

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MAYO 2022

400 AÑOS MOLIÈRE

ORGANIZA

AULA DE
ARTES ESCÉNICAS

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
A CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas,
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad q ue
 lará satisfeco
 ntezuelas, 14

tares
 A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército»
 o el Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos
 rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

Imposible el
 mero de es
 han sido to
 corruptos d
 cias a todo
 Igualemen
 muy noble
 sus que tu
 en reverenc
 a todos los
 mente a la
 lesianos, Te
 gios de er
 que no cit
 han acudid
 nuestros ac
 Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tismas aut
 muy especi
 cueles Norm
 entusiasmo,
 veterana A
 rio, tan ca
 dos
 No quise
 mos colabo
 tiguos Alun
 día de este
 ron el hon
 liquilas a n
 lo hicieron.
 Gracias a
 molesto si
 La Escue
 Escuela Pie
 ble recuerd
 comunicado
 Roma.
 Y, junta
 agradecimie
 modo espec
 Que se a
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen.
 más que ul
 colaborar d
 gelizadora
 la Santa Ig
 Gracias a
 que han ve
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambié
 tiene que e
 turado de
 A todos:

*La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.*

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

MAYO 2022

MAY 2022

400 AÑOS MOLIÈRE

Proyecciones especiales en programa doble

Lunes 9 de mayo / May, Monday 9th 18 h
MOLIÈRE (1910) Léonce Perret [20min.]
inter.orig.s.e.

TARTUFO (1925) Friedrich Wilhelm Murnau [65 min.]
inter.orig.s.e. (HERR TARTÜFF)

Organizan:

Aula de Artes Escénicas

CineClub Universitario / Aula de Cine

Todas las proyecciones en la
SALA MÁXIMA del ESPACIO
V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

*All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).
FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM*

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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







Lunes 9 de mayo 18h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

MOLIÈRE (1910) Francia 20 min.

Título Original.- Molière. **Director, Argumento y Montaje.**- Léonce Perret. **Guión.**- Abel Gance & Louis Feuillade. **Fotografía.**- Georges Specht (1.33:1 - B/N). **Producción.**- Société des Etablissements Leon Gaumont. **Intérpretes.**- André Bacqué (*Molière*), Abel Gance (*el joven Jean-Baptiste Poquelin*), Raoul d'Auchy (*Luis XIV*), Amélie de Pouzols (*Armande Béjart*), Mary Brunel (*La Forest*), Madeleine Sézanne (*Thalia*), Fabienne Fabrèges, Jeanne Marie-Laurent, Léonce Perret y Valentine Petit. **Estreno.**- (Francia & EE.UU.) octubre 1910.

intertítulos originales en francés con subtítulos en español

Película nº 29 de la filmografía de Léonce Perret (de 292 como director)

Música de sala:

Tartufo (*Tartüff*, 1925) de Friedrich Wilhelm Murnau

Banda sonora original de **Giuseppe Becce**

(adaptada e interpretada a piano, en 2003, por Javier Pérez de Azpeitia)



(...) Debido a ciertos caprichos del destino, numerosos directores, los cuales gozaron durante su carrera silente de los favores del público y del reconocimiento de la incipiente crítica de la época, con el paso del tiempo fueron completamente olvidados hasta que por los mismos caprichos del destino, tan valiosísima obra volvía a resurgir del olvido gracias a los denodados esfuerzos de divulgación llevados a cabo por diferentes instituciones tanto públicas como privadas, tal y como ha acontecido con la prolífica y excelente filmografía de Léonce Perret. Sus films destacan poderosamente por su avanzado lenguaje cinematográfico y el uso de novísimas e ingeniosas técnicas para la época, una filmografía que abarca prácticamente todos los géneros, siendo aplaudidas ésta a ambos lados del Atlántico en donde trabajó para la compañía Gaumont en Europa y para Pathé en Hollywood.

MOLIÈRE es uno de sus primeros y más sólidos trabajos; el guion fue escrito por un joven Abel Gance (hay que mencionar igualmente que Perret colaboró durante sus primeros días con otra importantísima figura gala del cinematógrafo, Louis Feuillade), el cual también interpreta en el film a *Molière* durante sus años mozos, mostrando la película, de forma resumida, la vida y milagros del gran dramaturgo y actor francés. En **MOLIÈRE** se aprecia un cuidado y lujoso vestuario a juego tanto con las secuencias de interiores como de exteriores, siendo éstas últimas no demasiado habituales en otras producciones de la época, cuidadas tomas exteriores muy representativas de los films



de Perret ya por entonces, pues el director galo utilizaba las escenas de exteriores como un necesario complemento o contrapunto en el desarrollo de la narrativa dramática de sus obras, consiguiendo de ésta forma films mucho más ágiles y con un especial ritmo que destacan notablemente de otras producciones de la época. **MOLIÈRE** es un buen inicio para todos aquellos admiradores del cinema silente que quieran descubrir la gran y pionera obra de Léonce Perret, un cortometraje en donde se puede apreciar los cimientos y méritos por los cuales el director sería posteriormente aclamado durante su exitosa carrera silente (...).

