



MARZO 2023

CON MOTIVO DEL DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER

**PIONERAS Y MAESTRAS (I):  
ALICE GUY-BLACHÉ & LOIS WEBER**



EN  
**CAPILLA**  
 ntrarán ver-  
 ras obras de  
 en muebles,  
 ros, manto-  
 porcelanas.  
 Al mismo  
 po que po-  
 vender cuan-  
 lesee con la  
 ridad que e-  
 lará satisfecho  
 ntezuelas, 14

**tares**

**A GRANADA.**  
 Inserta en el  
 o del Ejército  
 o al 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 technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «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 te corruptos d cías a todo

Igualmen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísticas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquulas a n lo hicieron

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Pib le 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 geilizadora ; la Santa Ig

Gracias a que han vc 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 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

## PIONERAS Y MAESTRAS (I): ALICE GUY-BLACHÉ & LOIS WEBER

**Martes 7 Marzo / Tuesday, March 7th**

**ALICE GUY-BLACHÉ (1ª sesión: etapa GAUMONT I):**

ALICE GUY-BLACHÉ (Session 1: GAUMONT period I):

**El hada de las coles (1896-1900) / España (1905) / Alice Guy filmando una fonoesena en el estudio de Buttes-Chaumont (1905) / Félix Mayol interpreta "Preguntas indiscretas" (1905) / La señora tiene antojos (1906) / El colchón saltarín (1906) / Las consecuencias del feminismo (1906) [36 min.]**

*La fée aux choux / Espagne / Alice Guy tourne une phonoscène sur le théâtre de pose des Buttes-Chaumont / Félix Mayol, "Questions indiscretas" / Madame a des envies / Le matelas épileptique / Les résultats du féminisme.*

Rótulos o.s.e. / OV intertitles with Spanish subtitles

+

**Se natural: La desconocida historia de Alice Guy-Blaché**

(Pamela Green, 2018) [102 min.]

*Be natural: the untold story of Alice Guy-Blaché*

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

**Viernes 10 Marzo / Friday, March 10th**

**ALICE GUY-BLACHÉ (2ª sesión: etapa GAUMONT y II):**

ALICE GUY-BLACHÉ (Session 2: GAUMONT period II):

**Avenida de la Ópera (1900) / La portera (1900) / Cirugía fin de siglo (1900) / Comadrona de primera clase (1902) / Cómo se baña el señor (1903) / Nacimiento, vida y muerte de Cristo (1906) / La madrastra (1906) / La Navidad del señor cura (1906) / El hijo del guardabosques (1906) / Una heroína de cuatro años (1907) / La cama rodante (1907) / El piano irresistible (1907) / En la barricada (1907) [79 min.]**

*Avenue de l'Opera / La concierge / Chirurgie fin de siècle / Sage-femme de première classe / Comment monsieur prend son bain / La naissance, la vie et la mort du Christ / La marâtre / Le Noël de monsieur le curé / Le fils du garde-chasse / Une héroïne de quatre ans / Le lit à roulettes / Le piano irrésistible / Sur la barricade*

Rótulos o.s.e. / OV intertitles with Spanish subtitles

**Martes 14 Marzo / Tuesday, March 14th**

**ALICE GUY-BLACHÉ (3ª sesión: etapa SOLAX I):**

ALICE GUY-BLACHÉ (Session 3: SOLAX period I):

**Un hombre es un hombre (1912) / Hojas que caen (1912) / La cloaca (1912) / La huelga (1912) / Haciendo un ciudadano norteamericano (1912) / La chica en el sillón (1912) [79 min.]**

*A man's a man / Falling leaves / The sewer / The strike / Making an american citizen / The girl in the arm chair*

Rótulos o.s.e. / OV intertitles with Spanish subtitles

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 ADMISSION UP TO FULL ROOM**

On the occasion of  
International Women's Day  
**PIONEERS AND MASTERS (I):**  
**ALICE GUY-BLACHÉ & LOIS WEBER**

**Viernes 17 Marzo / Friday, March 17th**

**21 h.**

**ALICE GUY-BLACHÉ (4ª sesión: etapa SOLAX y II):**

ALICE GUY-BLACHÉ (Session 4: SOLAX period II):

**El ladrón (1913) / Una casa dividida (1913) / Matrimonio al límite de velocidad (1913) / La huérfana del océano (1916) [82 min.]**

*The thief / A house divided / Matrimony's speed limit / The ocean waif*  
Rótulos o.s.e. / OV intertitles with Spanish subtitles

**Martes 21 Marzo / Tuesday, March 21th**

**LOIS WEBER (1ª sesión) / LOIS WEBER (Session 1)**

**El precio (1911) / Plumas finas (1912) / El rosario (1913) / Suspense (1913) / Hipócritas (1915) [106 min.]**

*The price / Fine feathers / The rosary / Suspense / Hypocrites*  
Rótulos o.s.e. / OV intertitles with Spanish subtitles

**Viernes 24 Marzo / Friday, March 24th**

**LOIS WEBER (2ª sesión) / LOIS WEBER (Session 2)**

**La muda de Portici (The dumb girl of Portici, 1916) [114 min.]**

Rótulos o.s.e. / OV intertitles with Spanish subtitles

**Martes 28 Marzo / Tuesday, March 28th**

**LOIS WEBER (3ª sesión) / LOIS WEBER (Session 3)**

**¿Dónde están mis hijos? (Where are my children?, 1916) [65 min.]**

**Un capítulo de su vida (A chapter in her life, 1923) [63 min.]**

Rótulos o.s.e. / OV intertitles with Spanish subtitles

**Viernes, 31 Marzo / Friday, March 31th**

**LOIS WEBER (4ª sesión) / LOIS WEBER (Session 4)**

**La mancha (The blot, 1921) [90 min.]**

Rótulos o.s.e. / OV intertitles with Spanish subtitles

### Seminario

#### “CAUTIVOS DEL CINE” nº 57

Miércoles 15 / Wednesday 15th 17 h.

### PIONERAS Y MAESTRAS (I): ALICE GUY-BLACHÉ & LOIS WEBER

Gabinete de Teatro & Cine del

Palacio de la Madraza

**Entrada libre hasta completar aforo /**

**Free admission up to full room**

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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



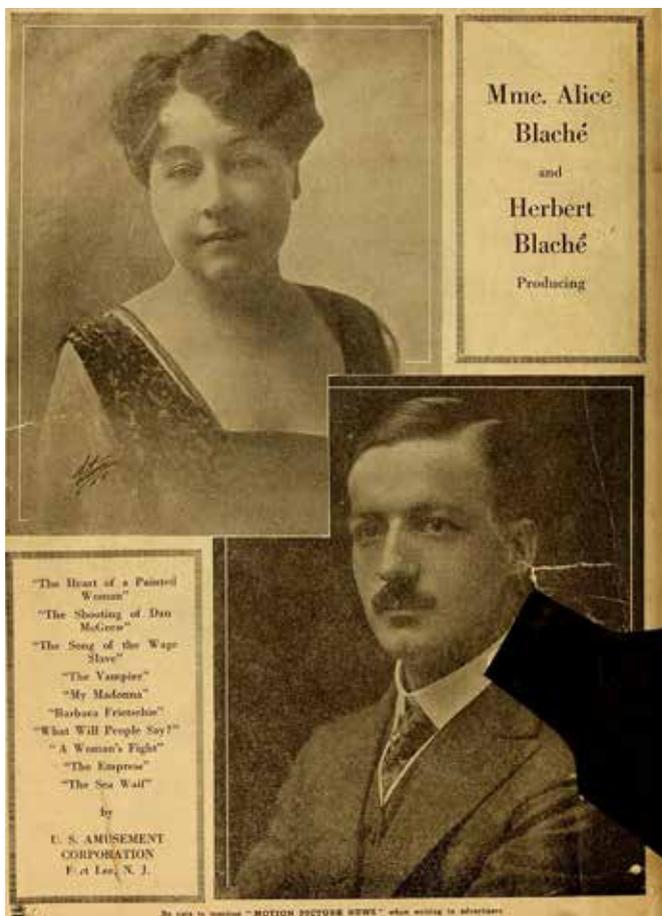




*“En los primeros tiempos del cine había muchas mujeres guionistas. Frances Marion escribió el guion de la mayor parte de las películas de Mary Pickford. June Mathis fue la guionista de Valentino, y Anita Loos escribió para Douglas Fairbanks Hoy, el cine lo hacen hombres, lo hacen para hombres (...) Pero no siempre fue así. D.W. Griffith creía que si una película no gustaba a las mujeres sería un fracaso; si les gustaba, sería un éxito. (...)”*

**Lillian Gish, actriz (1972)**

*“(...) Hace mucho que me asombra el hecho de que no haya muchas más mujeres que hayan aprovechado las maravillosas oportunidades que les ofrece el arte cinematográfico para llegar a alcanzar fama y fortuna como productoras de fotodramas. De todas las artes probablemente no haya ninguna en la que*





*puedan hacer un uso tan espléndido de sus talentos, que son tanto más naturales en una mujer que en un hombre, y tan necesarios para su perfección (...).”*

**Alice Guy (1914)**

(...) Si se examinan las perspectivas de las mujeres detrás de la cámara en la industria cinematográfica estadounidense de finales del siglo XX, es muy fácil pasar por alto el papel fundamental desempeñado por las mujeres en los años embrionarios; lo cierto es que las mujeres dieron vida al cine. Como parte esencial del público, garantizaron la implantación de esa novedad que era el cine<sup>1</sup> y también fueron a menudo el motor creativo tanto delante como detrás de las cámaras: hubo directoras, productoras, montadoras, publicistas y encargadas de localizaciones. Incluso se contrataban mujeres como operadoras de cámara. “*Las posibilidades para las mujeres de ganarse la vida han aumentado con el número de cámaras de filmación*”, comentó una de las primeras directoras, ALICE GUY-BLACHÉ en 1908. Eran los tiempos de la “nueva mujer”: de las mujeres independientes, mentalizadas para hacer carrera, mayoritariamente de clase media, que entraban en el siglo XX. Para esas mujeres, las profesiones de tipo artístico eran las más

<sup>1</sup> Kathy Peiss. **Cheap amusements**, 1986: “Cuando el cine se trasladó de los kinescopios de arco eléctrico a las pantallas del nickelodeón, el público femenino aumentó; las mujeres eran el 40 % del público obrero de cine en 1910.”

accesibles, y el cine, la forma artística más nueva, parecía proporcionarles muchas oportunidades. Ayudó a las mujeres el hecho de que esa industria joven fuese contemplada como *“un pasatiempo más bien simple”* y, por ello, *“adecuado para ellas”*, según ilustran las experiencias de Guy (...).

### 1873

Los padres franceses de ALICE GUY, Mariette y Émile Guy, viven en Santiago de Chile, donde Émile es el propietario de una cadena de librerías. Pero la madre de Guy viaja por mar a París para dar a luz a su quinta hija para que fuera *“una francesa como es debido”*. Guy nació el 1 de julio de 1873 en Saint-Mandé, entonces un suburbio parisino cerca del Bois de Vincennes. Será educada por su abuela en Suiza hasta los cuatro años de edad en que vuelve a Chile (...). De los cuatro a los seis años, Alice vivió en la hacienda Guy en Valparaíso. Contaba que no veía mucho a sus padres, ya que su padre estaba ocupado en su negocio y su madre en sus obligaciones sociales y caritativas. Fue confiada a los cuidados de una niñera chilena llamada Conchita, y pasaba todos los días con ella, hasta los domingos (...); así aprendió a hablar español.

### 1893

Guy ha estudiado mecanografía y estenografía y encuentra su primer trabajo de secretaria en una compañía que vende barnices.

