henning*), Josef Rovensky (*Robert Henning*), Vera Pawlowa (*tía Frieda*), Fritz Rasp (*Meinert*), Arnold Korff (*conde Osdorff*), André Roanne (*Nicolas Osdorff*), Franziska Kinz (*Meta*), Edith Meinhard (*Erika*), Sybille Schmitz (*Elisabeth*), Andrew Engelmann (*director del reformatorio*), Valeska Gert (*su esposa*), Kurt Gerron (*dr. Vitalis*). **Interfóculos en español.**

Película nº 9 de la filmografía de Georg Wilhelm Pabst (de 36 como director)

Película nº 15 de la filmografía de Louise Brooks (de 21 como actriz)

Música de sala:

El matrimonio de María Braun (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978)

de Rainer Werner Fassbinder

Berlín Alexanderplatz (*Berlin Alexanderplatz*, 1980) de Rainer Werner Fassbinder

Bandas sonoras originales de **Peer Raben**



No hay concesiones en **La caja de Pandora**, como tampoco las habría en **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO**, que cierra como último panel lateral la “trilogía erótica” de



Pabst. El cineasta sigue esta vez la acción de una novela de Margarethe Böhme, muy difundida a la sazón y perteneciente a la tendencia filantrópico-social que defendía a las prostitutas como víctimas de la sociedad. Libros de ese ciclo de literatura abundaban muchísimo en Alemania y en casi toda Europa por aquellos años y debían su éxito más a la complacida

descripción de ambientes malsanos y a la abundancia de escenas crudas que a sus románticas intenciones redentoras de las mujeres perdidas. Aunque en **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** el realismo que caracteriza a la de Pabst en esos tiempos culminantes no rehuya las atrevidas puntualizaciones de tipos y de escenarios, debe destacarse la rigurosa objetividad y la amplia generosidad espiritual con que está compuesto el film, uno de los más perfectos de la labor pabstiana en el cine silencioso.

Tal vez no sea tan brillante como **El amor de Jeanne Ney**, pero le gana en profundidad.

A lo largo de **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** fluye un sentido vigoroso de violencia y de protesta, pero dominado siempre por un buen gusto exquisito, que elimina cualquier riesgo melodramático, sobre todo en las escenas del correccional. La variedad psicológica de los tipos es más acusada en este film que en **La caja de Pandora**, y no sólo porque pertenezcan a más estratos de la clasificación moral, sino también por las precisas matizaciones que los distinguen. Algunos personajes son repulsivos desde el primer momento, como el calvo director del correccional, de quien Lotte Eisner dice que “*aparece como un hermano de Nosferatu*”. La gran escena del consejo de familia descubre un agudo concepto de sátira, de crítica implacable de la burguesía pacata e hipócrita. Las alusiones a la avaricia, en la forma que tienen de contar el dinero la nodriza y el director del correccional, son oportunas y cortantes. El *padre de Thymian* es un vicioso al que sólo importa mantener el tono de las apariencias; su ayudante *Meinert* es cruel, frío y calculador; el *joven conde Osdorff*, vago y deseoso de placeres, tiene la contrapartida en la bondad y la comprensión de su tío. Si *Erika* se entrega a la prostitución para tener lindos trajes y beber champán a diario, *Thymian* lo hace por una forma inconsciente de egoísmo, de despreocupación.

Es importantísima la magistral insinuación de sonrisa que tiene *Thymian* cuando se entera de que su hija ha muerto. Iba en su busca, convencida de la necesidad hu-

mana de ligar al suyo su propio destino, sacrificándose por él en cuanto hiciera falta. Pero la noticia representa para ella una liberación. El plano que en ese instante compone Pabst y en el que Louise Brooks alcanza una de las expresiones de sensibilidad artística más admirables de toda



su carrera, constituye un análisis profundo de la condición humana, a la vez positiva y negativa. *Thymian* se duele de la desaparición de la hijita a la que apenas pudo ver cuando llegó al mundo, porque la hipocresía la apartó inmediatamente para evitar murmuraciones; sólo siente por esa criatura un resto atenuado de amor maternal. Su pérdida evitará tal vez males mayores, luchas en las que ambas, la madre y la hija, llevarán todas las de perder. Y, además, *Thymian* se siente libre por completo: ha huido del correccional, ha roto las últimas relaciones con su antiguo hogar, en el que ya hasta carece de la habitación que tuvo siempre para ella sola, y no existe responsabilidad para sacar delante a la niña que nació de una noche de vulgar iniciación erótica. En la amarga sonrisa de *Thymian* —de Louise Brooks—, en esa escena fundamental de la película, queda expresado todo un mundo complejo de pensamientos y de sensaciones.

Marcel Lapiere (citado por Borde, Buache y Courtade) dice que la versión original de **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** concluía de manera radicalmente distinta a la que se conoce en todas las copias que han circulado: prefiriendo la franqueza del mal a la hipocresía del bien, *Thymian* establecía por su cuenta una casa de prostitución. Es sabido que la película tuvo muchos conflictos con la censura. Dorothea Gebauer¹ nos informa de que el Gobierno de Prusia presentó el 5 de diciembre de 1929 una solicitud para revocar el permiso de circulación del film de Pabst. El Instituto Pedagógico había alegado que hería los sentimientos religiosos “por la mezcla de cristianismo y sadismo” que contenía. El informe definitivo del organismo superior de la Censura de cine afirmaba que **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** resultaba desmoralizadora y excluía definitivamente su

1. Dorothea Gebauer, **Georg Wilhelm Pabst**, XII Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid, 1967.



aceptación en proyecciones públicas. El final señalado por Lapierre, si realmente existió, debió desaparecer antes de que se iniciaran las proyecciones públicas del film y, naturalmente, de la revisión que lo prohibía definitivamente en su país de origen.

Texto (extractos):

Carlos Fernández Cuenca, **G.W.Pabst**,
Filmoteca Nacional de España, 1967.

Al contrario que la *Lulú* de **La caja de Pandora**, *Thymian*, la heroína interpretada por Louise Brooks en **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** es una joven inocente a la que la presión social y una serie de desafortunadas circunstancias

obligan a ser considerada, injustamente, como una mujer deshonesto y sin virtud. Adaptación de una novela de Margarete Böhme (1867-1939) que ya había sido llevada al cine por Richard Oswald en 1918, con Erna Morena en el papel protagonista y Conrad Veidt como el *dr.Julius*, **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** es un excelente melodrama que, si bien está un poco por debajo de **La caja de Pandora** (la cual lo supera ampliamente en cuanto a ambiciones, suntuosidad escenográfica y sofisticación de la puesta en escena), vuelve a hacer gala del talento de Pabst a la hora de describir personajes y plantear situaciones atractivas con leves pinceladas, y en donde no vuelven a faltar, al igual que en **La caja de Pandora**, escenas con doble sentido. Estas últimas, sobre todo las de índole sexual, vuelven a salir a colación a propósito de una trama en la que la sexualidad está de nuevo muy presente. *Thymian* es la hija de *Robert Henning* (Josef Rovensky), el adinerado dueño de una farmacia; tras la muerte de *Elizabeth* (Sybille Schmitz), un ama de llaves a la que *Thymian* tenía en muy alta estima, los acontecimientos melodramáticos se precipitan. *Henning* contrata una nueva ama de llaves, *Meta* (Franziska Kinz), cuya intención es desde el primer día acabar convirtiéndose en la nueva esposa de su amo; la presentación del personaje ya pone sobreaviso al espectador: un sobrio, casi sombrío primer plano de la mujer prácticamente mirando hacia la cámara, con una expresión a medio camino entre la falsa modestia y la fría determinación de la arribista sin escrúpulos, como no se tardará en descubrir. Por otra parte, *Henning* tiene un empleado en su farmacia, *Meinert* (un excelente Fritz Rasp), no menos falso e hipócrita que *Meta*, el cual pretende hacerse con el control del establecimiento