Texto (extractos):

blog "Ferdinand Von Galitzien - Spreading The Silent News Around The World"







Lunes 9 de mayo 18:30 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

TARTUFO (1925) Alemania 65 min.

Título Original.- Tartüff (Herr Tartüff). **Director.**- Friedrich Wilhelm Murnau. **Argumento.**- La comedia teatral “Le Tartuffe ou l’Imposteur” (1669) de Jean-Baptiste Poquelin “Molière”. **Guión.**- Carl Mayer. **Fotografía.**- Karl Freund (1.33:1 – B/N Tintado). **Montaje.**- Friedrich Wilhelm Murnau. **Música.**- Giuseppe Becce. (adaptada e interpretada a piano, en 2003, por Javier Pérez de Azpeitia). **Productor.**- Erich Pommer. **Producción.**- UFA. **Intérpretes.**- Emil Jannings (*Tartufo*), Werner Kraus (*Orgon*), Lil Dagover (*Elmire*), Lucie Höflich (*Dorine*), André Mattoni (*el nieto*), Rosa Valetti (*la criada*), Hermann Picha (*el anciano*). **Estreno.**- (Alemania) enero 1926 / (EE.UU.) julio 1927 / (España) diciembre 1928 [en el CineClub Español] - enero 1931 [comercialmente].



intertítulos originales en alemán subtítulos al español

Película nº 16 de la filmografía de Friedrich Wilhelm Murnau (de 21 como director)



(...) En el primer número de diciembre de 1928, “La Gaceta Literaria” anunció la primera sesión del CINECLUB ESPAÑOL, que preveía celebrarse en el Hotel Ritz de Madrid con la proyección de un documental de la UFA, **Avaricia** (*Greed*, 1923) de Erich Von Stroheim -que Buñuel había elogiado en su artículo “Una noche en el Studio des Ursulines”- y **La estrella de mar** (*L'Étoile de mer*, 1928), de Man Ray. De esta última se afirmaba en la nota que “*Man Ray la mostró personalmente al sr. Giménez Caballero*”. En realidad, la sesión, que se celebró el domingo 23 de diciembre, sufrió varios cambios importantes. Tuvo lugar en el cine Callao y no el Hotel Ritz, presentada por Giménez Caballero, pero no pudo conseguirse copia de **Avaricia** y se sustituyó por **TARTUFO** (...), cedida por la UFA, y se añadió a la sesión una pieza de cine retrospectivo, la cinta **María, la hija de la granja** (...) En la presentación de **TARTUFO** (...), la película que había sido elegida para inaugurar, el 25 de enero de 1926, el Gloria Palast berlinés (...), Giménez Caballero había escrito: “*El espectador debe estar alerta a la creación mímica de Jannings -cuya faz es un signario completísimo-. A la estructuración de la escena (paisaje) ambiente. Al riguroso estudio que sea hecho del “pormenor” (arte del detallismo). A las sutiles transferencias literarias recogidas y recreadas por el objetivo. A la refundición visual de una pieza difícil, cortesana y maliciosa (peligrosa) del mejor teatro francés del siglo de oro*” (...).



Texto (extractos):

Román Gubern, **Proyector de luna. La generación del 27 y el cine**, col. Argumentos, Anagrama, 1999.

Edgar G. Ulmer (1904-1962), colaborador de F.W.Murnau

*“Tras **El último**, Murnau quería realizar **Fausto**, pero primero tuvo que rodar **TARTUFO** contra su voluntad. Encontraba el tema demasiado teatral y eso le daba un poco de miedo. Lo que le interesaba de **Fausto** era el campo que el film le ofrecía a su imaginación visual, mientras que **TARTUFO**... Pero la UFA tenía contratado a Jannings para **TARTUFO** y Jannings representaba un gran valor comercial. La UFA era el primer gran trust vertical del cine, desde la producción hasta la explotación, y había muchos interés en juego.*

*Murnau conocía muy bien el teatro francés, hablaba francés muy bien. Pero lo que le molestaba era el estatismo, era imposible mover la cámara, no podía ir demasiado lejos, pues los críticos le hubieran atacado. En **Fausto** podía hacer todo lo que quisiera, porque en Alemania está admitido que “**Fausto**” es un tema que autoriza todas las audacias. No había un “**Fausto**” standard, pero sí había un “**Tartufo**” standard que respetar, el de la Comédie-Française.*

De hecho, **TARTUFO** es un film muy germánico en el que la acción se sitúa en la Prusia de la época de Federico el Grande. Un decorado teutón, actores teutones como Jannings... de ahí solo podía salir un film teutón. Jannings no tenía nada del tipo de "Tartufo" tradicional. (...)"

Emil Jannings (1884-1950), interpreta al "Tartufo"

"Cuando leí el guion de Carl Mayer me vino a la mente la figura de Rasputín, aunque no tanto la del personaje histórico real. Más bien la idea de alguien poderoso y misterioso. Gracias a esta idea el personaje tenía sentido y el clima de la historia cambiaba, era alguien capaz de obtener las cosas sin tener que usar sus manos, impresionando a su entorno como un fantasma, como un vampiro. Es un personaje que tiene presencia y actualidad. Sobre cuestiones como el cómo y el por qué del personaje, de dónde viene y a dónde va, no hay nada que decir. No es sólo el pequeño burgués hipócrita de Molière, aun siendo una típica figura de su tiempo, ya que la idea del parásito malvado que él sintetiza sigue siendo válida hoy".

Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), director del film

"Un manuscrito de Carl Mayer me interesa de entrada. Esta vez la forma es menos revolucionaria. Pero también aquí sentí un fuerte reto con la expresión fílmica. Era interesante la diferencia de estilos entre la obra marco y la propia pieza teatral "Tartufo". Tanto en el vestuario como en el enfoque fotográfico y la iluminación no menos que en la propia puesta en escena. Al ambiente francamente burlesco del prólogo se opone la acción del "Tartufo" en matizados y a menudo tenues tonos. Este contraste me parecía seductor. Contraste entre estilos y actuación. Contraste de imágenes."

Carl Mayer (1894-1944), guionista del film

"A saber: el "Tartufo" teatral y el "Tartufo" cinematográfico. En principio es interesante. El "Tartufo" teatral habla y el cinematográfico guarda silencio. El "Tartufo" teatral se caracteriza por el fluir de sus hipócritas palabras. El "Tartufo" cinematográfico, por su misteriosa impenetrabilidad (Jannings lleva a cabo ese enmascaramiento del personaje con tan alto grado de dominio interior, que sus más ocultos estados de ánimo afloran de forma tan intensa y convincente que arrojan una luz totalmente nueva sobre el personaje). El propio film, gracias a su inclusión en una historia marco (el prólogo y el epílogo) está tratado como una especie de parábola



en la cual la historia marco la torna ejemplar y nos la hace intuir tras la plástica. Se trata menos de una versión fílmica de la obra teatral, que de la utilización del motivo principal de la pieza de Molière como incitación y pretexto para un film”.

Karl Freund (1890-1969), director de fotografía del film

*“Murnau estudió y explotó hasta extremos inconcebibles las infinitas posibilidades de la cámara. En **TARTUFO** puso en práctica estilos opuestos de fotografía, exigiendo que en las secuencias modernas la imagen fuera precisa, definida, de una cruda dureza, y en las del “Tartufo” propiamente dicho, la imagen se diluyera, imprecisa e irreal, en un ambiente a lo Watteau. Y en estas modernas secuencias de **TARTUFO** se empleó, por primera vez, el procedimiento de escamotear los decorados, levantándolos del suelo, mientras corría la cámara. (...) Fotográficamente, **TARTUFO** tenía bastante interés. En el inicio y el final adopté el estilo moderno al permitir que los actores no llevaran maquillaje y utilicé ángulos; en cambio, en la parte central dominaba el flou, la veladura y lo artificioso.”*



(...) Ángulos, en inglés *angles* (punto de vista de cámara) era un término del argot cinematográfico usual en la época para designar los puntos de vista insólitos o no habituales que en esos años se pusieron de moda. Como los ángulos muy bajos con la cámara a ras del suelo. Tanto se abusó de ellos que el propio Freund ironizaba años después llamando a los operadores que los usaban “*la escuela fotográfica de los que yacen-sobre-el-estómago*”. *Angles* se refería al encuadre, mientras que *set-up* se usaba entonces para indicar los emplazamientos de cámara. En la entrevista que le hizo Rodrigo de Mendoza para “Arte y Cinematografía”, Murnau cita entre sus novedades incluidas en **Amanecer**: “*Ángulos nuevos de cámara como se dice en el argot de los estudios*”. Estos ángulos llaman la atención en **TARTUFO**, pues no responden al estilo habitual de Murnau. Un buen ejemplo lo tenemos en el plano de los zapatos en primer término, con la silueta al fondo de la criada. Años después, Murnau recomendará el uso de ángulos siempre que sean emotivos: “*Las películas del futuro emplearán cada vez más ángulos de cámara o, como yo prefiero llamarlos, ángulos dramáticos. Ayudan a fotografiar el pensamiento*”. Erich Pommer explicó que la diferencia de estilos de fotografía se había logrado gracias al uso de nuevos objetivos. (...).

(...) El propio Jannings estaba muy satisfecho con el film al que calificaba nada más terminarlo de pieza de *vitrina* (Kabinetstück). Jannings presionó a la UFA para hacer el “Tartufo” y para que Murnau lo dirigiera. A Jannings le fascinaban los films de



guardarropía o de época (Kostüm-film) a los que llamaba su viejo amor (alter Liebe). Pero según cuenta él mismo, el esfuerzo diario de introducirse en un personaje tan duro y equívoco le trajo problemas domésticos: *“Mi mujer se puso loca de alegría cuando terminé mi trabajo de Tartufo. Cuando volvía a casa estaba de tan mal humor y tan insoportable que hacía pagar las consecuencias de mi trabajo a todos los de la casa.”*

En realidad, Murnau se esforzó por aproximar el trabajo de Jannings al *Tartufo* tradicional. Incluso físicamente. No hay más que comparar el traje, corte de pelo y aspecto general de Jannings en el film, con un figurín realizado en 1885 por Edmond Geffroy, reproduciendo un personaje de *Tartufo* pintado por él mismo en 1857 en su cuadro “Molière y los personajes de sus comedias” conservado precisamente por la Comédie Française. Pero hay otro precedente para el montaje de Murnau. La representación en el Deutsches Theater en 1922 con Eugen Klöpfer en el papel de *Tartufo*. (...) Es, pues, lógico que Murnau, aficionado al teatro y en buenas relaciones con el actor, fuera a ver la obra. Klöpfer tuvo un rotundo éxito que pudo despertar celos profesionales en Jannings y crearle el enorme interés que tenía en representar ese papel. Sea como fuere lo que es bien cierto es que Jannings, bien conscientemente o bien manipulado maquiavélicamente por Murnau, imitaba en sus gestos y actitudes la actuación de Klöpfer (...).