### 1894

Guy se presenta para un puesto de secretaria en Le Comptoir Général de Photographie, una compañía que producía fotografías fijas y equipos ópticos propiedad de Félix Richard. Un joven inventor llamado Léon Gaumont, segundo al mando, la entrevistó. Así lo contaba Guy en sus “Memorias”:

*-“Su recomendación es excelente, pero este puesto es importante. Me temo, mademoiselle, que quizás sea usted demasiado joven”.*

*Todas mis esperanzas se vinieron abajo.*

*-“Pero, señor - rogué- eso es algo que superaré”.*

*Volvió a mirarme, divertido.*

*-“Por desgracia, es cierto -dijo- lo superará usted. Bueno, probemos”.*

La prueba fue bien y Alice Guy consiguió el empleo. Así describió sus condiciones de trabajo: *“Frente a una de las ventanas que daban a Avenue de*

*l'Opera, colocaron una mesita para mí con una máquina de escribir. Me rodeaba un biombo. Un timbre eléctrico me conectaba con el despacho de los directores, y de ocho de la mañana a ocho de la noche, seis días a la semana, tenía que responder a los imperiosos requerimientos del timbre procedentes de la mesa del director”.*

Poco después, Richard pierde un pleito por una patente y se ve obligado a dejar el negocio. Léon Gaumont compra el inventario (julio 1895) y pone en marcha (agosto 1895) su propia compañía, “L. Gaumont et Cie”. Según las memorias de Guy, esto ocurrió pocos meses después de que ella entrara a trabajar como secretaria para la empresa. Cuando Gaumont compró el negocio y lo convirtió en “L. Gaumont et Cie.”, Guy se quedó como empleada de confianza (su puesto era más o menos lo que hoy llamaríamos gerente del despacho). De manera que se encontraba en una posición envidiable para ser testigo y tomar parte en el nacimiento de “las industrias del movimiento” que caracterizaron al siglo XX: la aviación, los estudios de la locomoción humana y animal, y el cine, los tres estrechamente vinculados en su desarrollo.

Guy está presente cuando Georges Demeny hace la demostración de su *phonoscopio* y le ofrece a Gaumont la patente para su *biographo*, una cámara de cine de 60 mm.

## **1895**

22 de marzo. Gaumont y Guy son invitados por los hermanos Lumière a ser testigos de una demostración de su *cinematógrafo*, una cámara de cine de 35 mm, en la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale. Guy convence a Gaumont de que le permita usar la cámara Gaumont para dirigir una historia cinematográfica.

## **1896**

Guy escribe, produce y dirige **EL HADA DE LAS COLES** (*La Fée aux choux*).

## **1897**

Gaumont hace a Guy directora de producción cinematográfica, un puesto que ocupa hasta 1906.

## **1902**

Gaumont hace una demostración de su *cronófono*, un sistema de sonido sincronizado.

## 1902-1906

Guy dirige más de cien *fonoescenas*, películas hechas para el *cronófono*.

## 1907

En la primavera, se casan Alice Guy (24 años) y Herbert Blaché (33), un directivo de Gaumont, con quien lleva prometida desde navidad del año anterior. Gaumont envía a Blaché a Estados Unidos para promover una concesión del *cronófono*. Guy renuncia a su puesto para acompañar a su marido a Estados Unidos.

## 1908

Gaumont contrata a Herbert Blaché para dirigir su estudio en Flushing, Nueva York, para la producción de *fonoescenas* en inglés. LOIS WEBER será una de las actrices contratadas, y más tarde le dan la oportunidad de dirigir ella misma *fonoescenas*.

## 1910

Tentada por el infrautilizado estudio Gaumont en Flushing, Nueva York, Guy crea su propia compañía, Solax, y alquila el espacio del estudio Gaumont. Sus primeras películas son melodramas y westerns.



## 1912

Solax tiene tanto éxito que Guy compra un estudio en Fort Lee, Nueva Jersey. Solax produce dos películas de 1 rollo (de 10 a 15 minutos) a la semana y desarrolla un equipo de estrellas. Guy escribe y dirige al menos la mitad de estas películas y supervisa toda la producción. Su ritmo de producción es igual al de David Wark Griffith, que trabaja en la Biograph a pocos kilómetros de distancia.

## 1913

En junio, expira el contrato de Blaché con Gaumont y Guy le hace presidente de Solax para poder concentrarse en escribir y dirigir. Después de tres meses, Blaché, dimite y crea su propia compañía cinematográfica, Blaché Features. Blaché Features usa el local, el inventario y los actores de Solax, con lo que las dos compañías son apenas diferenciables durante algunos meses. La producción de Blaché Features acaba por desbancar la producción de Solax, de manera que en 1914 Solax está prácticamente extinta.

## 1914-1916

El mercado exige ahora películas de metraje largo (de 5 o más rollos). Los Blaché se unen a Popular Plays and Players, una coalición de productoras que produce películas para distribuidores como la Metro, Pathé y la World Film Corporation.



Estas películas se ruedan en el antiguo Solax Studio en Fort Lee, que sigue siendo propiedad de los Blaché.

## 1916

Los Blaché no están satisfechos con sus convenios de distribución y deciden separarse de Popular Plays and Players. Como la U. S. Amusement Corporation, producen largometrajes y tienen sus propios acuerdos de distribución con los mismos distribuidores que compraban las películas de Popular Plays and Players. Guy dirige siete largometrajes, entre ellos **LA HUÉRFANA DEL OCÉANO** (*The ocean waif*).

## 1918

Blaché le encuentra un trabajo a su mujer dirigiendo **The Great Adventure** para Pathé Players. La película, una comedia, tiene éxito comercial. Blaché se va a vivir a Hollywood con una de sus actrices. Guy deja, entonces, su casa de Fort Lee y se va a vivir a un apartamento en Nueva York.

## 1919

Léonce Perret contrata a Guy para escribir y dirigir **Tarnished reputations**. La película tarda diez semanas en hacerse y en ese tiempo Guy contrae la gripe, que mata a cuatro de sus colegas. Blaché, de paso en Nueva York, se alarma ante su estado y la invita a reunirse con él en California.

## 1922

El juicio por la quiebra de Solax termina y los Blaché se divorcian. Guy (que ahora se hace llamar Alice Guy-Blaché)<sup>2</sup> regresa a Francia con sus hijos.

## 1922-1927

Los esfuerzos de Guy por trabajar en la industria cinematográfica francesa, incluyendo el estudio Gaumont en Niza, son infructuosos. Regresa a Estados Unidos en 1927 para intentar encontrar copias de sus películas y utilizarlas para encontrar trabajo. No encuentra ninguna, ni siquiera en la Biblioteca del Congreso,

<sup>2</sup> En el curso de su vida Guy tuvo tres nombres: Alice Guy (durante el periodo de su carrera en Gaumont) hasta que se casó a los 24 años; Madame Blaché hasta que se divorció a los 50 años, y Alice Guy-Blaché hasta que murió a los 95 años. En Francia se la conoce con el nombre de Alice Guy. En Estados Unidos, la Biblioteca del Congreso ha archivado sus memorias bajo el nombre de Guy.

en la que algunas estaban registradas. Cuando acaba la época del cine mudo en 1929, queda claro que no volverá a hacer películas. Pasa a ser económicamente dependiente de sus hijos, sobre todo de su hija, Simone.

### 1937

El hijo de Guy, Reginald, regresa a Estados Unidos. Simone y Guy se trasladan a París, donde las perspectivas de trabajo de Simone son mejores. Guy complementa los exiguos ingresos de su hija escribiendo cuentos para niños y novelando películas para revistas femeninas.

### 1954

El 8 de diciembre, Louis Gaumont da una conferencia en París sobre “Madame Alice Guy Blaché, la primera mujer cineasta”, la cual, dice, “*ha sido injustamente olvidada*”. Historiadores del cine como Jean Mitry, Georges Sadoul, René Jeanne y Charles Ford empiezan a fijarse en ella.

### 1955

Guy recibe la Legión de Honor, la máxima condecoración no militar de Francia.

### 1957

El 16 de marzo, Guy recibe un homenaje en una ceremonia de la Cinémathèque Française que pasa desapercibida en la prensa.





1968

Guy muere el 24 de marzo en una residencia en Nueva Jersey, a los 95 años.

\*\*\*

(...) *“Alice Guy, la mujer que hizo películas antes que los hombres”*. *“Alice Guy, la creadora del videoclip”*. *“El cine lo inventó una feminista llamada Alice Guy”*. Por si no había tenido bastante la pionera francesa del medio, contemporánea de los hermanos Lumière y de Georges Méliès, con sufrir durante décadas la invisibilización de la historiografía cinematográfica, su recuperación última ha tenido mucho que ver con la agenda de las publicaciones virtuales de tendencias y ciertos feminismos de redes sociales. El resultado ha sido, como ponen de manifiesto los titulares anteriores, una sucesión de medias verdades, mistificaciones y simples falsedades que poco han hecho por poner en valor el trabajo de Guy. La labor reflexiva llevada a cabo durante años a la intemperie por investigadores y colectivos (...) ha tenido una proyección mínima o sesgada en una esfera mediática adicta al sensacionalismo y afecta a los olvidos selectivos. Los prejuicios y la pereza inexcusables de que ha hecho gala la crítica tradicional se han visto prorrogados, por tanto, con prejuicios y pereza mayoritarios de otro signo. El precio pagado por Guy y su contexto es el del anecdotario personalista, la nota a pie de página, la caricatura involuntaria; cuando lo cierto es que la recuperación de su figura, que ya ha acontecido en otros momentos sin derivar en una sedimentación

capaz de transformar las estructuras de pensamiento en torno a los orígenes del cine, obliga a comprender y reconsiderar estos en su conjunto. Escribir sobre Alice Guy implica en buena medida hacerlo entre interrogantes, que atañen a la naturaleza y el alcance de sus hallazgos y el marco creativo y de producción en que se gestaron (...). La naturaleza misma de lo que nosotros entendemos por “Cine” está distorsionada por una idea historicista de progreso –asimismo de relato– que arroja sobre el pasado una mirada esquemática: Méliès y los Lumière como arquetipos de idearios cinematográficos enfrentados, la celebración de hitos tecnológicos y la enumeración de fechas clave priman sobre el intento de comprender una época en sus propios e intrincados términos. Lo fácil es imponer al ayer los sesgos ideológicos, narcisistas y procesales del hoy. Lo difícil es concebir los últimos compases del siglo XIX y los primeros del XX como un presente distinto al nuestro, en el que el cine todavía no se practicaba; adquiriría forma y proyección de futuro gracias a la emocionante “ciencia de garaje” con la que experimentaban sus pioneros, en un *fin de siècle* abocado a un sinnúmero de revoluciones entre las que se contó la reconfiguración de lo existente a través de la fotografía y el cine. Baste un ejemplo para apreciar hasta qué punto conviene entender la Historia del Cine como problema, si no queremos vernos abocados a continuos ejercicios de negación e imposturas. En el prólogo de su autobiografía, escrita en la década de los cincuenta del siglo XX, Alice Guy se adelanta setenta años a las consideraciones actuales de la crítica al atribuir el surgimiento del cinematógrafo a un esfuerzo colectivo. Sin embargo, “*ante la disputa que mantienen por la atribución de su advenimiento los partisanos de los hermanos Lumière y los de Georges Demeny*”, no duda en tomar partido a favor del segundo, de cuyos inventos e imágenes en movimiento había sido testigo presencial. Tal disputa es irrelevante a fecha de hoy para la mayor parte de la cinefilia, que no conoce a Demeny o ha dictaminado que sus aportaciones técnicas supusieron prolegómenos más o menos fallidos del medio. A los Lumière, mientras, se les suele acreditar aún como los primeros realizadores de películas, cuando, en realidad, su mérito estriba en haber organizado sus primeras proyecciones públicas. (...)