de *Henning* y de paso, seducir a *Thymian*. Primero consigue esto último, resultado de lo cual la joven queda embarazada y da a luz a una niña (Pabst lleva a cabo aquí una elipsis magistral: cierra la secuencia del acoso de *Thymian* por parte de *Meinert* con los dos personajes desapareciendo tras una puerta, y abre la siguiente, en la cual el consejo de familia decide el futuro de la "pecaminosa" muchacha, con una puerta que se abre y por la cual entra una criada con el cochecito de bebé de la niña ya nacida). *Thymian* es separada de su hija (el padre, como suele ocurrir en estos casos antes y ahora, ni da la cara ni se le responsabiliza de nada...) y enviada a un reformatorio para las mujeres consideradas, como ella, "descarriadas". El lugar se caracteriza por una terrible disciplina que hace pensar en Dickens: las chicas son obligadas a comer



una sopa repugnante al compás de la fusta que empuña la *gubernanta* (Valeska Gert), en una escena que recuerdo, ignoro si a propósito, a los obreros alienados de **Metrópolis** (*Metropolis*, 1927, Fritz Lang). Posteriormente, hay una escena de similar construcción y absolutamente genial: la *gubernanta* obliga a *Thymian* y sus compañeras de reclusión a hacer gimnasia todas juntas en el dormitorio; de nuevo, la dura mujer marca el compás del ejercicio y, a medida que va imprimiendo un ritmo más rápido, y que las muchachas, con ropa corta, empiezan a sudar y a jadear cada vez más, se advierte en la *gubernanta* una lúbrica satisfacción entre sádica y, quizá, también sáfica... Pero los tormentos de *Thymian* no tardarán en dar un giro gracias a la intervención de *Erika* (Edith Meinhard), una amiga que ha hecho en el reformatorio y con la cual conseguirá fugarse (en el curso de una excelente secuencia en la cual las chicas, hartas de la tiranía de la *gubernanta* y de su no menos repulsivo marido y director del centro (Andrew Engelmann), se abalanzan sobre ellos en el dormitorio y les entretienen mientras *Thymian* y *Erika* escapan). Fuera de allí, las dos mujeres se reencuentran con un buen amigo de *Thymian*, el bondadoso aunque algo torpe conde *Nicolas Osdorff* (André Roanne), el cual introduce a ambas mujeres en unos ambientes frívolos y sofisticados que hacen pensar (resulta inevitable hacerlo, estando Louise Brooks de por medio) en **La caja de Pandora**.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "Dos clásicos mudos de G.W. Pabst", en sección "Flashback", rev. Dirigido, septiembre 2009.



PABST Y EL MILAGRO LOUISE BROOKS

Desde antes de 1930, los críticos han destacado las contradicciones de la obra de G.W. Pabst. Unos alaban su intuición, su perspicacia, su perfecto conocimiento de los factores psicológicos y del subconsciente que hacen que utilice la cámara como si se tratara de rayos X. Otros lo consideran como un escrutador apasionado del alma humana, impulsado por sus descubrimientos; otros ven en él a un observador guiado por cálculos fríos. Por su parte hay quien siente que Pabst no profundice en los problemas cinematográficos y que tan sólo roce sus temas. ¿Qué fundamentos hay en estas aseveraciones tan diversas?

En un número de la revista italiana "Cinema" de 1937, un crítico declara que si bien a Pabst le gusta tratar un tema psicológico, lo hace de la manera más popular que puede. Esto me parece justo y explica lo que nos parece un poco fácil en el modo en que maneja la inflación y el desorden de la burguesía en **Bajo la máscara del placer / La calle sin alegría** y el uso superficial que hace del psicoanálisis en **Misterios de un alma**, y esto a pesar de sus grandes dotes visuales.

¿Cuál es por tanto el factor que ha intervenido a partir de **El amor de Jeanne Ney** y que le ha permitido alcanzar la maestría que admiramos en **LA CAJA DE PANDORA**? En "Close Up", esa revista inglesa que se ha dedicado tan ardientemente a las películas de Pabst, un crítico declara que sabe extraer y desarrollar de manera extremadamente convincente la vida latente que hay en toda mujer. Este don es evidente cuando se trata, por ejemplo, de Brigitte Helm, fría y rígida en el papel de las dos *Marías* en **Metrópolis**, de Lang, y tan emotiva en **El amor de Jeanne Ney**, de Pabst. ¿Pero cómo es posible que para **Sendas del pecado** o para **La Atlántida** (*L'Atlantide*, 1932), Pabst no haya podido animar la impasible belleza de esta actriz que está igual de poco sensible que en su papel de *Araune*, en las dos **Mandrágora**¹?

¿Acaso no nos muestran **LA CAJA DE PANDORA** y **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** más bien el milagro de Louise Brooks, cuyos dones de intuición profunda son puramente pasivos a ojos del espectador ingenuo pero que ha sabido estimular en extremo el talento de un realizador desigual? La notable evolución de Pabst quedará reducida a partir de entonces al hallazgo de una actriz a la que simplemente había que dejar evolucionar en la pantalla, sin que fuera necesario dirigirla, ya que su simple presencia realizaba la esencia de la obra de arte. Louise Brooks existe con una insistencia consternadora, pasa en estas dos películas siempre de manera enigmáticamente impasible. Hoy sabemos que Louise Brooks es una actriz asombrosa, dotada de una inteligencia fuera de serie, y no sólo una criatura maravillosa.

1. **Mandrágora** (*Araune*, Henrik Galeen, 1928) y **El último experimento del doctor Bricken** (*Araune*, Richard Oswald, 1929).



LA CAJA DE PANDORA, película muda, no necesita las palabras que Wedekind, autor de las dos obras condensadas por Pabst en una sola película, estima indispensables para subrayar el poder erótico de esta singular “criatura terrestre”, dotada de belleza animal pero privada de cualquier sentido moral y haciendo el mal inconscientemente.

En **El amor de Jeanne Ney**, la cámara de Pabst explora lentamente la escena empezando por la punta de los zapatos del golfo encarnado por Fritz Rasp, para luego subir por las piernas y descubrir el entorno inmediato: batiburrillo de papeles mugrientos, de colillas amontonadas, en resumen lo sórdido de una habitación de hotel de tercera categoría, con objeto de revelar gradualmente la miserable existencia de un timador sin envergadura.

Pabst encuentra a partir de entonces y particularmente para sus **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** acentos más violentos gracias a un método más directo: concentra, por ejemplo, la atención de la cámara en el rostro duro, vigilante y socarrón de la nueva ama de llaves que no se dejará seducir como la anterior. Otro plano la mostrará ante su amo en una actitud de humildad, pero el espectador ha sido ya informado anteriormente. O bien es el rostro cruel de Valeska Gert, la celadora del correccional, a quien luego vemos dándole a un gong de manera ostensible con una vara; la cámara retrocede y muestra la larga mesa en la que están sentadas las alumnas internas tomando

al compás su es-
caso potaje.

El montaje
de **LA CAJA DE
PANDORA** es
más fluido, qui-
zás porque la de-
bilidad que tiene
Pabst por una at-
mósfera fluctuan-
te o por el claros-
curo de kontras-
tes violentos (el
barco iluminado
en la noche, por
ejemplo) es supe-
rior a él. La fusión
de dos obras de
teatro hace que,
a pesar de esa
fluidéz estilística,
algunos pasa-
jes de la película
destaquen del
conjunto, como
ya señalaba un



crítico de "Close Up". Cada uno de ellos compone un drama en sí cuyas peripecias, ritmo y estilo se distinguen del resto: por ejemplo, el brillo impresionista de las escenas de revistas, la timba en el barco iluminado al modo expresionista, y las imágenes brumosas de la miseria de Londres.