(...) De **TARTUFO** no se conserva mucho material. Existe el cartel y el programa original que incluye unos comentarios de Murnau y Carl Mayer. Se guardan unos pocos diseños de Robert Herlth. Dos de ellos, en color pastel, muestran tanteos para el traje de *Elmire*. También se conserva el ejemplar del guion original anotado por Murnau con croquis y posiciones de cámara. (...) **TARTUFO** es, sin duda, una obra relativamente menor dentro de la carrera de Murnau. Inferior a **El último** o **Fausto**. No fue muy bien acogida ni por la crítica ni por el público. Sigfried Kracauer se queja de su estatismo llega a calificar de parálisis: *“Murnau. en TARTUFO, antepuso los elementos plásticos hasta tal punto que no le quedó sitio para nada más. Y las personas quedaron minimizadas en medio de un magnífico juego de luces y sombras. Las ostentosas escenas muy a menudo carecían de alma porque su creador no quiso derrochar sentimiento”*. Y *“Variety”*, (...) al hacerse eco de su estreno (...), la califica de *“film imposible”*, lo cual no deja de ser cierto, ya que es un film mudo sobre un texto de época basado en el diálogo. (...) En realidad, hay demasiados rótulos -173-, y muy pocos movimientos de cámara lo que, unido al espacio cerrado de la acción., herencia de la teatralidad de la pieza, anquilosan el film. Pero es un bello film, ante todo por su belleza plástica, aunque diste mucho de la plenitud de **Fausto**. Crear imágenes pictóricas parece haber sido la obsesión de todos los miembros del equipo de **TARTUFO**. Recuperar el pasado a través

de las imágenes que tenemos del pasado: la pintura de la época. Un film de época es la coartada perfecta para hacer un film pictórico. ¿Y cuáles fueron los modelos pictóricos para el film? Aquí, en cambio, los técnicos no parecen estar de acuerdo. Freund habla de un clima a lo Watteau. Pero Ulmer ha reconocido los decorados prusianos que reflejan la época de Federico el Grande. ¿Por qué se escoge esta época y ambiente? Creo que Herith tuvo mucho que ver. El admiraba profundamente a Adolf von Menzel (Breslau 1815 - Berlín 1905) que nos ha dejado numerosos dibujos y pinturas reflejando el mundo de Federico el Grande. Junto con Daniel Chodowiecki (Gdansk-Polonia 1726 - Berlín 1801) fuente habitual de ambientación para Herith. Así, mientras la iluminación fuertemente dirigida procedería de modelos de Chodowiecki, los decorados amplios y vacíos procederían de Menzel. (...) Los sencillos decorados de **TARTUFO** debieron, en realidad, resultar muy costosos. (...) Los decorados de **TARTUFO** fueron diseñados para lograr efectos plásticos, lo que obligaba a un trabajo en estrecha colaboración entre el fotógrafo y los decoradores (...):

Robert Herith (1893-1962), director artístico del film

*“Desde siempre animaba con figuras los croquis de los decorados. Pero bajo la influencia de Murnau comencé a esbozar primero los figurines, es decir, dibujaba primero lo que ocurría en una escena y, al darme cuenta por el incidente mismo de cómo debía ser el lugar en que aquélla se desarrollaba, el espacio parecía crearse a sí mismo. Murnau tenía la costumbre de animarme a servirme de este procedimiento. Así, los interiores se hacían cada vez más simples y más vacíos. Porque era el intérprete quien debía completar el interior. (...) El vestíbulo de **TARTUFO** sólo fue una pared cuya plástica vino dada por la forma de Jannings paseándose a lo largo y a lo ancho con el breviario en la mano. Porque allí sólo deseábamos un efecto de relieve. La profundidad de campo, de la que, en aquella época, todos los especialistas hablaban tanto, nos fue indiferente; por supuesto, en este caso concreto. Puesto que el prólogo y el epílogo que enmarcan la representación del **TARTUFO** fueron creados enteramente mediante perspectivas. (...) Para **TARTUFO** todo se hizo en función de potenciar los efectos del blanco y negro. Las habitaciones eran pequeñas, redondeadas, de un blanco cremoso y liso, sin detalles, sin adornos en las paredes pintadas al óleo. Todas las molduras estaban moldeadas a mano. Los trajes estaban igualmente diseñados para lograr efectos plásticos (...).”*

(...) ¿Pero, cuál fue la aportación del propio Murnau a la plástica del film? No sabemos cuándo empezó a preparar **TARTUFO**. Tras su viaje a los Estados Unidos para presentar **El último**, viaje en que negoció con Fox la realización de **Amanecer**, se encontraría todo listo para rodar **TARTUFO** cuando llegó a Alemania a primeros de febrero de 1925, ya que tan solo unos días después se inició el rodaje. Al menos la parte moderna, que es lo primero que se rodó, debió dejarla preparar por sus decoradores.