(...) La carrera de Guy es fascinante desde distintos puntos de vista. Su carrera duró mucho más que las de sus contemporáneos que empezaron también en 1896: los hermanos Lumière habían dejado de producir películas antes de 1905, Georges Méliès antes de 1912, Edison antes de 1917. Hasta Romeo Bossetti, uno de los cineastas formados por ella, dejó de trabajar como director a mediados de la

década de los años diez, aunque volvió a trabajar como actor secundario después de la Primera Guerra Mundial. La duración de la carrera de Guy da fe de su capacidad para responder a las demandas cambiantes de la industria. También da fe de su capacidad para desempeñar diversos papeles. Por la evidencia disponible, parece que era casi la única responsable de todos los detalles que aparecían delante de la cámara en las películas que hizo para la primera compañía Gaumont antes de que se construyera el estudio cinematográfico en 1905. Las ideas para las películas eran suyas; exploraba incansablemente los alrededores de París en busca de localizaciones; ella misma salía a buscar los accesorios y el vestuario, y hacía muchos de los trajes con sus propias manos; reclutaba a sus amigos para que interpretaran papeles, contrataba a escenógrafos y actuaba ella misma en las películas. En Solax, la compañía de producción cinematográfica que poseía y dirigía en Flushing, y luego en Fort Lee desde 1910 hasta 1914, ejercía un completo control sobre todas las películas, desde la escritura del guion hasta la dirección artística y el montaje, y ella misma dirigió la mayoría. Dirigió aproximadamente mil películas y produjo muchas más<sup>3</sup>. De éstas, apenas sobreviven poco más de cien<sup>4</sup>. No obstante, por lo general la atribución es un problema, y en especial para las películas que hizo en Gaumont. Dadas la duración y la amplitud de la carrera de Guy y la variedad de papeles que interpretó dentro de la industria, ¿cómo abordar el conjunto de películas clasificadas como “suyas”? De hecho, ¿qué películas entendemos por suyas: las películas que escribió, las que dirigió, las que produjo, o todas ellas? (...).

3 Alice-Guy Peeters, tataranieta de Alice Guy: *“Historiadores y biógrafos han concluido que entre seiscientos y mil películas, incluyendo todas las realizadas en el periodo 1896-1907 para la productora francesa Gaumont y sus producciones estadounidenses para su propia compañía, Solax. Pueden parecer muchas, pero debemos entender que en aquella época era factible para Alice hacer a diario más de una película, dado que las duraciones de las mismas rondaban el minuto”* (...).

4 Alice-Guy Peeters: *“Han sobrevivido cerca de doscientos títulos, pero cada año se hallan nuevas películas en estados muy diversos de conservación. La mayoría se restauran lo que no deja de ser una lástima en mi opinión. El proceso conlleva la eliminación en las copias restauradas de las manchas y las rayas, así como la desaparición íntegra de los fragmentos en los que el deterioro ha dado lugar a imágenes abstractas, a ruinas misteriosas de fotogramas que exaltan la imaginación. Después de su limpieza, las películas adolecen de unas imágenes asépticas, pierden autenticidad. Por otra parte, en cuanto la película se restaura sale del dominio público (figura legal bajo la que estaba gratuitamente a disposición de cualquiera), y el copyright ni siquiera lo recuperan los productores originales; se apropian del mismo los productores de la restauración. Algo que yo tacharía de copyfraud. El copyright también es legal en estos casos, por supuesto, pero, en mi opinión, inmoral. Las restauraciones han sido posibles gracias a dinero público: subvenciones, ayudas, deducciones fiscales ... Claro, en cuanto esas películas están restauradas, incluir un minuto de su metraje en un documental o un reportaje pasa a costar tres mil euros. Por eso yo aconsejo a quienes precisen para sus proyectos de las imágenes creadas por Alice que recurran al dominio público y las manipulen como deseen”* (...).



(...) Cualquiera que haya oído hablar alguna vez de Alice Guy probablemente habrá oído que fue la primera mujer cineasta (cierto) y que quizás haya hecho la primera película narrativa, una reivindicación que ha provocado considerables debates. (...) ¿Dirigió Alice Guy la primera película de ficción? Sin embargo, la respuesta no es un simple sí o no. En primer lugar, tenemos que comprender a qué nos referimos cuando decimos una *película*. Luego tenemos que aclarar a qué nos referimos con una *película de ficción*. Por último, tenemos que examinar cuidadosamente las pruebas de los archivos para determinar las cuestiones de fechas y producción. Solo de esta manera podremos decir luego con seguridad lo que Alice Guy hizo y no hizo, por qué su obra es importante, independientemente de que dirigiera o no la primera película, y por qué su historia merece ser contada. Para empezar, tenemos que definir a qué nos referimos cuando hablamos de una *película*. Hoy la respuesta parece obvia, al menos mientras dejemos fuera de la fórmula las tecnologías digitales. Pero cuando Alice Cuy consiguió su primer empleo para una compañía de fotografía, el cine tal y como lo conocemos no se había inventado todavía. Incluso cuando empezaba a hacer sus primeras películas, estaba en plena efervescencia la controversia sobre *qué especie de animal* serían estas

nuevas películas, si su verdadera finalidad sería una extensión de la fotografía, una herramienta para estudios del movimiento y otras ciencias, un derivado accidental de la aerodinámica o una combinación de todo lo anterior. Para comprender realmente los diferentes discursos en torno al nacimiento del cine y los primeros cineastas, hay que estudiar estos elementos uno por uno. (...)

(...) Léon Gaumont, Jules Carpentier, ingeniero e inventor, y Georges Demeny, además de Alice Guy estaban entre los invitados a presenciar la demostración del *cinematógrafo* de los Lumière el 22 de marzo de 1895, para la Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale à Paris. (Sin embargo, al parecer Demeny no pudo asistir). Carpentier, seducido por el invento de los hermanos Lumière, puso su taller a la disposición de los grandes inventores de Lyon. Los Lumière aceptaron la oferta de Carpentier de construir *cinematógrafos*. (...) En el momento de la proyección del 22 de marzo, Gaumont y los hermanos Lumière eran ya dos viejos amigos. (...) Fue el equipo lo que cautivó la atención de Léon Gaumont en aquella proyección; pero Alice Guy estaba fascinada por el medio en sí. Tal y como ella lo cuenta: *“Pero Gaumont, como Lumière, estaba especialmente interesado en resolver los problemas mecánicos. Era una cámara más que poner a la disposición de sus clientes. Los valores educativos y de entretenimiento de las películas en movimiento no parecían haber llamado su atención. No obstante, se había abierto en la Rue des Sonneries un pequeño laboratorio para el revelado e impresión de “tomas” breves: desfiles, estaciones de ferrocarril, retratos del personal del laboratorio, que servían como películas de demostración pero que eran tanto breves como repetitivas... Pensé que podría hacerse algo mejor que estas películas de demostración. Armándome de valor, le propuse tímidamente a Gaumont que podría escribir una o dos escenitas y hacer que unos cuantos amigos actuaran en ellas. Si el desarrollo futuro de las películas hubiera podido preverse en ese momento, nunca habría conseguido su consentimiento. Mi juventud, mi inexperiencia, mi sexo, todo conspiraba contra mí. Pero sí que recibí el permiso, con la condición expresa de que esto no afectaría a mis tareas de secretaria”* (...).

(...) Alice Guy nunca afirmó ser la primera directora de una película de ficción; cada vez que se hacía esa reivindicación en su nombre ella se apresuraba a señalar que **El regador regado** (*L'arroseur arrosé*, 1895), la primera película de



ficción hecha por los hermanos Lumière, había venido primero.<sup>5</sup> (...) Alice Guy vio la película de los Lumière el 22 de marzo de 1895. George Méliès asistió a la primera proyección pública de los Lumière en el Grand Café des Capucins el 28 de diciembre de 1895, en la que se proyectó **El regador regado**. Inmediatamente después de la proyección, Méliès ofreció a Antoine Lumière padre 10.000 francos por un *cinematógrafo*. (...) Ante la negativa de éste a vender (...) Méliès fue a Londres en febrero de 1896, donde compró un *bioscopio*, una cámara de cine perfeccionada por William Paul. (...) En mayo o junio rodó su primera película de 20 metros. (...) Dado que **El regador regado** fue hecha y proyectada públicamente antes de que Guy o Méliès hicieran su película, la controversia sobre quién dirigió la primera película

5 Alice Guy-Peeters: “Lo cierto es que ella misma adjudica ese mérito a los hermanos Lumière. Pero asiste a la primera proyección pública de las filmaciones de los Lumière, es decir, descubre el medio, nueve meses antes que Georges Méliès, y está en activo tras la cámara dos años antes de que Méliès empiece a desarrollar sus fantasías cinematográficas. Por tanto, salvo por los Lumière (y quizá por Louis Le Prince, que desconocemos hoy si abordó la ficción), Alice estuvo desde luego en cabeza. Para mí sería quizá más correcto afirmar, como hizo Barbra Streisand en 1999, que Alice fue el primer director de cine, si entendemos esa figura desde un punto de vista creativo y organizativo, más allá del mero registro de imágenes. Martin Scorsese incidió en esa línea cuando dijo de ella que fue “una directora excepcional de rara sensibilidad e imágenes poéticas, con un gran instinto para encontrar lugares de rodaje”.

de ficción carece de sentido. (...) Aunque no fue la primera persona en hacer una película de ficción, Guy estuvo entre las primeras en realizar la transición del cine “de atracciones” al cine narrativo, y antes de lo que se suponía. Estuvo entre los primeros en dar un uso dramático al plano corto del rostro humano. Si esto fuera todo lo que pudiéramos descubrir al desenterrar y estudiar sus películas, sería suficiente (...). (...) Por otra parte, no cabe duda de que jugó un papel fundamental en las primeras producciones del cine sonoro, ya que dirigió más de cien películas con sonido sincronizado entre 1902 y 1906. Pero esta parte de su historia no se menciona casi nunca (...).

(...) ¿Qué tiene que decir Alice Guy a los espectadores de hoy? ¿Era una feminista? ¿Son posibles las lecturas feministas de sus películas una vez que nos adaptamos al lenguaje del cine primitivo? ¿Puede realmente servir de guía para las cineastas feministas, y son sus películas un terreno fértil para el análisis teórico? Los mitos y controversias en torno a la vida de Alice Guy han tenido dos efectos: hacen que Guy parezca una víctima, sobre todo por la pérdida de su registro histórico, de la que se culpa con frecuencia a distintos historiadores (masculinos); además los mitos nos han seducido haciéndonos pasar por alto su obra (...).

(...) Alice Guy fue parte integral del nacimiento del cine en Francia, así como una fuerza impulsora destacada en el desarrollo de la narrativa cinematográfica. Desarrolló el estilo asociado a la Gaumont de rodar en localizaciones reales, precursor del cine los años sesenta. Fue pionera de un sistema jerárquico pero cooperativo de administración de los estudios años antes de que Thomas Ince



hiciera lo mismo en Estados Unidos. Adiestró a Romeo Bossetti, Étienne Arnaud, Victorin Jasset y Louis Feuillade, quienes más adelante ocuparían lugares importantes en los libros de la historia del cine francés, así como a los escenógrafos Menessier y Ben Carré. Y adiestró a su propio marido, quien después dirigiría a Buster Keaton en **The saphead** que convirtió a Keaton en una estrella. Hizo más de cien películas de sonido sincronizado cuando el sonido sincronizado era todavía una especie de sueño.

Pero quizás la cualidad más importante de la obra de Guy es la manera en que habló a las mujeres, su interpelación directa a lo femenino. Declaró públicamente que las mujeres estaban magníficamente dotadas para el cine, y en las películas en las que ejerció el control creativo, e incluso en muchas de aquellas en las que no lo ejerció, los personajes femeninos elegían su propio destino. (...) Y la sorpresa adicional en los primeros trabajos de Alice Guy es la sensación de chiste oculto, del codazo en las costillas que experimentamos al ver sus películas y encontrarnos con su propia mirada satírica que nos devuelve la nuestra. (...)

(...) La desinformación o, directamente, la información amañada que sobre “el caso de Alice Guy” se ha vertido en los últimos tiempos, evidencia que, salvo que los historiadores, los lectores y los espectadores se esfuercen, la atención a los fenómenos culturales desde perspectivas críticas, formadas e informadas, nunca tendrá oportunidad de prevalecer frente al autismo de un ensayismo cinematográfico anquilosado y el ruido y la furia del *ciberanzuelo* y el activismo de tendencias (el feminismo mal entendido, lo políticamente correcto y el movimiento *woke* convertido en *merchandising*...). Que dentro de unos años hubiese que emprender nuevamente la reivindicación de Alice Guy certificaría la hipocresía del espíritu agitador enarbolado por las instancias mayoritarias (...) y de los creadores de opinión mediática, vía redes sociales. (...).