Nadie como Pabst ha sabido reflejar la fiebre que reina entre bastidores una noche de estreno de una gran revista, la prisa aturdidora, el ir y venir sin un fin aparente, la promiscuidad de los cuerpos mientras que se transportan los decorados de aquí para allá, el aspecto de un escenario que parece virar oblicuamente, cuando nos son mostradas, en medio de una atracción, una entrada y una salida, el apresuramiento de los artistas en ir a saludar en el momento de los aplausos, la rivalidad, la satisfacción y el humor, esa mezcla asombrosa de actividad de los atrezzistas y de los electricistas, de aspiración artística, de lo pintoresco y de voluptuosidad fácil. Ni siquiera la famosa **La calle 42** (*42nd Street*, Lloyd Bacon, 1933) produce ese

deslumbramiento, esa atmósfera cálida, esa sensualidad inundada de raudales de luz que espejean en las cortinas de lamé, que brillan en los cascos y las armaduras, que nacaran los cuerpos de las mujeres casi desnudas. Pabst dirige ese caos con asombrosa destreza; todo está previsto, cuidadosamente reglamentado: a intervalos calculados con precisión, algunas figuras atraviesan la pantalla viniendo de todas partes y pasando delante o detrás de un grupo principal, dando así una impresión de efervescencia, de dinamismo. Todo oscila en la vaguedad del fondo en donde *Lulú* aparece como una especie de ídolo pagano, tentadora, llena de lentejuelas, de plumas, de adornos y de volantes.

Toda la atención está concentrada en *Lulú*, y Pabst sabe variar al infinito las escenas de seducción que la ponen en valor, por ejemplo cuando el *doctor Schön* entra en el apartamento de *Lulú*, no sabiendo cómo confesarle a su amante que se casa. La cámara filma su turbación cuando se pasea por la habitación; las cenizas de su cigarrillo quemar un mantelito, su mano juega nerviosamente con un objeto al igual que la de Jannings en **Varieté** (*Ewal André Dupont*, 1925) con un vaso de licor. Un desglose escénico, un montaje en plano-contraplano nos muestra a *Lulú* que observa cómo aumenta su turbación. Se hunde en los cojines, se mueve, se tumba sobre el vientre, semierguida en una postura de esfinge, mientras Kortner se acerca a ella y se sienta. La cámara escruta el rostro impasible de *Lulú*; el objetivo se detiene, sigue la gracia perfecta del rostro, el nácar luminoso de su piel, la franja de sus cabellos lacados, el arco de sus cejas, la sombra trémula de sus pestañas.

Otro pasaje ofrece una variante sutil; en el cuchitril del atrezzista *Lulú* se tumba en un diván, la cámara se acerca a su nuca blanca y se desliza a lo largo de sus piernas que se mueven con impaciencia. Los dos amantes luchan y se hunden en un largo abrazo. Estas escenas son de un erotismo extremo, sin sombra de vulgaridad.

Pabst inmoviliza en muchas ocasiones los rasgos de *Lulú*, su rostro visto oblicuamente: la expresión es tan voluptuosa, de una voluptuosidad tan animal que casi parece privada de individualidad. En la escena con *Jack el Destripador*, ese rostro, disco liso como un espejo invertido oblicuamente en la pantalla, se borra, las superficies luminosas se atenúan; parece entonces que la cámara se inclina sobre el rostro de *Lulú* como sobre un paisaje lunar en el que descubre e ilumina sus curvas. (¿Es aún un ser humano, una mujer? ¿No es más bien la flor de alguna planta venenosa?). O también Pabst nos muestra en el margen de la pantalla tan sólo el mentón, un fragmento de mejilla del rostro del que está cerca de ella, personaje con el que el espectador se identifica automáticamente.

Finalmente, Pabst nos la muestra en su tugurio londinense, mirándose en el reflector de la lámpara, pintando la curva de sus labios con lo que queda de una vieja barra de labios. Es un reflejo de esa lámpara brillando en la hoja de un cuchillo de pan

lo que dará a *Jack el Destripador* la idea de utilizarlo. Así, de imagen en imagen, las luces se fusionan con el objeto.

El rostro de *Jack el Destripador* surge de la penumbra totalmente en relieve, contrapunto trágico al rostro liso de *Lulú* enamorada. Durante un momento, la boca del hombre acosado sonríe, parece que un velo borra la desesperación de ese semblante de repente tranquilo. Luego la cámara revela de nuevo todas las desigualdades de la piel, cada poro visible con el sudor en los músculos contraídos. Son



los grandes planos los que determinan el carácter de esta película, los que ponen en cierta medida el acento en la plástica del conjunto; la atmosfera flamante o fosforescente y finalmente las brumas luminosas de Londres no son más que una especie de acompañamiento a esos grandes planos, realzando su significación.

Desde la presentación del personaje, Pabst describe de él su carácter y esto con un solo plano: el objetivo escruta al acróbata *Rodrigo* que espera en la calle, fija sus hombros cuadrados, su busto presuntuosamente combado; en este plano, su cabeza se ha convertido en algo accesorio, enseguida descubrimos al hombre que tan sólo es fuerza física, que está como privado de cerebro.

Desde que el padre adoptivo de *Lulú* aparece en el rellano, Pabst nos presenta de espaldas su silueta encogida que subraya la sordidez de su vida de viejo artista disoluto. A veces Pabst sólo necesita un único plano para indicar todo el drama: *Lulú* en traje de novia se mira en el espejo; se inclina para ponerse el collar de perlas y

mientras hace ese gesto y su imagen desaparece del espejo aparece la del *doctor Schön*, amenazadora. *Lulú* se levanta y su imagen encuentra la del *doctor Schön*, decidido a matarla. Luego, en otro plano se nos muestra un instante la lucha por el revólver: vemos a *Lulú* de espaldas; del disparo tan sólo vemos un poco de humo. Luego son todos los detalles de la agonía de *Schön*, mostrados bajo ángulos “dramáticos”.

Jugando con los planos tomados en picado, sobre todo cuando quiere mostrar la belleza de *Lulú*, Pabst cogerá a veces rostros de hombres vistos desde abajo, tomados en contrapicado, agrandando de esta manera la parte inferior del rostro; la garganta y el mentón se hacen semejantes a un enorme abotagamiento y dominan la imagen. Es con el efecto de una toma de vista así como el rostro del *doctor Schön* muriendo adquiere un no sé qué de cadavérico, de impersonal evocando un objeto. Con la utilización de este ángulo, varían las expresiones: cuando la forma grácil de *Lulú* se balancea, colgada del brazo de *Rodrigo*, aumenta la fatuidad del acróbata orgulloso de sus músculos, y es bajo ese ángulo también como el objetivo lo cogerá cuando, borracho, levante una silla para golpear al *doctor Schön*. Algunas veces se consigue el mismo efecto con una toma en picado: la expresión de *Rodrigo*, asesinado, se convierte en una masa amorfa, fosforescente en la cabina donde es descubierto por los policías.

Resumamos los componentes del procedimiento de Pabst: busca “ángulos psicológicos o dramáticos” que desvelan al primer golpe de vista el carácter, las relaciones psíquicas de los personajes, una situación, la tensión de una atmósfera, el momento trágico. La mayoría del tiempo prefiere ese modo de toma de vista a la técnica de Murnau que se deleita en seguir largo tiempo una escena con la ayuda de una cámara que se mueve deslizándose.

Por tanto, para Pabst es finalmente el montaje el que construye la acción.

Ya en **Bajo la máscara del placer** ocurre que nos choca algún ángulo revelador, algunos planos anunciando las futuras posibilidades de Pabst. Tan sólo mostrará por ejemplo la mitad de la parte baja del rostro de Werner Krauss, el carnicero, en gran plano, con el bigote de puntas retorcidas y el ojal en donde la mano de la alcahueta (a quien no vemos) introduce un clavel. Pero la mayoría del tiempo, Pabst no sabe aún integrar, por medio de un montaje más refinado, tales planos de acción, como lo hará más tarde para **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO**.

En **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** el procedimiento es muy diferente. Aquí y allá, aún vemos grandes planos del rostro de Louise Brooks, tan reveladores y tan inquietantes como el plano en que Rasp, el seductor, la mira mientras anota la cita fatal en la hoja del diario aún immaculado que la joven acaba de recibir. El rostro de Rasp, cogido de perfil, apenas es perceptible en el borde extremo de la pantalla donde aparece el rostro puro de Louise Brooks, semejante a un pétalo de flor.



También entra en juego el símbolo: en la cama en la que *Thymian-Louise Brooks* cae seducida sin comprender, el hombre por descuido tira un vaso de vino tinto. El hombre calvo, vigilante del correccional, con sus manos que invaden la pantalla mientras que el resto de su persona no se ve, simboliza la autoridad. Esta película manifiesta una nueva sobriedad casi documental. Pabst ya no busca el claroscuro expresionista, donde de repente lucen los objetos, ni el brillo expresionista, y parece que le exalta menos la belleza de su intérprete.