Además, en esa época, Murnau estaba trabajando obsesivamente en la preparación de **Fausto**. Murnau debió realizar **TARTUFO** con cierta desgana que se nota en el film. Como han apreciado los críticos de la época. Murnau se centró sobre todo en la plástica del film. El pintor que más parece haberle influido es Jean-Baptiste Simeon Chardin (París, 1699-1779). (...) Su cuadro “La Pourvoyeuse” tiene un enorme interés por su juego de espacios. Una puerta hace de marco dentro del cuadro. Separando una segunda escena en profundidad de campo. (...) Esa misma disposición en un espacio de paredes vacías y fondos muy próximos, que producen una sensación de espacio cerrado y aplastado, está presente a lo largo de todo el film, de modo similar al cuadro de Chardin, con una iluminación que potencia la separación entre escenas en dos términos dramáticos. Además, el personaje central de este cuadro ha servido de modelo para el de *Dorine*, que incluso lleva una falda rayada igual a la de la pintura. El tipo de composición, los espacios cerrados pero con mucho aire y paredes vacías, la leve línea inclinada que no llega a ser una diagonal contrastando con fuertes verticales y horizontales como esquema básico de composición, se repiten en toda la obra de Chardin y en el film de Murnau. Y tenemos un bonito ejemplo de un cuadro de Chardin copiado por Murnau en una escena del film. Se trata de “La señora lacrando una carta” de 1733, que se conserva en el palacio de Charlottenburgo, en Berlín. Y era, precisamente en Charlottenburgo, donde se alojaba Murnau en sus tiempos de estudiante de arte (1909). El cuadro ha sido reproducido más en su espíritu que en los detalles, aunque se ha respetado la disposición de las figuras y la acción para una escena con la misma anécdota: el lacrado de una carta. Quizá la idea del guion de preparar una carta trajo al recuerdo a Murnau el cuadro de Chardin., que así se introdujo como un modelo para el film.

Es posible que un día aparezca una antigua edición alemana o francesa de “Tartufo”, con ilustraciones que sirvieron de base a Murnau para rodar el film (...). Si ese “Tartufo” existe, no lo he podido localizar, aunque sí he podido constatar que Murnau manejó diversas ediciones ilustradas inspirándose en ellas para su film. En primer lugar, están las ilustraciones de Boucher, bastante lejanas al film a no ser que inspirasen la presencia constante de las molduras de las puertas y el tipo de espacio cerrado. En cambio, es claramente visible la relación del film con las ilustraciones de Jacques Lemán (1829-1889). Sobre todo han sido utilizadas por Murnau para componer los gestos y actitudes de los actores. (...) *Orgon*, el personaje de Werner Krauss reproduce en todos sus detalles el modelo de Lemán. Al plantearse el tema de “Tartufo”, Mayer y Murnau parecen haber recordado un trabajo anterior: **El castillo Vogeloed**. Ambos films tienen muchas cosas en común. El personaje de la mujer que no soporta el puritanismo de su esposo que no se acuesta con ella por motivos religiosos. Similitud entre *Tartufo* y *el monje padre Claramount*, que pasean “como Pedro por su casa” por el castillo. En ambos films se solucionan las situaciones de modo similar e incluso hay curiosas semejanzas de estilo, como el empleo en ambas de una maqueta del castillo como único exterior. Las dos maquetas son, además, muy similares. Y, desde luego, Murnau ha tenido en cuenta **El**



castillo Vogeloed a la hora de mostrar al *monje/Tartufo* descendiendo las escaleras ante la mirada inquieta de los otros personajes. Sólo que aquí Murnau parece haber sufrido la influencia de una pintura muy literaria: “La eminencia gris”, óleo pintado en 1874 por Jean Léon Gérôme. El monje, absorto en sus lecturas piadosas, es admirado por los ricos a los que domina con su inteligencia y piedad a pesar de sus austeros vestidos. Exactamente igual domina la situación *Tartufo*, imponiendo su presencia al descender las escaleras apoderándose del espacio y creciéndose por su posición elevada. Este uso de las escaleras será uno de los múltiples artificios utilizados por Murnau para hacer de *Tartufo* un personaje dominante que se impone a los demás con su tamaño. Jannings llevará alzas en los zapatos durante casi todo el film, para ser aún más alto. Murnau medía un metro noventa y sabía que la altura intimidaba, sirviéndose en todos sus films de esta idea. Sus personajes crecen o decrecen según dominen o son dominados. Por ello escoge a Kurt Hiller en *El último* que, a pesar de su aspecto de pobre diablo, se impone a Jannings y domina la situación con su gran altura. *Nosferatu* llevará también alza en el zapato, resultando enorme. Y hay una curiosa escena en **TARTUFO** en la que *Tartufo* se enfrenta a *Orgon* que decrece ante *Tartufo*, simplemente bajando hacia atrás un peldaño de la escalera. Le veremos así descender haciéndose más pequeño en cuadro y *Tartufo* se crece ante él. Y cuando al final de la película *Tartufo* es descubierto