**Texto (extractos):**

Elisa McCausland y Diego Salgado, “Alice Guy: pionera y misterio”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, marzo 2019

Alison McMahan, *Alice Guy Blaché*, Plot Ediciones, 2006  
Lizzie Francke, *Mujeres guionistas en Hollywood*, Laertes, 1996









MARTES 7

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## ALICE GUY-BLACHÉ (programa 1º: etapa GAUMONT I)

**EL HADA DE LAS COLES** (1896-1900) Francia 1 min.

**Título Orig.-** La fée aux choux. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N).

**Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**Intérpretes.-** Yvonne Serand (*el hada*). **Estreno.-** (Francia) marzo 1896.

**ESPAÑA** (1905) Francia 9 min.

**Título Orig.-** Espagne. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** Anatole Thiberville (1.33:1

- B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**ALICE GUY FILMANDO UNA FONOSCENA EN EL ESTUDIO DE**

**BUTTES-CHAUMONT** (1905) Francia 2 min.

**Título Orig.-** Alice Guy tourne une phonoscène sur le Theatre de Pose des Buttes-

Chaumont. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N).

**FÉLIX MAYOL INTERPRETA “PREGUNTAS INDISCRETAS”** (1905)

Francia 3 min.

**Título Orig.-** Félix Mayol, “Questions indiscretes”. **Dirección y Guion.-** Alice Guy.

**Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des

Etablissements L.Gaumont. **Intérpretes.-** Félix Mayol. **Estreno.-** (Francia) enero 1906.

**LA SEÑORA TIENE ANTOJOS** (1906) Francia 5 min.

**Título Orig.-** Madame a des envies. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 -

B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**Estreno.-** (Francia) diciembre 1097.

**EL COLCHÓN SALTARÍN** (1906) Francia 9 min.

**Título Orig.-** La matelas épileptique. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 -

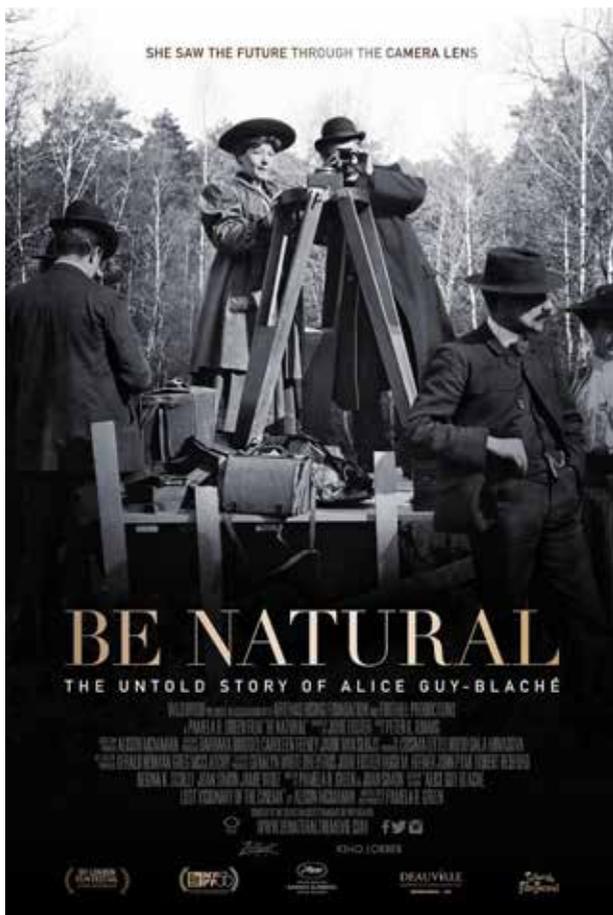
B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**Intérpretes.-** Romeo Bosetti (*el borracho*).

**LAS CONSECUENCIAS DEL FEMINISMO** (1906) Francia 7 min.

Título Orig.- Les résultats du féminisme. Dirección y Guion.- Alice Guy. Fotografía.- (1.33:1 - B/N). Productor.- Léon Gaumont. Producción.- Société des Etablissements L.Gaumont.

*Rótulos originales subtulados en español*



## SE NATURAL: LA DESCONOCIDA HISTORIA DE

**ALICE GUY-BLACHÉ** (2018) EE.UU. 102 min.

**Título Orig.-** Be natural: the untold story of Alice Guy-Blaché. **Dirección.-** Pamela B. Green. **Argumento.-** El libro “Alice Guy Blaché” (2004) de Alison McMahan. **Guion.-** Pamela B. Green y Joan Simon. **Fotografía.-** Boubkar Benzabat (1.85:1 - Color & B/N). **Montaje.-** Pamela B. Green. **Música.-** Peter G. Adams. **Productor.-** Pamela B. Green, Cosima Littlewood, Gala Minasova, Jodi Foster y Barbara Bridges. **Producción.-** Wildwood Enterprises - Artemis Rising Foundation - Foothill Productions - Be Natural Productions. **Con la participación de** Jodie Foster (*narración*), Alice Guy, Catherine Hardwicke, Patty Jenkins, Gale Anne Hurd, Mark Romanek, Peter Bogdanovich, Peter Farrelly, Geena Davis, Julie Taymor, Kevin Brownlow, Agnès Varda, John Bailey, Kevin MacDonald, Alison McMahan, Diablo Cody, Kathleen Turner, Ben Kingsley. **Estreno.-** (Francia) mayo 2018 / (EE.UU.) agosto 2018 / (España) octubre 2018

*versión original en inglés con subtítulos en español*

*Película nº 2 de la filmografía de Pamela B. Green  
(de 3 películas como directora)*

*Música de sala:*

IN MEMORIAM

**BURT BACHARACH**

(1928-2023)

“The Bacharach & David songbook” (1994)

**Dionne Warwick**

(...) Alice Guy sostenía (y no hay pruebas documentales en los archivos de la Gaumont que la contradigan) que dirigió todas las películas narrativas hechas en Gaumont hasta 1905, el año en que se terminó el estudio “con techo de cristal” y la producción aumentó considerablemente.

Según Guy, la primera película que hizo para Gaumont fue **EL HADA DE LAS COLES** (...). Hecha en 1896 (y, de nuevo, en 1900), la película no es realmente narrativa, entrando enteramente en el terreno del cine de “atracciones”. Tiene 20 metros de longitud (un minuto) y se desarrolla en un solo escenario, un campo de coles (las mismas coles pintadas y recortadas que se utilizarán en una segunda



versión de 1902, **Comadrona de primera clase**). (...) Asistimos a la recreación de un clásico del folclore francés: los niños nacen entre coles, las niñas entre rosas. (...) El *hada*, interpretada por Yvonne Mugnier-Serand, amiga de Guy y más tarde de su secretaria, se acerca. Lleva un vestido blanco muy escotado y diáfano con flores alrededor del cuello que realzan aún más su escote. Acerca el oído a las coles, luego saca un bebé y lo pone en el suelo. Repite esta acción con un segundo bebé. Un tercer bebé resulta ser un muñeco, que vuelve a poner detrás de su col, como si todavía no estuviera listo. Luego hace una profunda reverencia. Este movimiento, como la mayoría de sus movimientos, revela aún más sus encantos eróticos.

(...) Resuelto a favor de **El regador regado** el debate sobre si el film de Guy era o no la primera película de ficción de la Historia del Cine (...) lo más significativo es que, en ambos casos, el anhelo insaciable del público por las imágenes en movimiento alienta su explotación comercial, el progreso tecnológico, y ficciones que amalgaman y subliman esos tres aspectos hasta el punto de trascender en apariencia los mismos. A medida que las películas aumenten en complejidad y duración y el cine dignifique su posición cultural, cunde la idea de que lo narrativo es consustancial a la naturaleza del cine como arte, cuando, desde otro punto de vista,

podría considerarse el andamiaje necesario para erigir una moral del relato, que presta legitimidad a los entornos socioeconómicos en que se producen y exhiben las películas, y encauza y hasta exorciza el atractivo amoral de sus imágenes (...).

Para hacer **EL HADA DE LAS COLES** (y las otras películas que rodó en el patio de hormigón de Belleville), Guy iba al despacho de la Rue St-Roch (en el centro de París) a las ocho de la mañana, hacía una larga jornada de trabajo, luego iba al laboratorio de Buttes-Chaumont (a las afueras de París) en tranvía. Allí se pasaba cuatro horas trabajando en su película, volvía al despacho a las cuatro y media de la tarde y trabajaba hasta las diez o las once de la noche. Esta película tuvo tanto éxito que se vendieron ochenta copias y tuvo que rehacerse al menos dos veces (la citada de 1900), ya que la copia original se desintegró. Después de **EL HADA DE LAS COLES**, parece ser que Guy aprendió a hacer cine rehaciendo un gran número de las películas de ficción de los Lumière, incluida **El regador regado**, que volvió a hacer a principios de 1898 (...).

\*\*\*



(...) Entre 1896 y 1907, Alice Guy es directora de cine de pleno derecho, una de las primeras personas en llevar a cabo dicha labor con dedicación y profesionalidad absolutas. Escribe y rueda cientos de títulos, concibe rutinas y divisiones de trabajo en el set, y lidera un equipo del que llegarán a formar parte entre otros Étienne Arnaud, Louis Feuillade y Ferdinand Zecca. Guy además explota y redefine las técnicas fotográficas y de efectos visuales al objeto de que sus argumentos tengan la máxima repercusión formal (...). Su evolución creativa discurre en paralelo a la del propio medio. En una primera fase se abona, como Georges Méliès o el estadounidense Thomas Alva Edison, al fenómeno visual y la emoción primaria correspondiente, las imitaciones de películas de los Lumière, y las *actualités* y escenificaciones de fragmentos de obras literarias y teatrales, en las que se cifra su transición del cine de atracciones al narrativo. (...) Pero Guy no se limitó simplemente a rehacer las películas de los Lumière. A medida que maduraba y se desarrollaba como cineasta, empezó a trabajar a partir de sus propios guiones originales, y más adelante con los guiones que un joven periodista llamado Louis Feuillade escribía para ella. Pero hasta en sus películas posteriores vemos ocasionalmente imágenes claramente inspiradas por las películas de los Lumière o al menos por los temas cinematográficos de los Lumière. (...) En sus últimos años de desempeño para la Gaumont, Guy pasa a alternar dos ocupaciones y, además de sus películas, filma más de cien *fonoescenas*, breves números musicales o cómicos que los intérpretes, en ocasiones célebres, declaman mediante mímica y que más tarde se proyectan sincronizados con un gramófono. La mayoría de las *fonoescenas* -debidas al *cronófono*, artilugio patentado por Gaumont- se graban en los estudios de la compañía; pero el aliciente del exotismo es clave para atraer al público, y Guy se traslada a **ESPAÑA** en 1905 con el operador de cámara Anatole Thiberville para registrar once *fonoescenas* en Barcelona, a lo que sigue un viaje por el resto de la península que le permite registrar escenas típicas y callejeras Madrid, Córdoba, Sevilla y Granada (...)

\*\*\*

(...) Alice Guy fue una figura clave en la práctica del primitivo cine sonoro. De las aproximadamente ciento cincuenta *fonoescenas* producidas en Gaumont entre 1902 y 1906, dirigió más de cien. Y dado que el *cronófono* desempeñó un papel fundamental en la carrera y la vida personal de Alice Guy, es imposible estudiar seriamente su obra sin ocuparse de la cuestión que planteaban las



primeras producciones de sonido sincronizado en general. (...) Al hablar de “películas sonoras primitivas” nos referimos a una amplia variedad de prácticas de producción y exhibición como, entre otras, las películas que se hacían para el *cronófono* de Gaumont y sistemas similares, donde grababan primero el sonido y rodaban la película mientras los actores movían los labios sincronizadamente con su propia grabación. Durante la exhibición, el proyector de las imágenes era esclavo de los reproductores del *fonógrafo* (...).