Si comparamos las escenas del burdel de **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO** con las de la timba de **LA CAJA DE PANDORA**, distinguimos claramente los progresos de Pabst sobre todo en lo que concierne al color local. Ha desaparecido cualquier tipo de monotonía de las escenas de importancia secundaria, monotonía que aún mostraban los bailarines de la boda de **LA CAJA DE PANDORA** o los del hotel en **Bajo la máscara del placer**. Pero ya no hay, en **TRES PÁGINAS DE UN DIARIO**, esa variedad, esa inquietante riqueza de atmósfera que encontramos en **LA CAJA DE PANDORA**. Empieza a nacer un nuevo Pabst, más realista a pesar de todo.

Texto (extractos):

Lotte Eisner, *La pantalla demoniaca*, 1965 (Cátedra, 1996).







Puede que de todos los realizadores que empezaron a trabajar en Hollywood en los últimos tiempos del cine mudo o al despuntar el sonoro (Frank Capra, Howard Hawks, George Cukor, Mitchell Leisen, Henry Hathaway, George Stevens), sea ROUBEN MAMOULIAN el más necesitado de una revisión que libere del semiolvido al autor sereno de **EL HOMBRE Y EL MONSTRUO**, al cineasta emotivo de **LA REINA CRISTINA DE SUECIA**, al creador pictórico de **La feria de la vanidad**. No olvidaremos aquí, por supuesto, sus muchas aportaciones de tipo técnico, aunque recalcando siempre que sus invenciones con el sonido realista, la cámara subjetiva, la musicalidad o la



paleta dramática del technicolor son parte substancial a un estilo, a una forma de entender la puesta en escena: la técnica al servicio pleno del arte.

Una de las principales razones por las que la obra de Mamoulian es hoy poco conocida, cuando no olvidada, salvo títulos aislados (**EL HOMBRE Y EL MONSTRUO**, **SANGRE Y ARENA**, **EL SIGNO DEL ZORRO**) y algún esfuerzo meritorio (el festival de Berlín le dedicó una retrospectiva en 1987), radica en la nula importancia que tuvo para las gentes de “Cahiers du Cinéma” en plena ebullición de “la política de los autores”. Mamoulian quedó arrinconado desde el primer momento. Ni artesano ni autor. Ni director mediocre ni hombre cumplidor con, por ejemplo, buena mano para las estrellas. Ni cineasta con algún logro puntual ni realizador sólido con demasiados altibajos en su carrea. Prácticamente nada de nada. En los primeros 159 números de la revista, los que comprenden el célebre período de los “Cahiers” amarillos (abril de 1951 a febrero de 1964, ciertamente la etapa menos fecunda y productiva del realizador, en plena debacle del sistema clásico de los estudios de Hollywood), tan solo aparecieron anecdóticas referencias a **LA REINA CRISTINA DE SUECIA** y **La bella de Moscú**, y, en positivo, un toque de advertencia de uno de los más lucidos cahieristas, Jean Douchet, que en una escueta reseña de **Ámame esta noche** a propósito de la inclusión de este film musical en la retrospectiva de la Mostra de Venecia de 1962, dedicada a los inicios del cine sonoro en Hollywood, ya consideraba a Mamoulian como un cineasta injustamente olvidado.



Un año después, en el diccionario de realizadores incluido en el especial de "Cahiers" consagrado al cine norteamericano (nº 150-151, diciembre de 1963-enero de 1964), Douchet definía así a Mamoulian: "Es inteligente, divertido, vivo. Pero sobre todo, tiene carácter. Cuando un productor le fastidia, es capaz de dejar colgado un film de las características de *Porgy y Bess* o *Cleopatra* como si nada. Este capricho, que es una manera muy seria de tomarse la vida, se reencuentra en sus películas. Está en el origen de sus invenciones visuales y sonoras que dieron prestigio a este director de teatro en los años treinta, y que inspira aún a cineastas como Stanley Donen y Vincente Minnelli. Es-

pecialista en la comedia musical, Mamoulian ha dirigido algunos de los ballets más bellos en la pantalla. Es, en la actualidad, un ausente de primer orden en el baile hollywoodiense".

La infancia y primera juventud de Mamoulian fue acomodada y, artísticamente, muy rentable. Nació el 8 de octubre de 1897 en Tiflis (hoy Tbilissi), capital de la antigua república soviética de Georgia, en el seno de una familia burguesa de origen armenio. Su madre, hija de un terrateniente y banquero, participó en la creación y dirección del primer teatro armenio de la ciudad, tuvo una breve carrera como actriz, montó diversos centros de agitación intelectual, recaudó fondos para las lejanas víctimas del terremoto de San Francisco y, al finalizar la Primera Guerra Mundial, llegó a formar parte de la pequeña industria cinematográfica georgiana, de la que hoy, ocho décadas después e instalado en Francia, tan sólo queda Otar Iosseliani como exponente. El padre de Mamoulian fue oficial del zar antes de dedicarse al más lucrativo trabajo de dirigir el banco de su suegro.

Menos dificultosa de seguir que la cronología biográfica de otros cineastas de su generación y de la inmediatamente anterior, provista de menos lagunas y contradicciones que la andadura de aquellos, los primeros veinticinco años de Mamoulian transcurrieron a caballo de París (se instaló con su familia en la capital francesa en 1906), Moscú (donde nueve años después estudió Derecho Criminal, para satisfacer a su familia, y entró en contacto con la escuela del Teatro del Arte y los métodos de Stanislavski), Londres (durante su estancia en esta ciudad, en la que vivía su hermana, los bolcheviques

ocuparon Tiflis, razón por la que Mamoulian residió a orillas del Támesis más tiempo del esperado) y Nueva York (urbe fagocitadora a la que llegó en 1923). Cada estancia conlleva un descubrimiento importante.

En París se aficionó a un serial semanal so-



sobre las aventuras de Buffalo Bill y, según Mark Spergel, esta lectura motivaría el progresivo interés de Mamoulian por la cultura norteamericana, a la que accedería también mediante los relatos de Mark Twain y Jack London. En Moscú crecería como hombre de teatro bajo el influjo del estilo realista del que después se desmarcaría por completo. En Londres, donde realizó su primer montaje teatral, "The Beating at the Door", precisamente el único de carácter realista de su amplia trayectoria en los escenarios, comenzó su relación con la ópera. En Nueva York, punto y final a este trayecto itinerante de aprendizaje y búsqueda, encontró su propio estilo de dirección escénica y se hizo un nombre con diversos montajes operísticos para la American Opera Company de George Eastman, a partir de obras de Verdi, Gounod, Wagner, Rossini, Bizet, Debussy y las operetas de Gilbert y Sullivan.

Esta permanente movilidad cristalizaría de un modo u otro en la elección de los temas y épocas de sus películas. El escaso apego a las historias contemporáneas le serviría a la perfección, salvo excepciones, para alejarse del realismo y construir desde la ilusión y la fantasía escénica, génesis del teatro que más le interesaba al director, pero base también del propio cinematógrafo, sus mejores ficciones en la pantalla. Mamoulian ubicaría sus historias generalmente lejos de Estados Unidos, su segunda patria, y en épocas pretéritas, ya sea la antesala de la Revolución Rusa, la California española de mediados el siglo XIX o la Suecia posterior a la guerra de los Treinta Años. Así, **EL HOMBRE Y EL MONSTRUO** acontece en el Londres descrito por Robert Louis Stevenson en "El doctor Jekyll y Mister Hyde". **EL SIGNO DEL ZORRO** arranca en Madrid para trasladarse después a la California de habla hispana. **SANGRE Y ARENA** instala



su acción en la España del pasodoble y las corridas taurinas. La protagonista de **El cantar de los cantares** viaja hasta Berlín. **VIVAMOS DE NUEVO** se desarrolla entre Moscú y el medio rural ruso antes de la revolución. La sombra de la invasión napoleónica se proyecta sobre el color irreal de **La feria de la vanidad**. **LA REINA CRISTINA DE SUECIA** recons-

truye la arquitectura sobria y bella de la corte sueca; **El alegre bandolero** cruza la frontera para dirimir sus cuitas de opereta charra en suelo mexicano; y **La bella de Moscú** enfrenta a soviéticos y norteamericanos bajo los techos de París.