como un presidiario farsante e hipócrita, Jannings se encorva y decrece, haciéndose de pronto pequeño y miserable. El cambio es tremendo. Murnau era muy consciente de esto. Él mismo dice: *“Pocas personas saben comportarse ante la mirada de la cámara, y Jannings es en eso espléndido. El secreto de su pujanza es que se sirve de todo su cuerpo para sugerir. Puede ser enorme como una montaña cuando encarna a un poderoso terrateniente y encogerse de forma asombrosa cuando es un pordiosero. Es absolutamente único.”*

En la obra de Molière, Orgon se esconde bajo una mesa para espiar la actitud de Tartufo ante los coqueteos de Elmire. En el film *Orgon* se oculta tras una cortina. Esta idea puede haber sido inspirada por un cuadro de Fragonard, puede estar tomada de las representaciones del ciclo de Shakespeare del Deutsches Theater o basarse en el episodio veneciano de *Las tres luces* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921). Lo cierto es que las cortinas tienen una presencia obsesiva en **TARTUFO**. Auténticos telones teatrales, son elementos con los que juega toda la acción. Podría definirse **TARTUFO** como un film de cortinajes. Desde el prólogo, que termina con unas cortinas que se corren para descubrir una pantalla cinematográfica, hasta la habitación-trampa para *Tartufo*, absolutamente embolsada por unas cortinas que parecen una red o tela de araña tendida por *Elmire*, mujer-araña (idea que reencontramos en **Amanecer**, con las redes de



pescador que parecen querer atrapar al protagonista dominado por la mujer vampiresa). El origen teatral del recurso se descubre en un bello plano. La cortina separa decorados en escena. De nuevo la idea de cama-sexo-trampa entre redes de **Phantom** y **Fausto**. *Tartufo* correrá una cortina que ocupa tras él toda la pantalla y descubrirá una cama tras ella. Esta mágica aparición de un decorado imprevisto cambia toda la situación. Nuevo decorado = nueva acción. *Tartufo* revela así sus intenciones hacia *Elmire*, creando una situación de urgencia por lo súbito de la aparición de la cama. *Elmire* corre peligro. Esta escena, increíblemente eficaz, de desconcierto espacial ha partido de una escena de **Phantom** y será repetida por Murnau en **Fausto**, donde *Mefisto* envuelve con su capa-cortina a los amantes en una cama con dosel-redes. Y no sólo las cortinas. Todo el decorado, el espacio, es muy importante en **TARTUFO**. La propia idea central sería: un intruso se hace dueño de una casa. El espacio es el protagonista del drama. En él se mueven los actores como sombras enmascaradas. *Tartufo* oculta sus pensamientos tras su biblia-máscara con la que cubre su rostro. Su maldad oculta por la religión. Finalmente se desenmascara y su aspecto cambia. Ahora es un ser bestial y grosero que contrasta con la serenidad digna y elegante de su víctima *Elmire*, estática como una figura de porcelana. Sentimos dos clases sociales enfrentadas.

Juego dentro del juego o cine dentro del cine. Murnau lleva aquí al extremo su concepto de aparte con el espectador, por aproximación del actor al primer término



dramático. Este recurso teatral convertido en cinematográfico es ahora crudamente mostrado en un film que no se sabe muy bien cuándo es teatro, cine o realidad. En el prólogo el joven nieto actor se dirige descaradamente al espectador mirando a cámara y hablando al público. (...).

Texto (extractos):

Luciano Berriatúa, Los proverbios chinos de F.W.Murnau: etapa alemana, Filmoteca Española, 1990.

(...) Para Murnau, el rostro de un actor se convierte en una especie de paisaje que el ojo inquisidor del objetivo explora incansablemente hasta sus rincones más secretos, descubriendo continuamente ángulos nuevos, imprevistos y sorprendentes, nuevas superficies a iluminar. [en el prólogo y el epílogo de **TARTUFO**] La cámara de Karl Freund profundiza para él en todas las sinuosidades y desigualdades de los rostros sin maquillar, en todas las arrugas, pliegues de los labios, parpadeos de los ojos, revelando con las pecas y los dientes picados, los vicios disimulados: montañas y abismos en la superficie de un rostro adquieren relieve en la penumbra, mientras que las luces modelan las curvas y las aristas (...).