(...) Gaumont intentó sincronizar por vez primera un *cinematógrafo* y un *cronógrafo* en 1900. Otros lo habían intentado antes que él; por ejemplo, Clément Maurice introdujo su *Phono-Cinéma-Théâtre* en la Exposición Universal de París de 1900. Maurice hizo películas con Sarah Bernhardt, Coquelin, Réjane, la danzarina Cléo de Mérode y el tenor Henri Cossira. Y Felix Mesguich, uno de los operadores de cámara de los Lumière, también mostró un *Cinéma parlant et chantant* en la Exposición de París. Mesguich trabajó más tarde con August Baron en películas habladas. Sus esfuerzos influyeron en Gaumont para el desarrollo del *cronógrafo*. Gaumont obtuvo su primera patente de sonido el 11 de julio de 1901. La patente describía un acoplamiento eléctrico entre el *cinematógrafo* y

el *fonógrafo*. Ambas máquinas estaban accionadas por dos motores eléctricos acoplados, y era el *fonógrafo* el que determinaba la velocidad. El mismo Gaumont dijo que su primer intento era sencillamente una variación del acoplamiento del *kinetoscopio* de Edison. Este sistema, aunque presentado públicamente el 12 de septiembre de 1902, no era demasiado fiable; el acoplamiento se veía afectado por las vibraciones y sacudidas del *cinematógrafo*. Gaumont asignó a sus empleados Laudet y Frély para trabajar en los problemas del volumen del sonido y la grabación eléctrica del sonido. Como resultado de sus esfuerzos, Gaumont patentó en 1905 un amplificador de sonido que se llamó el *cronomegáfono*. En 1906 Frély inventó el primer micrófono conectado a un lápiz electromagnético para la grabación. No fue patentado para proteger el secreto del funcionamiento del dispositivo y mantener la posición ventajosa de la compañía. Las primeras ventas del *cronófono* se hicieron en abril de 1904. El sistema se exhibió en Londres por primera vez el 21 de noviembre de 1904. El 7 de noviembre de 1902, Gaumont hizo una presentación ante la Société Française de Photographie de un sistema de sincronización que había ideado con la ayuda de M. Decaux (...).

(...) Además de la amplificación, estaba el problema de grabar el sonido.





La distancia óptima para grabar la voz humana era de 50 cm, aunque un micrófono podía captar el sonido de una orquesta a pocos metros de distancia. De manera que el primer problema que había que resolver era el de la grabación de la voz. Inicialmente el problema se resolvió grabando la voz en primer lugar. El *fonógrafo* con la grabación de la voz se colocaba luego detrás de la cámara de cine mientras se rodaban distintas tomas del (o la) cantante, que cantaba a la vez que su propia interpretación grabada. *“Después de eso era bastante sencillo poner en marcha las dos máquinas a la vez y obtener una interpretación sincronizada”*, decía Gaumont.

En las secuencias documentales que tenemos de **ALICE GUY DIRIGIENDO UNA FONOESCENA**, vemos este proceso en acción: Guy pone en marcha el *fonógrafo* (con una doble trompa) y observa a la compañía de danza (para una escena de **Mignon**) ejecutar sus pasos. Cerca de ella, un fotógrafo está haciendo fotos y el camarógrafo de la película está esperando que concluya el ensayo para rodar la actuación. Según Guy, ella nunca tuvo nada que ver con la parte sonora de sus grabaciones de *fonoescenas*. Recibía los cilindros de cera ya grabados y ensayaba con los actores hasta que podían realizar un movimiento



que se correspondiera con la grabación. Todo este procedimiento era sumamente delicado y no hacía falta mucho para desbaratar la sincronización. El sistema se prestaba mejor a los números de canciones y de baile, y a canciones con una cierta clase de movimiento, porque la dificultad de que un actor repita segundo a segundo una interpretación verbal como ya la ha hecho antes es evidente.

Alice Guy rodó la primera de sus numerosas *fonoescenas* en la terraza de hormigón detrás de los laboratorios de Belleville, donde había rodado la primera versión de **El hada de las coles**. No tuvo que trabajar mucho tiempo en la terraza de hormigón. Poco después, Gaumont construyó su estudio de cine-invernadero en Belleville; también construyó dos estudios para el rodaje de *fonoescenas*. Guy describió el proceso que llevaba a cabo para hacer las películas y los tipos de actuaciones que plasmaba en ellas: “Yo estaba a cargo de la parte cinematográfica del repertorio y por lo tanto rodé a las hermanas Mante, unas bailarinas populares muy de moda en aquella época; a Rose Caron de la Opéra, con su clase de canto. Con Mmes. Mathieu-Luce y Marguerite Care de la Opéra-Comique, Mlle. Bourgeois y otras, grabamos **Fausto, Mignon, Carmen, Les Dragons de Villars, Mireille** y muchas otras. El mismo Café-Concert fue movido

a realizar su aportación, con Mayol, Dranem, Polin, Fragson y otros más”.

(...) En las *fonoescenas*, ella era la responsable exclusiva y expresa de las actuaciones. Los intérpretes llegaban con su material, su música, su vestuario y sus números preparados y bien aprendidos; lo que Guy hacía era sobre todo volver a escenificar para la película un número operístico, de cabaret o de vodevil, sin alterarlo sustancialmente. Su tarea y las tareas de sus colaboradores eran esencialmente mecánicas, siempre que estos números musicales fueran simplemente fotografiados, respetando el proscenio, sobre un escenario delante de un telón de fondo (...). El estudio del *cronófono*, como podemos ver en la secuencia en las que Guy dirige una *fonoescena* era mucho más pequeño y dependía en gran medida de la luz artificial. Debido a las exigencias de la grabación del sonido y la interpretación con *playback*, solo podía estar en marcha una producción a la vez (...).

(...) Determinado tipo de películas de atracciones -las que más se parecen a los espectáculos de vodevil filmados- y las primeras películas de sonido sincronizado compartían una misma estética. Es el caso de las *fonoescenas* hechas por el *cronófono* de Gaumont. (...) La longitud de las películas estaba limitada por el tamaño de los discos fonográficos: los discos de doce pulgadas (30,48 cm), la mayor medida estándar americana, solo duraban 5 minutos, mientras que el disco estándar de diez pulgadas (25,4 cm) duraba entre 3 y 4 minutos. También había cilindros de 2 y de 4 minutos. (...) Estaban rodadas respetando el proscenio, con la cámara adoptando el punto de vista de un espectador situado en el centro de un auditorio, a entre cinco y diez filas de distancia. Los artistas se veían casi siempre en plano largo, esto es, de la cabeza a los pies, y gran parte del decorado y del telón de fondo quedaba incluida en el encuadre. En casos excepcionales, la cámara se acercaba un poco más, de manera que se viera al artista de los tobillos a la cabeza, aunque gran parte del telón de fondo era aún visible. Y en ocasiones verdaderamente excepcionales, el artista era filmado en un plano medio o incluso en un primer plano medio. De vez en cuando se utilizaba algún tipo de “viñeta” para producir un efecto de primer plano. (...) Por lo general, los actores de las *fonoescenas* mantienen la tradición teatral y miran a la distancia, sin reconocer la presencia de la cámara mientras están actuando, sin establecer contacto visual con el espectador cinematográfico (...).

(...) En **PREGUNTAS INDISCRETAS**, Félix Mayol, camina en escena desde la izquierda de la pantalla después de que empiece la música. Cuando es encuadrado en un plano medio, se detiene y hace una reverencia; todo este tiempo está “fuera

del personaje”, es un artista cualquiera con un esmoquin. Luego empieza a cantar y se transforma. La canción es una conversación galante entre un hombre y una mujer. El “traje genérico” permite a Mayol “ser” cada uno de los dos personajes por turnos; aunque no se mueve por el escenario, tiene muchos movimientos del cuerpo para indicar a qué personaje está interpretando en un momento determinado. Sus gestos son una combinación de pantomima teatral (para acompañar al diálogo) y gestos característicos caricaturizados, como ponerse las manos en las caderas, con los codos hacia fuera, y menearse con descaro de un lado a otro cuando interpreta a la coqueta muchacha. Una vez que empieza a cantar, mantiene el personaje durante toda la canción hasta que ha cantado toda la letra. Aunque la música sigue sonando, al final se sale del personaje y vuelve a ser él mismo, nos dirige una sonrisa de despedida y se retira del escenario con una media reverencia, de manera que ya ha hecho su salida cuando la música instrumental ha terminado de sonar. La combinación de gestos de pantomima y gestos caricaturescos son el elemento más llamativo de la interpretación de Mayol (...).



(...) Alice Guy realizó la transición del cine de atracciones a un cine más narrativo a medida que iba refinando también las formas de su discurso. Su respuesta a los aspectos homosociales masculinos de las películas que había imitado podría describirse como un deseo de subrayar que las mujeres también trabajaban y jugaban en el mundo al lado de los hombres. Más allá de esto, empezó a articular un discurso femenino, una superposición de mensajes dirigidos a las mujeres, sobre todo bajo la forma de sátira de las relaciones heterosexuales. De las películas que han sobrevivido, la primera en mostrar esto es **Comadrona de primera clase**. **LA SEÑORA TIENE ANTOJOS** podría considerarse también como la tercera de una serie que se inicia con **El hada de las coles** y **Comadrona de primera clase**.

**LA SEÑORA TIENE ANTOJOS** es parecida a otras de las primeras películas de Guy basadas en un estereotipo o un fragmento de “sabiduría popular”. En este caso, “*las mujeres embarazadas tienen antojos que no pueden resistir*”. En estas películas, Guy expresa una visión satírica de las convenciones que definían la conducta permisible en las relaciones heterosexuales. Esta actitud satírica es juguetona en una película como **Comadrona...**, y desvergonzada en **LA SEÑORA...** Pero para Guy, ésta representa también un avance tremendo en la continuidad narrativa. Como **Rescatado por Rover** (*Rescue by Rover*), de Cecil Hepworth, hecha no mucho antes, **LA SEÑORA...** se apoya en una serie de localizaciones reales para establecer la continuidad narrativa: (...) Guy fue la primera productora-directora que exploraba metódicamente en busca de localizaciones, y con frecuencia inventaba una historia cinematográfica que se adaptara a una localización o a un acontecimiento visualmente interesante. (...) **LA SEÑORA...** mejora **Rescatado...** al hacer que sea una mujer la fuerza impulsora de una localización a la siguiente, en lugar de un perro, y subrayándolo con una serie de primeros planos dramáticos.

El plano corto en **LA SEÑORA TIENE ANTOJOS** acentúa dramáticamente el tema subversivo de la historia. Las alusiones a la *fellatio* la convierten en una película lasciva, pero la subjetividad de la mujer ofrece un fuerte contraste con el recurso de Georges Méliès, o más tarde de Victorin Jasset, al desnudo femenino como fuente del espectáculo. Compárese a la mujer de **LA SEÑORA...** con las mujeres que “erotizan el firmamento” en la película de 1907 de Méliès **L’Eclipse du soleil en pleine lune**. Estas mujeres, vestidas con leotardos y velos de gasa, cuelgan de las estrellas y planetas, vagan sin rumbo por los cielos o se encuentran lascivamente acunadas entre un viejo de Saturno y un soldado procedente de una



estrella cercana. Los planos cortos en **LA SEÑORA...** también pueden compararse en sus expresiones con los planos cortos de los rostros del Sol y de la Luna cuando tienen un encuentro erótico (durante un “eclipse”). Los planos cortos aquí no están tan próximos que nos permitan olvidar el avanzado embarazo de la mujer; su condición y el modo en que está envuelta en ropajes parecidos a los de una monja añaden un nivel más de sátira a lo que de otro modo sería simplemente voyeurista. (...) **LA SEÑORA...** podría representar la primera ocasión en la que la narración se estructuraba en torno a planos cortos en las películas. Estos planos cortos son una extensión de las películas de gags cómicos rodadas en una sola toma en la que un actor es visto en plano corto o plano medio y en las que la gracia estriba en las muecas de dicho actor. Eran versiones cómicas de las películas melodramáticas de presidiarios, el equivalente cinematográfico de las fotografías para la ficha policial, en las que los presidiarios hacían muecas para ser menos reconocibles en imágenes que exigían largas exposiciones. (...) El siguiente hallazgo de la industria en la utilización de los planos cortos fue el uso de un solo plano corto no diegético (esto es, no formaba parte del mundo narrativo de la película) como final o principio de la película, como el primer plano del bandido en **Asalto y robo de un tren** (*The*



*Great Train Robbery*): es el llamado “plano-emblema”. Noel Burch observa que estos primeros planos sustituían al “primer plano medio primitivo” (es el caso de los primeros planos de **LA SEÑORA...**).