En Nueva York, también, selló su alianza con el Theatre Guild, receptáculo de sus primeros experimentos con la música, el sonido y la iluminación, trasplantados después a su estética cinematográfica reconocible. De 1927 es su primera adaptación de "Porgy y Bess", en la que empleó una suerte de sinfonía de ruidos, elemento común tanto en sus musicales como en algunas de sus películas no adscritas a este género, y la proyección sobre la pared de las sombras agigantadas de los bailarines, recurso empleado con mayor o menor grado de imaginación en películas como **El alegre bandolero** y **EL SIGNO DEL ZORRO**. Quizás uno de los aspectos más atractivos de la obra global de Mamoulian (cine y teatro) sea que subvierte totalmente la teoría de que los directores procedentes del medio teatral priman la palabra sobre la imagen, el estatismo escénico y la unidad del decorado por encima de la movilidad de la cámara y las soluciones de montaje.

De hecho, Mamoulian trasplantó a la pantalla muchos de los recursos expresivos que había ideado para sus representaciones en las salas de Broadway y Londres, porque su concepción del teatro partía de una aglutinación de elementos afín a los recursos del cine: *"El teatro americano padecía en aquel momento de un exceso de influencias naturalistas. Yo adopté la postura opuesta y concentré mis esfuerzos en la estilización de la puesta en escena, sirviéndome lo mejor posible de los proyectores y las luces. Quería encontrar equivalencias antes que copiar la realidad: la realidad que buscaba era de orden psicológico"*. Es como si antes de hacer cine, el futuro realizador de **Aplauso** ya pensara en términos cinematográficos, lo que no deja de ser una paradoja en el contexto en el que se produce su debut en Hollywood.

El estilo sofisticado y la reputación intelectual de Mamoulian eran perfectos para que los responsables de Paramount, el estudio más interesado, en 1929, por el acabado artístico de sus productos, quisiera hacerse con sus servicios. Pero, en primera instancia, le ofrecieron el cargo de director de diálogos para las nacientes películas sonoras, una de las tareas más ingratas de aquel período. Los directores de diálogos procedían del teatro y estaban, por lo tanto, curtidos en la dirección de actores que hablaban y declamaban sobre un escenario. Su cometido, sin experiencia previa alguna en el cine, era el de rodar las escenas



(primeros planos generalmente) en las que los personajes hablaban más, relegando las secuencias de mayor acción a los realizadores que llevaban rodando films desde el nacimiento del invento. Esta elección absolutamente equivocada de los productores fue una de las causas principales de la regresión del lenguaje cinematográfico en los primeros años del sonoro. La mayoría de directores teatrales no entendieron las posibilidades ni del cine mudo ni del cine con sonido, por lo que Mamoulian constituye una grata excepción. Rechazó convertirse en director de diálogos y convenció a Jesse Lasky para que le dejara responsabilizarse por entero de una película, apostando, ante la incredulidad de todos, por el sonido como herramienta expresiva más allá, muchísimo más allá, del recitado monocorde de los actores y la incorporación de músicas grabadas a la rudimentaria banda sonora. **Aplauso** (1929) marca, así, unos criterios muy claros en la relación entre Mamoulian y la industria de Hollywood. Para esta tragicomedia ambientada en los espectáculos burlescos y de striptease de Nueva York, en la que sí adoptó una mirada realista con la intención de mostrar los aspectos más sórdidos y crueles de la forma de vida de sus personajes, el director planificó una serie de secuencias con la intención de experimentar con las posibilidades aún vírgenes del sonido. Tuvo que vencer las reticencias y protestas de sus técnicos, convencer a los productores y sacarse de la chistera incipientes nociones de estereofonía.

Texto (extractos):

Quim Casas, Estudio "Rouben Mamoulian, la técnica al servicio del arte", rev. Dirigido, abril 2002.



Viernes 28 • 21 h.

**Sala Máxima de la Antigua Facultad
de Medicina (Av. de Madrid)**

Entrada libre hasta completar aforo

LA REINA CRISTINA DE SUECIA

(1933) • EE. UU. • 99 min.

**(C) ROUBEN MAMOULIAN, LEJOS DE LA
REVOLUCIÓN.**

(S) LOS OTROS MAESTROS DEL CINE CLÁSICO.

(B) Cineastas.

**(C) FRANCES MARION & SALKA VIERTEL,
LAS GUIONISTAS DE LA GARBO.**

(S) CREADORAS DEL CINE CLÁSICO.

(B) Cineastas.

**(C) WILLIAM H. DANIELS (DIRECTOR DE
FOTOGRAFÍA), MAESTRO
DEL BLANCO Y NEGRO:
OBRA SONORA.**

(S) MÁS ALLÁ DE "LA POLÍTICA DE AUTOR".

(B) CINEASTAS.

(C) ¡GARBO, HABLA!

(S) ACTRICES INMORTALES DEL HOLLYWOOD CLÁSICO

(B) Estrellas de la Pantalla.



Título Orig. Queen Christina. **Director.** Rouben Mamoulian. **Argumento.** Salka Viertel & Margaret P. Levino. **Guión.** Salka Viertel, H.M.Harwood & S.N.Behrman. **Fotografía.** William H. Daniels (1.37 - B/N). **Montaje.** Blanche Sewell. **Música.** Herbert Stothart. **Productor.** Walter Wanger. **Producción.** M.G.M. **Intérpretes.** Greta Garbo (reina Cristina), John Gilbert (Antonio), Ian Keith (Magnus), Lewis Stone (Oxentierna), Elizabeth Young (Ebba), C. Aubrey Smith (Aage), Reginald Owen (Charles), Georges Renavent (embajador francés), David Torrence (arzobispo). **Versión original en inglés con subtítulos en castellano.**

Película nº 6 de la filmografía de Rouben Mamoulian (de 17 como director)

Película nº 1 de la filmografía de Salka Viertel (de 8 como guionista)

Película nº 59 de William H. Daniels (de 168 como director de fotografía)

Película nº 26 de Greta Garbo (de 32 como actriz)

Música de sala:

Música de películas realizadas en el Hollywood de los años 30

Bandas sonoras originales de **Erich Wolfgang Korngold**

“Hubiera sido embarazoso que otros guionistas se enterasen de que los ejecutivos nos pedían la opinión sobre sus trabajos y que nosotras, sin figurar en los créditos, los retocábamos. Cuando llevábamos los guiones reelaborados, mirábamos que las cubiertas estuvieran impolutas. Sabíamos que los guionistas varones se quejaban de ‘la tiranía de la mujer guionista’, entonces presuntamente dominante en todos los estudios, en particular en la M.G.M.”

Frances Marion (directora y guionista)

Fue en la Metro Goldwyn Mayer donde, en los años 30, fue más obvio el vínculo entre la “película de mujeres” y la mujer guionista. La nómina de mujeres guionistas era extensa e ilustre: Zöe Akins, Lenore Coffee, Lillian Hellman, Anita Loos, Frances Marion, Bess Meredyth, Jane Murfin, Dorothy Parker, Adela Rogers St John y Salka Viertel, entre otras, trabajaron ahí en un momento u otro de la década. Como representantes de la vieja guardia, Marion, Meredyth y Loos vieron requeridos sus consejos sobre virtualmente todos los guiones utilizados por la M.G.M. durante los años 30.

Las cifras reales no sugieren en absoluto ninguna “tiranía” de ellas, pero el poder de las mujeres guionistas era evidentemente apreciable (y es posible que fuese percibido como amenazador) en la M.G.M. Eso puede atribuirse sobre todo al entonces jefe de producción de la empresa, Irving Thalberg, que había alentado a las mujeres guionistas desde sus tiempos en la Universal. Thalberg creía, lo mismo que Schulberg, que las mujeres eran más adecuadas para escribir papeles para estrellas femeninas y que un “toque femenino” daría a un guión una cierta autenticidad sentimental. Durante los años 30, la M.G.M. tuvo un impresionante batallón de actrices que necesitaban papeles estelares. Ciertas guionistas fueron contratadas porque se les daba bien escribir para determinados tipos de mujer. Anita Loos fue una baza importante porque el estudio tenía muchas “femmes fatales”, entre ellas Joan Crawford, Norma Shearer y Jean Harlow, y siempre podía confiarse en Loos para historias de “damas sombrías”. Otras guionistas trabajaron exclusivamente para determinadas actrices. Ése fue el caso de Salka Viertel y Greta Garbo.