(...) Señalemos la movilidad de la cámara siguiendo a un personaje en la acción principal: la espalda de *Tartufo* que vemos avanzar lentamente hacia el fondo

y presentarse cada vez más ancha, llenando todo el marco de la puerta, atravesando el umbral, adquiere proporciones gigantescas gracias al acercamiento progresivo. Señalemos también el encuentro de *Orgon* y *Tartufo* en la escalera, el choque de dos movimientos opuestos magistralmente por la cámara. Primero son tan solo dos paralelas: *Tartufo* vigila a *Orgon* que no lo ve; de repente el gran plano del enorme rostro de *Tartufo* se eleva como una amenaza hacia *Orgon* y hacia el espectador que ve el retroceso de *Orgon*, y luego en otro plano, *Tartufo*, esta vez de espaldas, avanzando de nuevo hacia *Orgon* que retrocede a medida que el otro avanza. Estos dos planos, (procedimiento del “plano-contraplano”) constituyen una advertencia visual de un poder notable: el dominio ejercido por el falso devoto sobre el crédulo *Orgon* se torna en una evidencia escandalosa, probada por el último gran plano que nos muestra el inmenso rostro de *Tartufo* llenando oblicuamente casi toda la pantalla e inclinado sobre *Orgon*, totalmente sometido, del que solo aparece el perfil al margen. Cada plano, cada contrapunto de ángulos de cámara están dosificados según su participación eficaz en la acción, siendo el primer gran plano una especie de toma de contacto mientras el último presenta la conclusión. En contrapartida del prólogo y del epílogo, un solo gran plano revela la abyección del personaje: la cámara descubre por completo la hipocresía del hombre con cráneo en forma de cucurucho en el que algunos cabellos tiesos y pegados contribuyen a la ignominia (...).

Texto (extractos):

Lotte Eisner, La pantalla demoniaca, col. Signo e Imagen, Cátedra, 1996.

(...) A tenor de lo explicado por Luciano Berriatúa en su libro sobre Murnau editado por la Filmoteca Española, **TARTUFO** (o **Tartufo** o **el hipócrita**) es una película perdida. No lo es en el sentido estricto de la palabra, en la raíz técnica, como tantas otras obras de la época silente firmadas por Kenji Mizoguchi, John Ford o Tod Browning, pero sí en el moral, ya que no se conserva copia alguna de la versión original, la alemana, que era la más acorde con el montaje ideado por su director. El **TARTUFO** que hemos conocido, vía filmoteca, televisión, vídeo o DVD, procede de alguna de las cuatro copias de los años veinte tiradas a partir de tres negativos que sirvieron para el mercado suizo, el norteamericano y el de exportación. En estas copias (...) no sólo hay planos cortados con respecto a la versión pensada por Murnau y varía la tipografía y el momento de incluir los rótulos, sino que muchos encuadres aparecen alterados, algo habitual en las películas mudas. Escribir hoy de **TARTUFO** parte de esta desventaja. Analizar determinadas posiciones de cámara puede resultar tarea estéril, ya que es difícil concretar si éste o aquel encuadre fue el elegido realmente por Murnau o el impuesto en los laboratorios y mesas de montaje al tirar negativos y copias para la exhibición internacional de la película. Lo mismo ha ocurrido con **Nosferatu** (...).



(...) **TARTUFO** surge como encargo, no como decisión de Murnau. Carl Mayer había terminado la adaptación bastante libre de la obra de Molière a principios de 1923. Hasta febrero de 1925 no comenzó el rodaje. Murnau quería dirigir antes su versión del “Fausto”, de Goethe y Marlowe, pero la productora, UFA, le obligó a trabajar primero en la de “Tartufo”. El director reescribió partes enteras del guion de Mayer, con el que ya había colaborado previamente en **El castillo Vogelod** y **El último**, e incluso llegó a filmar dos veces una misma escena, según su punto de vista o el desarrollado por el escritor, utilizando siempre *su toma* en ese montaje original hoy inexistente. No hay espacio aquí para establecer una comparativa entre las diversas copias que se conservan del film, pero una de esas variaciones resulta muy ilustrativa de las distintas perspectivas a las que podemos enfrentarnos. Situemos primero a los tres personajes principales del relato: el acaudalado *Orgon* (Werner Krauss), que regresa a su casa ebrio de santidad; el causante de su drástico cambio, *el hipócrita Tartufo* (Emil Jannings), y la esposa de *Orgon*, *Elmire* (Lil Dagover), que es capaz de dejarse seducir por el falso y ciertamente baboso beato (Jannings pone todo el empeño posible para que así sea con la aquiescencia de Murnau) para demostrarle a su esposo que se ha equivocado con este extraño remedo de Rasputín. La escena en cuestión es posterior al primer y frustrado intento de provocación por parte de *Elmire*. *Orgon* acepta esconderse detrás de una cortina para comprobar si *Tartufo* desea seducir o no a su esposa, pero *el hipócrita* ve a su protector reflejado en la pulida superficie de una tetera antes de iniciar el acoso, y a continuación se muestra frío y casto ante la seductora *Elmire*. *Tartufo* reza entonces por el alma descarriada de la mujer. En la versión para el mercado estadounidense, *Orgon* se pone a su lado con la cabeza inclinada hacia el suelo, expresando así de manera lacerante su sentimiento de culpa por haber dudado de él, mientras que en las otras versiones que se conservan del

film, *Orgon*, en la misma posición en el plano, alza su cabeza con dignidad a la misma altura que la de *Tartufo*, en su mismo plano místico. En la duda entre una u otra solución se encuentra el estilo certero de Murnau, cuya concepción del encuadre estaba siempre destinada a expresar una idea.