(...) Este “plano-emblema” servía también como precursor del clásico plano de reacción (y por lo tanto del uso posterior del primer plano para la compenetración e identificación con el personaje). (...) Y así los primeros planos en **LA SEÑORA TIENE ANTOJOS** están relacionados con este tipo de plano de reacción. La mujer ve la barrita de azúcar, siente apetito por ella, la roba, y luego hay un corte a un primer plano: observamos cómo disfruta de su trofeo, expresado por medio de divertidas contorsiones faciales mientras lame la fállica barrita de azúcar de una manera muy provocativa. El plano es un primer plano medio (plano medio corto), o plano de busto, pero a diferencia de otros planos emblemáticos, el actor no establece contacto visual con nosotros, sino que permanece encerrado detrás de su cuarta pared, firmemente recluido en su mundo diegético. (...) La disparidad entre los fondos cuando se trataba de planos de reacción y la localización o los decorados escénicos originales de la secuencia principal se antoja deliberada; vienen a ser un “inserto subjetivo” (...). Estos planos proporcionan una manera de detener momentáneamente el avance del argumento para permitir que el público

se compenetre plenamente con la reacción del personaje. Los primeros planos de **LA SEÑORA TIENE ANTOJOS** son un ejemplo especialmente bueno de esto (...).

(...) Hay que considerar el logro de Guy en **LA SEÑORA TIENE ANTOJOS** como mayúsculo: estructurar completamente una narración que alterna entre planos generales (en los que la mujer embarazada roba una sucesión de objetos fálicos) y planos cortos (en los que la observamos consumir los objetos fálicos con evidente placer). Aunque **LA SEÑORA...** representaba un avance narrativo, no fue realmente imitada. Es posible que la película no fuera bien distribuida, o quizás su contenido “erótico” limitaba los posibles locales de exhibición. Esto podría explicar por qué se ha hablado tan poco del uso de los planos cortos en **LA SEÑORA TIENE ANTOJOS**.<sup>1</sup> (...).

\*\*\*

(...) Como ya se ha dicho, Alice Guy se preparó por su cuenta como cineasta copiando, a veces con mucha precisión, las películas de ficción de los Lumière, sobre todo las producidas por Georges Hulo. Una vez que las películas sobrepasaron los 20 metros de longitud (un minuto de tiempo en pantalla) y dejaron de usarse exclusivamente con el fin de hacer demostraciones del equipo a los clientes, estos plagios dejaron de ser aceptables económica o éticamente. Y no obstante el plagio estaba muy difundido. Todas las compañías fotográficas se imitaban las unas a las otras, a veces pagando a los actores para que hicieran de espías para ellas. Según Guy: *“la competencia era dura. No había ninguna ley que nos protegiera. Los extras, empleados indistintamente por todos los estudios, hacían de espías, lo cual nos obligaba a apresurarnos a acabar antes que la competencia”*. (...)

(...) **El colchón de la novia** (*Le matelas de la mariée*), producción Pathé dirigida por Charles Lucien Lépine y fechada en diciembre de 1906, es casi un calco del film de Guy **EL COLCHÓN SALTARÍN** (*Le matelas alcoolique*), producida por Gaumont en noviembre de 1906. Las películas tienen un argumento casi idéntico. Una pareja necesita que vuelvan a rellenarles un colchón, y una colchonera se lo lleva. Lo coloca en el exterior, lo abre de un tajo y empieza a trabajar. Al rato

<sup>1</sup> Durante muchos años se atribuyó a D.W. Griffith el primer uso dramático de un plano corto: en su película **Muchos años después** (*After many years*, Biograph, 1908). En realidad el plano descrito es casi un plano amplio de Florence Lawrence, aunque solo vemos los hombros y la cabeza porque el resto de su persona está oculto por un seto. También está encuadrada en un lado por una columna, dando a la imagen un efecto de “viñeta” (es el uso del obturador de la cámara o una máscara para colocar una sombra negra redonda o cuadrada alrededor de la cara y atraer la atención sobre ella).

siente la necesidad de refrescarse y acude a un bar cercano. Mientras tanto, un borracho pasa dando traspiés, encuentra tentador el colchón y se instala en su interior, desapareciendo por completo dentro del relleno. La colchonera regresa y lo cose en el interior del colchón. Luego intenta devolvérselo a sus dueños, pero se encuentra con que el colchón ha cobrado vida propia. La hace rodar colina abajo, la arrastra hasta hacerla caer por un puente, tira de ella al interior de una zanja, etcétera. Por fin se lo entrega a sus dueños, quienes hacen rápidamente la cama y se encuentran con que su sueño es interrumpido por las violentas sacudidas del colchón. Todo acaba bien cuando el colchón vuelve a ser abierto de un tajo y el borracho es liberado.

Parece evidente que la película de Gaumont es la original. La copia de Pathé no es demasiado literal, pero supone también una mejora en varios aspectos: el ritmo es más rápido, y los dueños del colchón están en su noche de bodas, mostrada en un plano medio largo, de manera que se aprovecha plenamente el potencial cómico de su impaciencia por meterse en la cama, mientras que en la versión de Gaumont se trata de una pareja mucho mayor rodada en un plano muy general. No obstante, esta insistencia resta importancia a la cuestión principal, que es la expresión de los deseos prohibidos de la colchonera. En su





autobiografía, Guy escribió un detallado relato de cómo se le ocurrió la idea para la versión de Gaumont de la película. A pesar de este relato, algunos historiadores han defendido que esta película fue dirigida por Romeo Bossetti. Es posible que Guy reivindicara su autoría porque ella escribió el guion y luego le encargó a Bossetti la dirección. Pero dado que Bossetti, interpretaba al borracho en la película y es de suponer que se pasó la mayor parte del rodaje dentro del colchón, es difícil imaginarlo dirigiendo la película al mismo tiempo.

La explicación de Guy de cómo se le ocurrió la idea para la película deja poco lugar a la duda: *“Buscando un escenario para una película... [vi] a una colchonera que había instalado su bastidor para estirar la lona. Terminó de rellenarlo con lana que acababa de cardar. Por no sé por qué razón, dejó su trabajo y se marchó unos minutos. Casi inmediatamente después llegó un borracho, trepó al montón y se quedó en actitud contemplativa ante el colchón a medio acabar”.*

Hay que señalar también que los Lumière hicieron varias escenas cómicas con colchoneros que podrían haber servido de inspiración para esta película. Y la idea también era el tema de algunas tiras cómicas (...) La comparación entre

la manera de tratar, el mismo tema de ambas compañías, y el hecho de que la película de Pathé es una imitación fiel de la de Gaumont, corrobora la sensación de que fue Alice Guy quien creó y alimentó el tono de excitación y puro placer estético que se percibe en muchas de las películas de Gaumont de la preguerra, incluyendo las realizadas después de su salida del estudio de París. Es esto, a fin de cuentas, lo que distingue la empresa cinematográfica de Pathé, más grande y con mayores beneficios, de la más pequeña fundada por Léon Gaumont y a la que dio forma Alice Guy: la gente en esta última compañía corría más riesgos, se divertía más en su trabajo. Ideológicamente, Pathé Freres era mucho más liberal (Gaumont, Guy y más tarde Feuillade tenían marcadas inclinaciones derechistas); humanamente, la compañía Gaumont era la más liberada, y sus películas eran en último término más liberadoras.

En la película de Gaumont, el colchón, un símbolo del matrimonio así como del sexo, es sacado de la esfera doméstica, representada por un decorado muy somero de un dormitorio. Una vez fuera, en el campo, es poseído por el símbolo más adecuado del espíritu irreprimible y agresivo de la calle: un borracho. Aunque Guy originalmente tenía la intención de que el oponente del colchón fuera un mozo de cuerda masculino, la película es mucho más divertida y satírica cuando es la colchonera femenina. Aunque el personaje es interpretado por un hombre vestido de mujer, de acuerdo con la práctica habitual en la industria cuando era necesario rodar escenas peligrosas, la fuente del humor es la misma: una mujer debe pedir ayuda a media docena de hombres en distintos lugares públicos mientras lucha a brazo partido con su símbolo desbocado del deseo y la domesticidad. Irónicamente, después de no conseguir ninguna verdadera ayuda de todos esos hombres en la calle, es la portera del edificio la que ayuda a la colchonera a resolver el problema dándole una herramienta con la que abrir el colchón de un tajo, liberando a su *animus* (por decirlo en términos jungianos). Solo entonces llega la policía y se lleva a la cárcel tanto al borracho como a la colchonera, donde, suponemos, la colchonera y sus deseos desbocados serán amansados.

En su autobiografía, Guy relata cómo esta película le hizo probar la fama por primera vez. Los Grenier, una familia del vodevil, habían alquilado la película y la invitaron a aparecer en la primera proyección. Después de que se hubieran extinguido las carcajadas, la presentaron ante el público: una de las pocas ocasiones en las que ocurrió esto durante su carrera en Gaumont (...).

(...) Las ficciones de Guy para Gaumont fueron creciendo en sofisticación. (...) Una prueba de ello son sus llamadas “comedias de travestismo” las cuales, a diferencia de las hechas por otros cineastas, interpelan ante todo a las mujeres y todas ellas exigen, alientan, una mirada productiva (...), proponen una reelaboración continua y consciente de los términos bajo los cuales miramos los objetos que constituyen nuestro paisaje visual, mediante el uso del travestismo, el transformismo e incluso la confusión de cuerpos y la inversión de papeles. (...) En 1906, con **LOS RESULTADOS DEL FEMINISMO**, Guy trató de hacer, de forma directa, crítica social con el argumento del travestismo. El film es una distopía satírica de siete minutos ambientada en varios escenarios y protagonizada por un reparto coral, que se pregunta qué sucedería si el poder estuviera en manos de las mujeres. (...)

(...) El primer decorado es un taller de sombreros, donde un grupo de jóvenes elegantes está cosiendo sombreros. Uno de estos jóvenes “costureros” sale, llevando una caja de sombreros. En la calle, una “galanteadora” femenina, de más edad, lo ve, se detiene y se queda mirándolo. Luego le aborda y le invita a sentarse con ella. El joven finge no comprender lo que quiere de él, pero cuando ella le cierra el paso y le impide moverse, se enfada y se echa a llorar. Una joven que pasa por allí se da cuenta de su apuro y lo salva. Reprende a la vieja galanteadora y la despacha, después de intercambiar con ella tarjetas de visita, a la educada manera burguesa. Luego la joven ofrece su brazo al joven sombrerero, lo sienta en el banco y le consuela. Comienza su idilio. Otros hombres pasan cerca y apartan el rostro y se tapan los ojos con gazmoñería para no ver el espectáculo de la pareja en el banco.