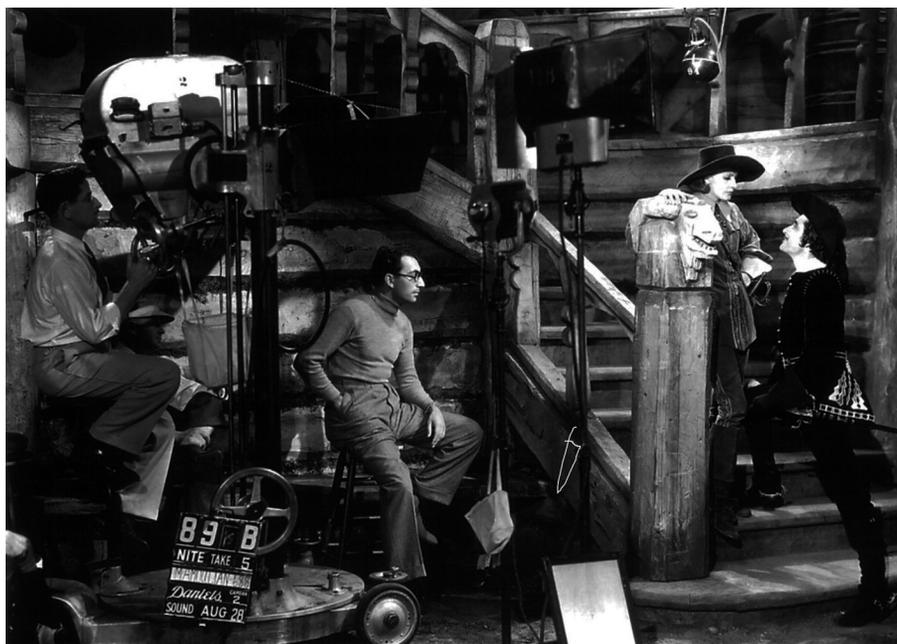
Nacida en el cambio de siglo en una familia judía de clase media en Galitzia, Salka Viertel llegó a Hollywood en 1929 tras pasar por Viena y Berlín. Había sido actriz (descubierta por Max Reinhardt), había participado en la creación del influyente grupo de teatro vanguardista “Die Truppe”, y se trasladó a los Estados Unidos cuando su marido, el autor y director Bethold Viertel, fue invitado a trabajar para la Fox. Pro-

cedente de un ambiente intelectual de izquierdas (entre sus amistades figuraban Einstein y Eisenstein), a Salka Viertel le insatisfizo mucho Hollywood, con su incesante torbellino de cenas y meriendas frívolas. En vez de ir a ellas, hizo célebres sus reuniones literarias. Viertel empezó a escribir a sugerencia de Greta Garbo. Se habían hecho amigas (los hay que piensan que se hicieron amantes) tras conocerse en uno de los numerosos encuentros de inmigrantes. Viertel trabajó para cuatro películas de Garbo: **LA REINA CRISTINA DE SUECIA**, **El velo pintado** (*The painted veil*, Richard Boleslawski, 1934), **Ana Karenina**



(*Anna Karenina*, Clarence Brown, 1935) y el canto de cisne de la estrella, **La mujer de dos caras** (*Two-faced woman*, George Cukor, 1941). Aunque fue una colaboración afortunada, Viertel era muy consciente de las limitaciones de ser una “especialista en Garbo” y sabía que a menudo la cortejaban para proyectos de guiones por su amistad con la estrella. Intentó repetidamente conseguir encargos que la orientasen en nuevas direcciones, pero su carrera terminó prácticamente junto con la de Garbo. Con todo, uno de sus últimos trabajos en cine fue aportar, sin constar en los créditos, la narración en que se basó **El río** (*The river*, 1951), de Jean Renoir.

El primer guión de Viertel, **LA REINA CRISTINA DE SUECIA**, es máximamente representativo de sus trabajos para Garbo. Concibió la idea con la colaboración de la actriz, la cual aspiraba al ideal de que la película fuese producida independientemente en Europa. Viertel estaba fascinada por esa reina sueca del siglo XVII desde que había leído una biografía de ella y conocido la obra teatral de Strindberg sobre el mismo tema, aunque la descalificaba como misógina. Strindberg, pensaba, no había captado el verdadero atractivo de aquella intrépida heroína: “*Cristina era excéntrica, brillante, y su educación masculina y su complicada sexualidad la convertían en un personaje casi contemporáneo*”. Garbo acabó llevando el proyecto a un entusiástico Thalberg, que asoció a la novel Viertel con la veterana Bess Meredyth (la británica Claudine West intervino en una fase más



avanzada). Típicamente, Thalberg tenía sus propias ideas sobre la película y las perfiló en una de las primeras reuniones de trabajo. Viertel lo recuerda: “Me preguntó si había visto *Muchachas de uniforme* [Mädchen in uniform, 1931], un gran éxito del cine alemán en Europa y Nueva York. Lo había dirigido una mujer, ex colega mía en la Neue Wiener Buhne, Leontine Sagan, y trataba de una relación lésbica. Thalberg preguntó: ‘¿No indica algo así el afecto de Cristina por su camarera mayor?’ Thalberg quería que yo ‘lo tuviera presente’, y quizá ‘si se llevaba la cosa con buen gusto daría escenas muy interesantes’. Me sorprendió gratamente su apertura mental y empezó a caerme muy bien”.

La popularidad y el éxito comercial de **Muchachas de uniforme** explicaban, sin duda, buena parte del interés de Thalberg en el enfoque lésbico, pero el director de **LA REINA CRISTINA DE SUECIA**, Rouben Mamoulian, lo diluiría. Vista retrospectivamente, la complicada sexualidad de la heroína (su lesbianismo) queda sepultada en la intención que subyace a la película sin llegar a ser una preocupación manifiesta. **LA REINA CRISTINA DE SUECIA** demuestra a la perfección que el sistema de los estudios podía refrenar y neutralizar los intentos de una mujer guionista de desafiar la representación convencional de las mujeres, incluso con la estrella y, al parecer, también el jefe de producción respaldando la idea. Pero al menos se rodó.

Texto (extractos):

Lizzie Francke, **Mujeres guionistas en Hollywood**, Laertes, 1996.

Si hicieramos caso de las teorías de Godard cuando sostenía que filmar a un actor es en cierta manera realizar un documental sobre él, asegurando que el tema de **Al final de la escapada** (*À bout de souffle*, 1960) era Belmondo, podríamos contemplar **Ámame esta noche** (*Love me tonight*, 1932), el primer film musical de Mamoulian, en cuanto a la noción ortodoxa de género, como una suerte de documento sobre una de las parejas de moda de las operetas cinematográficas de inicios del sonoro, Maurice Chevalier y Jeanette MacDonald. Y será de esta película de donde tome las mismas nociones —ritmo metronómico y composición sinfónica del relato— que presiden la sublime puesta en escena de **LA REINA CRISTINA DE SUECIA** para la que, además, Mamoulian se sirvió de su estrella protagonista, Greta Garbo, como si de un instrumento musical se tratara, no dudando en compararla con “un Stradivarius del que pueden extraerse los sonidos más puros”.



Sabido es que el director le pidió a la Garbo que fuera una máscara, algo por otro lado no muy difícil para esta representación excelsa de la no actriz. Pero la vampirización del film, sometido al culto Garbo, no debe ocultar en ningún momento los valores de una obra cuya maestría reside en el equilibrio entre todos sus elementos constituyentes, Garbo incluida. Mamoulian confiaba en la actriz (debía confiar en ella: era una producción Metro al servicio de su máxima estrella). Se nota en la escena en plano medio de la taberna, cuando *Cristina* conversa con *Antonio* (John Gilbert), el embajador español, escondiendo su feminidad; en el primer plano de la abdicación, en el plano sostenido tras la muerte de *Antonio* en duelo y en el primerísimo primer plano, largo y sereno, precedido por uno de los travellings frontales más hermosos del cine clásico, con el que se cierra el film, cuya evocación nos permite hablar una vez más de la ruptura con toda noción de realismo, incluso con la verosimilitud de los elementos naturales, que presidía el trabajo de Mamoulian.