En el caso de **TARTUFO** es la religión, contra la que el director de **Amanecer** arremete de forma más contundente que en el texto de Molière y, por lo que se sabe, en el guion de Mayer, aunque en descargo del escritor francés debe decirse que la primera versión de su obra fue excomulgada en 1664 y tuvo que suavizarla considerablemente para poder estrenarla. La recreación de la pieza original dura más o menos 45 minutos. Murnau le otorga considerable importancia al prólogo y al epílogo modernos de la película, que en total vienen a sumar otros 20 minutos. Es su forma de llevar a la práctica las teorías vertidas por Molière dos siglos y medio antes y su justificación para salirse brillantemente de los márgenes del cine de época, del film que evoca al teatro. Y lo hace precisamente utilizando el propio cine como medio de expresión dentro y fuera del relato.

Personalmente me gusta más el prólogo que la historia de **TARTUFO**. Los protagonistas son otros, aunque intercambiables con los de la obra satírica de Molière: *un anciano enfermo* (Hermann Picha), *su joven nieto* (André Mattoni) y *la ambiciosa criada* que envenena físicamente al abuelo a la vez que emponzoña su relación con el joven para quedarse con sus posesiones (Rosa Valetti). Murnau filma de otra manera, saltándose las limitaciones del decorado, con la cámara a ras de suelo para obtener angulaciones que sorprendan e inquieten, los encuadres muy cerrados sobre los rostros del *anciano* y su hipócrita *criada*, la imagen del *nieto* que se dirige a los espectadores después de ser expulsado de la casa, prometiendo que volverá para salvar a su abuelo de las garras de la *criada*. Es un gesto muy teatral que precede a una escenificación a través del cine, porque regresa disfrazado de artista bohemio y ambulante que pasea por la ciudad con un proyector cinematográfico. El cine es una estupidez, asegura el anciano, pero será el cine, la película proyectada por su nieto camuflado, que no es otra que el “Tartufo” de Murnau, lo que le salvará la vida y le reconciliará con el joven. Hermosa reafirmación del director alemán en el poder del cinematógrafo.

Al adentrarnos en su recreación de los decorados gestos y personajes de Molière, Murnau subraya siempre que puede el componente crítico hacia la hipocresía barnizada de credo religioso y a veces se pliega demasiado a los excesos de Jannings, un actor al que debía ser muy difícil dirigir (está mejor en **El último** que en **TARTUFO** y **Fausto**). Por oposición al rictus desmedido del actor, Murnau hace llorar a Lil Dagover fuera de plano y filma la lágrima deslizándose sobre la foto del marido guardada en el reloj. Como contrapunto a la severidad que ostenta el relato en varios pasajes, el cineasta se arriesga en la ridiculización extrema de la situación de base: plano de *Orgon* leyendo sus oraciones diarias mientras mece la hamaca en la que *Tartufo* duerme a pierna suelta tras una de sus muchas citas con Dionisios y Bacus juntos. El seboso hipócrita se mueve



por la casa de *Orgon* y *Elmire* como si fuera el vampírico conde *Orlok* en las entrañas del castillo mostrado en un anterior film de Murnau, y el director recurre al extraño y casi dantesco efecto de la sombra de la barandilla de la escalera proyectándose, tortuosa, sobre las paredes blancas de la estancia iluminada por las velas que llevan consigo los criados de *Orgon*, a punto de ser despedidos en masa por *Tartufo* para eliminar cualquier signo de ostentación en la casa de su nuevo mecenas. Expresionismo retorcido en una película que no es en absoluto expresionista.

Al final, gracias a sus encantos y zalamerías (Murnau filma los escotes femeninos con una carnalidad como pocos se habían atrevido hasta entonces), *Elmire* desenmascara a *Tartufo* y acto seguido, fuera de la historia (fuera de la película que reconstruye esa historia), el nieto descubre las intenciones de la criada, encuentra el frasco de veneno oculto en una silla y la expulsa a la calle, donde unos chiquillos curiosos empiezan a llamarla "*Tartufa*". El epílogo, pese a su tono veladamente jocosos, es más radical que la propia historia de "*Tartufo*", quien quería vivir bien y codiciar a la mujer de su protector. *El hipócrita* no envenena a *Orgon*. Es más astuto y tan sólo saca a relucir las debilidades del hombre rico a través del desmedido fanatismo religioso y la hipocresía social que Murnau, como artista homosexual, también experimentó. La moderna *Tartufa* no sabe hacer otra cosa que envenenar lentamente al *anciano* para lograr sus fines. El acto hipócrita y la moralidad son muy distintos. **TARTUFO** es una película de su tiempo. (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, "*Tartufo*", en dossier "50 obras maestras del cine europeo (2)", rev. Dirigido, enero 2005.



Geffrou del^{to}

L. Wolff sculp

LE TARTUFFE.

SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY
RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN,
JUAN CARLOS LARA Y JULIA NARANJO)
IMPRENTA DEL ARCO
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

DESCARGA EL CUADERNO DEL CICLO EN:
[HTTPS://LAMADRAZA.UGR.ES/PUBLICACIONES/](https://lamadraza.ugr.es/publicaciones/)

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

**ORGANIZAN: AULA DE ARTES ESCÉNICAS
CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE**

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



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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