Ahora vemos al joven en casa, llevando una bata y trabajando en una máquina de coser. Su padre está planchando, y su madre está sentada en una butaca, leyendo el periódico y fumando. Es hora de acostarse. El padre y la madre encienden una vela y suben juntos a su habitación. Al quedarse solo, nuestro joven protagonista saca un retrato del bolsillo y lo cubre de besos. Luego vuelve a su máquina de coser. Llaman a la puerta: ¡es ella! El joven abre, y entra la *doña Juana* de la escena anterior. Ahora está allí para convencerlo de que se fugue con ella; tras engatusarlo cariñosamente, vence su resistencia. Él escribe una nota a sus padres: *“Queridos padres, me voy con la mujer que amo, perdonadme el dolor que os estoy causando, pero sé que no puedo quedarme*



*más en mi amado hogar cuando mi corazón ya no es puro. Adiós.”*

Ahora estamos en el apartamento de soltera de *doña Juana*, en el que está seduciendo a nuestro inocente joven. Le ha convencido de que se quite las prendas exteriores, así que solo lleva los pantalones, la camisa y los tirantes. Una vez que se ha desvestido hasta este punto, le vence la timidez y *doña Juana* se apresta para el lance.

“Pocos años después” es el rótulo antes de la escena siguiente. Una obra en construcción, mujeres pavimentadoras, albañiles trabajando afanosamente. Los hombres pasan con sus bolsas de red para la compra y botellas de leche, aparentemente de camino al mercado, pero en realidad es para coquetear. Las mujeres muestran señales de agotamiento. Una de ellas se corta torpemente y se desmaya, y todas las demás también. Los solícitos hombres acuden en su ayuda, cogen las herramientas, alargan a las mujeres los paquetes de la compra y continúan con el trabajo de construcción.

Nueva escena. Una gran plaza frente a un café. Hay algunos niños (masculinos) ¡mamantando! a los bebés; soldados femeninos se acercan y coquetean con ellos. Un grupo de mujeres se sienta en el café, fumando y

hablando; nuestra *doña Juana* está entre ellas. Entran dos atractivos jóvenes y las mujeres empiezan a coquetear con ellos y a provocarlos. Algunos maridos entran en el café, arrastrando a niños pequeños de la mano. Están allí en persecución de sus esposas, que prefieren quedarse en el bar a volver a casa. Las mujeres los echan a patadas del café.

Fuera del café vemos a nuestro joven volviendo del mercado, cargado de paquetes y arrastrando una prole de niños mientras empuja el carrito en el que van dos bebés más. Se detiene para dar su biberón a un bebé (el término utilizado en el guion es “bastardo”). *Doña Juana* pasa a su lado y el joven le suplica que vuelva a casa con él, que no le descuide más. *Doña Juana* le ignora, así que el joven arroja ácido en su hermoso rostro. *Doña Juana* escapa corriendo y gritando. Otros maridos rodean a nuestro joven, quien cuenta su versión de la historia, señalando con gesto melodramático a su prole. Los maridos abandonados juran vengarse y se convierten en una turba que entra a la fuerza en el café y ataca a las mujeres que beben allí. Sigue una feroz batalla. Todas las mujeres son echadas del café, y los triunfantes hombres se quedan allí, sabiendo que se ha hecho justicia.



El hecho de que los hombres amamanten a los bebés significa que estos personajes no han trucado simplemente las ropas, sino también los cuerpos; este cambio es permanente y de hecho es el orden natural; lo que no es natural es la opresión que ejercen las mujeres, que están más elevadas que los hombres en la escala social. La historia alcanza una cierta conclusión en la batalla en la que los maridos maltratados pagan a sus negligentes esposas con la misma moneda, pero esta conclusión no explica por qué los personajes han trucado sus cuerpos y los papeles sociales se han invertido. El título de la película, **LOS RESULTADOS DEL FEMINISMO**, sugiere que el mundo “normal” de la película no fue siempre así. Esto podría interpretarse como un mensaje reaccionario: si se dan demasiados derechos a las mujeres, éste será el nefasto resultado. Pero sin embargo, para las mujeres del público en 1906 esta película también podía interpretarse como una llamada a la revolución, si se identificaban verdaderamente con los hombres maltratados (...).

(...) **LOS RESULTADOS DEL FEMINISMO** es por añadidura una de las películas de Guy más socorridas en los últimos años a la hora de dar alas a ciertos discursos feministas, aunque las lecturas en ese sentido sean muy problemáticas: tanto por el contenido mismo de sus imágenes, como por el contexto social y productivo en que se desenvuelve Guy por entonces, sus creencias, y las opiniones que expone en algunos de sus escritos. Lo más prudente es concluir que (1) la película se hace eco con sentido de la oportunidad del impacto social del sufragismo; (2) que Guy era una feminista de *facto* -su itinerario vital y profesional se basta para atestiguarlo- pero que, sin embargo, (y 3) manejó en numerosos aspectos un ideario monárquico y de tendencias derechistas muy tradicional (...).

(...) Si tuviéramos que juzgar a Guy solo por sus películas de travestismo, sería fácil decir que era una feminista en el sentido moderno del término, como reconoció más adelante en su vida. Lo que destaca en sus películas de travestismo, como en casi todas sus películas, es la preocupación por la iniciativa femenina, la relación entre iniciativa y construcción genérica y los obstáculos a los que se enfrenta el desarrollo de la iniciativa femenina en una sociedad patriarcal. Era bien consciente del hecho de que ella misma había alcanzado un grado sin precedentes de autorrealización con su carrera de productora y directora de cine; prácticamente todas sus películas van dirigidas directamente a las mujeres con el mensaje “*tú también puedes hacer más: mira cómo*”. El “cómo” implicaba por lo general pensamiento creativo, acción audaz y sentido del humor: las tres cualidades eran necesarias para el personaje del marimacho y para los travestidos.

Está claro, por declaraciones públicas que hizo como cineasta, que Guy creía que todas las mujeres tenían derecho a seguir una carrera y que las mujeres estaban idealmente dotadas para el cine (...).

Parece bastante claro por todas sus películas, y sobre todo por sus comedias de travestismo, que Alice Guy era feminista. Sin embargo, su cine feminista no adoptó la forma de un lenguaje cinematográfico radicalmente distinto al de los otros cineastas (...). En cambio, su estética feminista toma la forma de niveles múltiples de interpelación, todos ellos dirigidos principalmente a las espectadoras femeninas. Lo conseguía contando sus historias con mayor frecuencia desde el punto de vista de los personajes femeninos; pero incluso cuando no era así, una narración femenina (aun cuando no siempre sea feminista) es siempre evidente. La interpelación a estos dos niveles con frecuencia es reforzada o contradicha, para conseguir un efecto humorístico, por la narración extra-diegética, los detalles que llaman la atención del espectador desde fuera de la historia, como las alusiones indirectas al sufragio o a la revolución comunista.

Por último, está la compleja figura de la misma Alice Guy, la autora implícita que mantuvo una fachada de feminidad y retraimiento ante la prensa, ya fuera



como consecuencia de su educación en conventos franceses, como estrategia para proteger su matrimonio, su negocio, o por las tres cosas. Al mismo tiempo animaba a otras mujeres con el ejemplo, la exhortación pública y a través de sus películas, a seguir su ejemplo, a hacer valer su voluntad en la elección de su marido, en sus relaciones, y por último pero no menos importante, en la elección de su carrera. En una de sus últimas películas, **Cuando tú y yo éramos jóvenes** (*When you and i were young*, 5 rollos, U. S. Amusement Corporation, julio de 1917), un joven y una joven se casan y ambos se dedican a las carreras artísticas que han elegido, aunque al principio esto hace que sus respectivas familias renieguen de ellos. Sin embargo, las familias acaban por dejarse convencer; aquí el mensaje de Guy, como siempre, es que si eres fiel a ti misma todo lo demás se irá resolviendo. (...)

**Texto (extractos):**

*Elisa McCausland y Diego Salgado, "Alice Guy: pionera y misterio", en sección "Estudio", rev. Dirigido, marzo 2019*

*Alison McMahan, Alice Guy Blaché, Plot Ediciones, 2006*







VIERNES 10

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## ALICE GUY-BLACHÉ

### (programa 2º: etapa GAUMONT y II)

**AVENIDA DE LA ÓPERA** (1900) Francia 1 min.

Título Orig.- Avenue de l'Opera. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N).

**Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**LA PORTERA** (1900) Francia 1 min.

Título Orig.- La concierge. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N).

**Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**CIRUGÍA FIN DE SIGLO** (1900) Francia 2 min.

Título Orig.- Chirurgie fin de siècle. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**COMADRONA DE PRIMERA CLASE** (1902) Francia 4 min.

Título Orig.- Sage-femme de première classe. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**Intérpretes.-** Yvonne Serand (*el hada*), Germaine Serand (*la esposa*), Alice Guy (*el marido*).

**CÓMO SE BAÑA EL SEÑOR** (1903) Francia 1 min.

Título Orig.- Comment monsieur prend son bain. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**Intérpretes.-** Ferdinand Zecca (*el señor*).

**NACIMIENTO, VIDA Y MUERTE DE CRISTO** (1906) Francia 34 min.

Título Orig.- La naissance, la vie et la mort du Christ. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**Estreno.-** (Francia) enero 1906.

**LA MADRASTRA** (1906) Francia 7 min.

**Título Orig.-** La marâtre. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N).

**Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**LA NAVIDAD DEL SEÑOR CURA** (1906) Francia 6 min.

**Título Orig.-** Le Noël de monsieur le curé. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**EL HIJO DEL GUARDABOSQUES** (1906) Francia 5 min.

**Título Orig.-** Le fils du garde-chasse. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**UNA HEROÍNA DE CUATRO AÑOS** (1907) Francia 5 min.

**Título Orig.-** Une héroïne de quatre ans. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**LA CAMA RODANTE** (1907) Francia 4 min.

**Título Orig.-** Le lit à roulettes. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N).

**Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**EL PIANO IRRESISTIBLE** (1907) Francia 4 min.

**Título Orig.-** Le piano irrésistible. **Dirección y Guion.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N).

**Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

**EN LA BARRICADA** (1907) Francia 5 min.

**Título Orig.-** Sur le barricade / L'enfant de la barricade. **Dirección y Guion.-** Alice Guy.

**Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Productor.-** Léon Gaumont. **Producción.-** Société des Etablissements L.Gaumont.

*Rótulos originales subtítulados en español*

*Música de sala:*

“Feelin’good” (1965) & “Lena in Hollywood” (1966)

Lena Horne



(...) En **LA PORTERA**, el uso del espacio en *off* que hace Guy es muy sofisticado para los cánones de la época. Ahora el escenario es una localización real, la acera delante de una puerta en la que se lee “portería”. La portera está barriendo la acera cuando entra un hombre por la izquierda de la pantalla y pregunta por el precio de una habitación. Por lo visto el coste es superior a lo que lleva encima, porque vuelve a salir por la izquierda del cuadro. Mientras está sola, toma tabaco rapé y luego pasa al interior. Algunos niños entran por la izquierda del cuadro y tocan su timbre, luego vuelven a salir corriendo por la izquierda. Ella sale por su puerta -y deja claro que cuando les ponga la mano encima a esos críos va a... Vuelve a entrar, y ahora el futuro inquilino entra en el enuadre por la izquierda y toca el timbre, luego se vuelve de espaldas a la puerta, se quita el sombrero y se rasca la cabeza: ¡un gesto que lo hace muy vulnerable al cubo de agua con el que lo empapa la portera, antes de darse cuenta de que esta vez no eran los niños quienes llamaban al timbre! Los dos empiezan a discutir en la acera, ante la gran diversión de los niños que han vuelto a entrar por la izquierda del encuadre y de otros mirones que han entrado por la derecha. (...) La película acaba con todos los personajes volviendo a entrar en escena para reírse de la situación, en una variación de los finales “en apoteosis” de los “films de atracciones”, pero mientras

que la parte narrativa de la película se desarrolla fuera de cuadro, el espacio es tratado en su mayor parte como “no presente” (la excepción, por supuesto, es el momento cuando la portera entra por su puerta; este espacio está contenido en la puesta en escena del encuadre). Cada entrada y cada salida marca una progresión temporal en la acción y un nuevo espacio psicológico para el protagonista, cuyos rasgos clave se relatan con cada acción (la portera es presentada como una mujer trabajadora, de genio arisco, adicta al tabaco rapé pero finalmente no desprovista de sentido del humor). La película representa el espacio en *off* en relación con el espacio del encuadre de manera muy parecida a como dos planos se relacionan entre sí. Los espacios indicados en *off* son potencialmente espacios del encuadre. En una película de múltiples planos, habrían sido representados con un plano separado. Cuando una película utiliza de esta manera el espacio en *off*, ya no podemos clasificarla como “cine de atracciones”; el espacio del encuadre ya no existe como puro espectáculo, sino en relación al espacio en *off*. Al tener en cuenta las películas de un solo plano que pueden ser narradas, podemos también empezar a abordar la cuestión de la focalización (cómo un personaje se transforma en la fuente de nuestro conocimiento de una cadena causal). (...)