El barco en el que *Cristina* deja su tierra natal, tras abdicar del trono al que subió cuando era una niña y cerrar los ojos de su amante moribundo, hincha velas y sale



de la rada. *Cristina* se dirige hacia la proa, de espaldas al viento, pero, en un aparentemente estrepitoso salto de eje, la brisa le llega frontalmente, meciéndole ligeramente los cabellos hacia atrás. En una situación similar, la del salto de eje en la secuencia de la persecución de **La diligencia** (*Stagecoach*, 1939), John Ford contestó de forma lacónica asegurando que el sol se estaba poniendo y la única forma de aprovechar la luz que quedaba era filmando a la diligencia y a los indios corriendo en el mismo sentido. Mamoulian tenía una explicación más elaborada para este fallo, ya que era asumido y producto del proceso de estilización habitual en el cineasta: “Lo hice así voluntariamente, porque me parecía más bello, más noble,

aunque menos verdadero que si ella hubiera aparecido con los cabellos enmarañados sobre los ojos. Este plano es importante para mí: representa a la perfección lo que he intentado crear en mis películas. Reencontrar equivalentes de la realidad sin copiarla servilmente”.

Los veinte minutos iniciales de la película expresan a la perfección el sentir general de la reina *Cristina*. Mamoulian está en todo momento de su lado, fascinado tanto por el personaje como por la actriz que lo representa, pese a que su primera aparición en escena, cuando es una niña ataviada de negro que cruza la sala del trono antes de ser coronada y aclamada, resulte uno de los momentos más fantasmagóricos de todo el cine de su autor. Frente a la oposición de nobles y arzobispos, de parientes y consejeros, *Cristina* decide firmar la paz con las potencias rivales para cultivar las artes de la vida. Le gustan Molière, Calderón —de quien dice que es tan fecundo que tendrá obras que ella no conozca—, Velázquez y Descartes. Se lava la cara por la mañana con la nieve acumulada en el balcón de su estancia. Comienza a leer cuando raya el alba porque tiene poco tiempo para ella y considera que, durmiendo, lo malgasta. Admite profesores españoles e italianos en la prestigiosa universidad de Upsala, pese a que los demás creen que así se corromperá la pureza de la institución. Quiere dar nuevo vino a los odres viejos porque el peligro verdadero está en la ranciedad. *Cristina*, en definitiva, sabe sentir algo muy difícil de expresar: la nostalgia por los lugares que uno no ha visto.

Mamoulian se siente en deuda con el personaje, tan ávido de experiencias y sensaciones artísticas como lo estuvo él en su juventud, y se deja seducir por la Garbo sin ofuscarse. Por un lado, le rinde especial tributo filmándola con entereza y aislando su rostro frío y sereno en el contexto de una puesta en escena suntuosa en la que deben notarse los cuidadosos decorados, palpase la madera regia de las puertas, notarse la humedad de las



piedras y el calor de las mantas y cortinajes. Por el otro, incorpora la fisonomía andrógina de la actriz como ningún otro director se atrevió a hacer: *Cristina* no necesita ropajes abultados para disimular su condición femenina, ya que ataviada sólo con su estrecha casaca confunde a todo el mundo, al embajador español, al tabernero, parroquianos y la doncella que se le insinúa: expresión máxima del físico andrógino de la Garbo. Con todo, donde mejor brilla la actriz, porque supo entender a la perfección lo que el director necesitaba de ella, es en la célebre secuencia en la alcoba de la hostería, cuando *Cristina* se desliza por la estancia al ritmo que, durante el rodaje, marcaba el compás de un metrónomo (la llamada "música silente" de King Vidor tuvo feliz continuador en Mamoulian), tocando, acariciando y contemplando todos los objetos que se han convertido en su paisaje natural durante dos días de amor y felicidad, con el fin de retenerlos en la memoria.

La mejor expresión de **LA REINA CRISTINA DE SUECIA**, entendiéndolo la película como un enfrentamiento productivo y armonioso entre la estilización de Mamoulian y el glamour obligado de la Garbo, reside en uno de los planos que componen esta secuencia sinfónica, cuando *Cristina* mira literalmente hacia el infinito instantes antes de hundir el rostro en la mullida almohada, presa de una dicha que sabe efímera. Sin ser una película musical, **LA REINA CRISTINA DE SUECIA** define muy bien la idea del relato sinfónico que Mamoulian persiguió en tantas ocasiones.

Texto (extractos):

Quim Casas, Estudio "Rouben Mamoulian, la técnica al servicio del arte",
rev. Dirigido, abril 2002.



9700-A.23

Sábado 29 • 17 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

VIVAMOS DE NUEVO

(1934) • EE. UU. • 85 min.

(C) ROUBEN MAMOULIAN,
LEJOS DE LA REVOLUCIÓN.

(S) LOS OTROS MAESTROS DEL CINE CLÁSICO.

(B) CINEASTAS.

Título Orig. We live again. **Director.** Rouben Mamoulian. **Argumento.** La novela "Resurrección" (Voskresénie, 1899) de León Tolstói. **Guión.** Maxwell Anderson, Leonard Praskins y Preston Sturges (y Talbot Jennings y Thornton Wilder). **Fotografía.** Gregg Toland (1.37 - B/N). **Montaje.** Otho Lovering. **Música.** Alfred Newman. **Productor.** Samuel Goldwyn. **Producción.** Samuel Goldwyn Company. **Intérpretes.** Anna Sten (Katiusha Maslova), Fredric March (príncipe Dimitri Nekhlyudov), Jane Baxter (Missy Kortchagin), C. Aubrey Smith (príncipe Kortchagin), Sam Jaffe (Gregory Simonson), Ethel Griffies (tía María), Gwendolyn Logan (tía Sofía), Jessie Ralph (Pavlovna), Morgan Fuller (el coronel), Dale Fuller (Eugenia Botchkova). **Versión original en inglés con subtítulos en castellano.**



Película nº 7 de la filmografía de Rouben Mamoulian (de 17 como director)

Música de sala:

Música de películas realizadas en el Hollywood de los años 30 y 40

Bandas sonoras originales de Alfred Newman

Atractivo resumen de "Resurrección", de León Tolstói, basada al parecer en un hecho real, transformado¹, y quizá la mejor obra del realismo crítico de finales del siglo

1. En el verano de 1887, el magistrado Koni le contó a Tolstói que un joven de familia aristocrática al formar parte de un jurado, reconoció en la procesada, a la que acusaban de asesinato, a una muchacha a la que había seducido en sus años mozos y que luego había caído en la abyección; sintiéndose culpable, el joven resolvió limpiar su culpa casándose con ella; había empezado a arreglar las cosas con ese fin, pero entretanto la muchacha murió de tifus en la cárcel; Koni ignoraba la suerte ulterior del joven aristócrata.



XIX y una de las que mejor expresan el pensamiento del autor: la necesidad del perfeccionamiento moral, la salvación del individuo por el trabajo, la creencia (quimérica) en la igualdad de los seres humanos, el fustigamiento a las injusticias sociales y a las instituciones políticas, judiciales y religiosas de su época, la idea de la inminente llegada de tiempos de re-

volución. Todo ello dio lugar a que las primeras ediciones aparecieran mutiladas en su contenido, primero por los propios editores por temor a chocar con la censura: suprimieron capítulos completos, otros en parte y muchos párrafos y frases en su totalidad, hasta el punto de que de los ciento veintinueve capítulos solo se publicaron sin mutilaciones veinticinco; la censura zarista efectuó quinientas cincuenta correcciones y tergiversó once mil ciento cincuenta y ocho palabras. En 1913 hubo un intento, por parte de P.I. Biriukov, de editarla restituyendo el texto completo, pero eso se consiguió solo en 1933. Por tanto, los guionistas de **VIVAMOS DE NUEVO** (Maxwell Anderson, Leonard Praskins y Preston Sturges) pudieron disponer de la versión completa de la obra, pero es probable que no lo hicieran, dadas las exigencias de condensarla (varios centenares de páginas para un film de ochenta y dos minutos), la escasa diferencia de tiempo entre la publicación íntegra de la novela y el rodaje de la película (estrenada en 1934) y la “obligación”, en el Hollywood de los años treinta, de dar prioridad a la historia amorosa. Así, la historia de amor vivida por *Katiusha Maslova* (Anna Sten) y el príncipe *Dimitri Nekhlyudov* (Fredric March) es objeto de un tratamiento mucho más extenso que la situación social en Rusia y sus voces prerevolucionarias, concentradas en el personaje de *Simonson/Sam Jaffe* (autor de un libro titulado “Tierra y libertad”, cuya lectura influye sobre *Dimitri* en sus días de juventud), quien muere cuando marcha a Siberia, condenado a trabajos forzados por haber difundido la idea de que “*ser pobre es un delito*”.

Tal vez fue esa la pretensión del productor Samuel Goldwyn, que deseaba contar una bella historia de amor para el lanzamiento de una actriz, Anna Sten, a la que consideraba “*tan buena como la Garbo*”, y por ello debió de contratar como director a Rouben Mamoulian, quien acababa de ver estrenado **La Reina Cristina de Suecia**. El film, pues, no debe ser visto solo a la luz y a la sombra de Tolstói, por más que se mantenga fiel a su ideario, concentrándolo, sino a los vaivenes dramáticos de la historia amorosa, que nace en verano en la finca de las tías de *Dimitri* y concluye en invierno a las puertas de Si-

beria (de forma diferente a la novela) después de ofrecer secuencias tan bellas como la misa de aurora en la víspera del llamado Domingo de Resurrección (una resurrección a la que remite la transformación final de *Dimitri*, que recupera sus ideales y se ofrece como víctima para acompañar a su amada *Katiusha* a las entrañas de Siberia, momento filmado por Ma-



moulian como si fuera otro ritual: en su conducta hay algo de autorendencionista). El cineasta da muchas muestras de su inventiva, concentrando en una sola imagen el cambio experimentado por *Dimitri* lejos de la finca de sus tías (durante una fiesta utiliza la portada de "Tierra y libertad" para prender fuego en los leños de una chimenea con el cual encender cigarrillos), o la injusticia de los tribunales zaristas (la sala donde se condena a la inocente *Katiusha* está presidida por un gigantesco cuadro del zar); expresando su gusto por los detalles (dedica varios planos a mostrar cómo los criados van apagando las velas de la casa); llevando al paroxismo, sin diálogos, una secuencia de fuerte carga dramática (*Katiusha* aguarda en la estación, bajo una lluvia torrencial, que llegue el tren en el que viaja *Dimitri*, para mostrarla finalmente caída, en el suelo, empapada, sin haber podido hablar con él); concentrando en las secuencias desarrolladas en la cárcel el reflejo del sufrimiento y la opresión del pueblo; y valorando siempre la eficacia narrativa de las elipsis, como la del entierro del hijo de *Katiusha* y *Dimitri*, o la que sugiere en tres planos la relación de la pareja en el invernadero, asimismo bajo una lluvia premonitricea.

Pero el gran momento del film, "el momento", se encuentra en la secuencia de la toma de conciencia de *Dimitri*, solo en su casa, y no por casualidad con el fondo de otra intensa lluvia: "vivir es recordar", le ha dicho *Katiusha*, y es la lluvia lo que hace vivo su recuerdo y le hace derramar lágrimas de arrepentimiento y de asco por sí mismo, por haber sido capaz de olvidar lo que deseaba ser, por haber traicionado a todo lo que quería a cambio de convertirse en un parásito más entre quienes frecuentan los salones: en un figurante al servicio de la aristocracia: en un esclavo (bien pagado) del Poder.

Texto (extractos):

José M^o Latorre, "Vivamos de nuevo", en sección "Pantalla Digital", rev. Dirigido, febrero 2011.



En **VIVAMOS DE NUEVO**, basada en la novela de Tolstói "Resurrección", llevada más veces al cine que "Ana Karenina" y "Guerra y paz" —Griffith, por ejemplo, dirigió en 1909 la primera versión de la que se fienden noticias— y texto que provocó la excomunión del escritor por parte del Santo Sínodo, funciona, espléndidamente y por

contraste, la utilización de canciones populares rusas, canciones del pueblo ejecutadas por el pueblo, como banda sonora diegética en las escenas que registran el cambio de orientación social de *Dimitri*.

Con su explícito homenaje inicial a la plástica rural del cine soviético, en concreto a Dovjenko, que es también otra demostración de la musicalidad de su puesta en escena —el movimiento de los figurantes durante la siembra al compás de los profundos cantos rusos—, Mamoulian intentó introducir verdad en la lectura hollywoodiense del texto de Tolstói. La película funciona mejor en sus aspectos más individualizados que en el aspecto colectivo, social, de la historia. *Dimitri y Katiusha*² hacen el amor en el invernadero mientras suena el peculiar zumbido de la lluvia al repicar sobre el tejado de cristal. En otra noche lluviosa, la joven intenta en vano decirle que está embarazada en la estación de tren. En la secuencia posterior, *Katiusha* entierra al bebé muerto en el cementerio nevado. La débil línea que divide en el campo ruso la lluvia persistente de la nieve alojada en la tierra es lo que separa también la felicidad de la tragedia. Pero al final, después de otra descarga de agua celestial, que cae de golpe cuando *Dimitri*, consciente de sus equivocaciones, pide ayuda a Dios, la pareja se reúne. Ella ha sido condenada a los campos de Siberia por colaborar en un asesinato. Él se ha despojado de todos sus atributos de clase. Nunca el viaje hacia las prisiones y minas de la helada Siberia fue, bajo el prisma de un film de Hollywood, tan esperanzador.

2. El personaje está interpretado por Anna Sten, actriz a la que Goldwyn intentaba convertir en estrella. Un año después, el productor le hizo repetir en **Noche nupcial** (*The wedding night*, 1935) de King Vidor, el papel de muchacha pura del campo de quien se enamora un hombre procedente de la gran ciudad, aquí el escritor urbano encarnado por Gary Cooper.



Por último, conviene destacar que *Dimitri* termina siendo un personaje muy propio de Mamoulian. Al igual que el *doctor Jekyll*, se enfrenta constantemente con su suegro ante la mirada severa pero a la vez comprensiva de la hija de éste.

Texto (extractos):

Quim Casas, Estudio "Rouben Mamoulian, la técnica al servicio del arte",
rev. Dirigido, abril 2002.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

José Gutiérrez Rodríguez

Imprenta del Arco

Ricardo Anguita Cantero

Raúl Morales Osorio

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez



MAYO 2017
CINEASTAS DEL SIGLO XXI (II): WES ANDERSON

MAY 2017

FILMMAKERS OF THE 21st CENTURY (II): WES ANDERSON

Martes 9 / Tuesday 9th • 21 h.

LOS TENENBAUMS (2001)
(THE ROYAL TENENBAUMS)

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

Viernes 12 / Friday 12th • 21 h.

LIFE AQUATIC (2004)
(THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU)

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

Martes 16 / Tuesday 16th • 21 h.

VIAJE A DARJEELING (2007)
(THE DARJEELING LIMITED)

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

Viernes 19 / Friday 19th • 21 h.

FANTÁSTICO MR. FOX (2009)
(FANTASTIC MR. FOX)

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

Martes 23 / Tuesday 23th • 21 h.

MOONRISE KINGDOM (2012)
(MOONRISE KINGDOM)

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

Viernes 26 / Friday 26th • 21 h.

EL GRAN HOTEL BUDAPEST (2014)
(THE GRAND BUDAPEST HOTEL)

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

Todas las proyecciones en la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid) Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 17

Viernes 5 mayo, a las 17 h.

EL CINE DE WES ANDERSON

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
&
GRANADA PARADISO Festival de Cine Mudo y Cine Clásico

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

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

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



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORANEA UGR