\*\*\*

“*[Fue] gracias a los consejos y lecciones de Frédéric Dillaye (asesor técnico del establecimiento Gaumont y autor de libros excelentes sobre la fotografía artística), a la experiencia obtenida día a día, [y] a la suerte, que descubrimos muchos pequeños trucos como: las películas podían pasarse al revés, lo que te permitía rodar una casa derrumbándose y luego reconstruida como por arte de magia; una persona cayendo de un tejado y saltando sobre él espontáneamente; un cliente avaro en la panadería, que encuentra la cuenta demasiado elevada y devuelve intactos los pasteles que se ha zampado. La velocidad de las películas podía reducirse o acelerarse con un giro de la manivela, transformando a pacíficos transeúntes en criaturas presas del frenesí, o, por el contrario, en sonámbulos. La película se para, lo que te permite desplazar un objeto, que en la proyección parecerá estar animado por una vida sobrenatural, dejando estupefacto a un arqueólogo al ver a su preciosa momia jugar en el laboratorio... Dobles exposiciones. Fundidos a negro para las visiones y los sueños. Mi fiel operador de cámara Anatole Thiberville (quien, antes de hacerse operador criaba pollos en Bresse, si no recuerdo mal) me ayudaba con una paciencia y una buena voluntad inagotables (...).*”

(...) Alice Guy debía saber de la existencia del Théâtre del mago Robert Houdin, porque Antoine Lumière, el padre de los famosos hermanos, tenía un estudio de fotografía directamente encima del teatro, y la relación entre los Lumière y la compañía Gaumont era muy estrecha. (...) Así que la joven cineasta conocía las películas “de trucos” de Méliès. Sin duda le habían impresionado y decidió hacer las suyas para Gaumont: (...) **AVENIDA DE LA ÓPERA, CÓMO SE BAÑA EL SEÑOR, CIRUGÍA FIN DE SIGLO...** (...) Probablemente, sin ser consciente de ello, Guy ocupaba una butaca de primera fila para ser testigo de una de las mayores transformaciones sociales de los últimos tiempos: el impulso hacia la mecanización. Algunas de sus primeras películas eran también parodias de las películas científicas que ayudaba a producir a los científicos. Por ejemplo, **CIRUGÍA FIN DE SIGLO** muestra a un equipo de cirujanos amputando un miembro a un hombre, pero son desesperadamente ineptos y le cortan el miembro equivocado, luego le quitan un brazo, le confunden los diferentes miembros y la acción acaba en una mutución criminal; como la mayoría de otras películas de trama parecida, podría haberse tratado de un número ya existente de vodevil (...).

\*\*\*





(...) **COMADRONA DE PRIMERA CLASE** es una nueva versión de **El hada de las coles**. (...) La distinción entre las dos era tan confusa que fotos fijas de **COMADRONA...** han sido identificadas con frecuencia, en libros y documentales, con **El hada de las coles**. No obstante, las dos películas son muy distintas. En **COMADRONA...** hay tres actrices: Yvonne y Germaine Mugnier-Serand interpretando al *hada* y a la *esposa*, y la misma Guy interpretando al *marido*, ataviada con una especie de traje de *Pierrot*. Hay un argumento claramente definido: el *marido* convence a su *mujer* para comprarle un bebé al *hada*; a la *mujer* le cuesta mucho elegir, pero después de examinar a ocho bebés se decide por fin y su *marido* lo paga. La historia está contada en dos cuadros/planos: en cada cuadro se representa una escena completa. El primer cuadro acaba cuando las tres actrices cruzan la puerta del muro del jardín, y toda la acción de abrir la puerta y cruzarla se repite en el cuadro siguiente. **COMADRONA...** es ya claramente una película narrativa. (...) El que una mujer interprete al *marido* indica que se trata de una historia para niños. (El traje de Guy se parece a un traje de *Pierrot*, y Germaine Serrand, que interpreta a la *esposa*, está vestida como *Colombina*.) El film se burla de la manera en que los hombres utilizan el romanticismo para engatusar a las

mujeres para que tengan niños, pero también de la manera que tienen las mujeres de empeñarse en que sus bebés satisfagan ciertas exigencias de clase. En la historia interviene un *marido* (Guy) que se sirve de todas las palabras, gestos y besos amorosos de su repertorio para convencer a su mujer de que compren un bebé. (...) Si el marido hubiera sido interpretado por un hombre, esta coacción romántica podría haberla acercado más a films de la época en los que el hombre muestra su control sobre el cuerpo de la mujer como una exhibición de machismo. En esta película, la intensa exhibición de afecto conyugal también atrae la atención sobre la práctica del travestismo, la cual pone de relieve la sátira que probablemente iba dirigida a las madres del público (hay pruebas de que el público del cine antes de 1905 estaba formado principalmente por mujeres y niños).

\*\*\*

(...) Alice Guy creó el estilo de la Gaumont y desarrolló y adiestró a un equipo de cineastas que sería, sencillamente, el mejor de la profesión, incluyendo





quizás de manera más destacada a su sucesor como jefe de producción de la compañía, el gran Louis Feuillade. Pero si Feuillade, y otros de la nueva generación que se dieron a conocer en torno a 1907-1908, alcanzaron la grandeza, lo hicieron apoyándose, por decirlo así, sobre los hombros de Guy.

En sus memorias, Guy contaba que tener a Ferdinand Zecca como ayudante durante solo unas cuantas semanas le hizo darse cuenta de cuánta falta le hacía uno. Empezó con Étienne Arnaud y siguió con Louis Feuillade, a los que adiestró como guionistas y directores, y con el decorador Henri Menessier y su ayudante Ben Carré, que la seguirían más tarde a Estados Unidos. En 1905 Guy contrató a Victorin Jasset, que había trabajado como director escénico de grandes espectáculos en el “Hippodrome”. Jasset dirigió los exteriores de la versión de Gaumont de “La Pasión”, **NACIMIENTO, VIDA Y MUERTE DE CRISTO** y también fue el encargado de las escenas de multitudes (la película tenía un reparto de trescientas personas). El que todos esos extras recibieran las órdenes de Jasset probablemente haya contribuido a que la película fuera atribuida a él durante muchos años. Sin embargo, es una de las pocas películas que Gaumont atribuyó a Guy desde el principio. Según Guy, fue presentada como la directora de la película

cuando fue proyectada para la Société de Photographie de París. Guy señalaba que el boletín de ese pase le atribuía a ella la película: “*Afortunadamente para mí, ya que muchas personas trataron de atribuirse esa obra*”. (...)

(...) Guy era más una católica cultural que una verdadera devota (...). No tenía reparos en llamarse a sí misma “cristiana” si le convenía, como cuando, a los noventa años, reiteraba la veracidad de todo lo que reivindicaba haber hecho como cineasta en sus memorias en una entrevista. Es interesante tener todo esto presente al estudiar la película.

**NACIMIENTO, VIDA Y MUERTE DE CRISTO** (o *La Pasión* o *La vida de nuestro Señor Jesucristo*), de 660 metros, con trescientos extras y veinticinco decorados de una belleza perturbadora diseñados por Menessier, es su obra maestra del periodo Gaumont. No adolece de los excesos o incoherencias que aparecen en las películas más ligeras hechas para los niños. Aunque a menudo los milagros siguen siendo el centro de cada cuadro, ahora su retrato de la lucha interior del personaje se ha vuelto bastante sofisticado. Su *Pasión* se diferencia de muchas maneras del género establecido de obras de “*La Pasión*”, en particular en la insistencia por privilegiar a las mujeres en relación con Jesús: en tres de los milagros representados intervienen mujeres, y algunos son milagros que no son generalmente descritos en otras obras de la *Pasión*. Hasta cuando compone una escena obligatoria, como la Natividad o la Crucifixión, se centra en la Virgen María y en otros personajes femeninos todo lo posible. Aunque su película, con sus cuadros autosuficientes -que podían venderse individualmente-, representaba un regreso a una forma anterior de narrativa cinematográfica, ciertos momentos destacan por su compleja caracterización.

Una de las más impresionantes de estas escenas es el cuadro para la Última Cena. Judas se acerca a Jesús como si quisiera hablar con él, y de repente Jesús se transforma en una visión del aspecto que tendrá después de su muerte y resurrección, con sus heridas, la corona de espinas y una cohorte de ángeles. La visión asusta a Judas y le lleva a escabullirse para consumar su traición, aunque parece aceptar el decreto de su destino contra su voluntad. Cuando se marcha, Jesús vuelve a ser él mismo y sigue sirviendo la comida a sus otros discípulos, quienes no parecen haberse dado cuenta de nada. La escena es una expresión magistral del dilema de Judas: no traicionar a Jesús y por lo tanto impedir la salvación del resto de la Humanidad, o traicionarlo, dejar que salve al mundo, pero condenarse él mismo.

Visualmente, la película está basada en *gouaches* pintados por Tissot para una Biblia ilustrada, y hasta lleva el mismo título que su vida de Cristo ilustrada, “*La*



Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ”. A propósito de la Biblia de Tissot, Guy dijo: *“En la Exposición de 1900, Tissot había publicado una biblia muy hermosa ilustrada a partir de los bocetos que había hecho en Tierra Santa. Era una documentación ideal, para los decorados, el vestuario y hasta las costumbres locales... tuvimos que plegar cada traje a partir de los documentos de la obra de Tissot”.*

Jacques Joseph Tissot era un pintor de salón de éxito y un dandy asiduo de los bulevares en el París de la década de 1860, que se trasladó a Londres en la década de 1870. Fue allí donde dio a su nombre la forma inglesa de James Tissot. Cuando regresó a Francia en 1882, se encontró con que su estilo de pintura había perdido aceptación. No obstante, Tissot fue arrastrado por el movimiento del resurgimiento católico de fin de siglo, una combinación de fundamentalismo y espiritualismo basados en la Biblia, y se convirtió al catolicismo después de tener una visión en la iglesia de Saint Sulpice. Tras su conversión, Tissot hizo dos peregrinajes a Tierra Santa, donde recogió una gran abundancia de datos, muchos de ellos indiscriminados, en forma de notas, bocetos y fotografías, de “cómo era realmente” la vida en la Tierra Santa. Luego regresó a su estudio de París, donde pintó 365 *gouaches* y dibujó más de 100 bocetos de la vida de Cristo. (Más adelante

haría algo muy parecido para las historias tomadas del Antiguo Testamento.) Luego utilizó sus bocetos y fotografías como base para su “intuición”: “entraba en trance” y empezaba a pintar escenas de la vida de Cristo. Para las imágenes de los judíos bíblicos, utilizó los rostros de yemenitas que había dibujado en Palestina, pero para los romanos se inspiró en los rostros de los camareros parisinos. Su Biblia fue publicada en francés en 1896 (Alice Guy compró un ejemplar en 1900) y fue un éxito inmediato. Los cuadros mismos fueron exhibidos en París en dos ocasiones, una en Londres, y recorrieron Estados Unidos y Canadá (la colección entera fue adquirida por el Brooklyn Museum por medio de una suscripción popular). Ríos de gente acudieron a ver estas imágenes con silenciosa reverencia, a menudo cayendo de rodillas para orar ante una de ellas y luego siguiendo hasta la siguiente imagen aún de rodillas.

Junto a sus afirmaciones de que las imágenes eran el resultado de la “intuición” o la inspiración divina, Tissot destacaba el hecho de que topográficamente eran muy exactas. Al parecer, fue esta fidelidad al realismo topográfico la que movió a Alice Guy a utilizar la Biblia de Tissot como inspiración visual para su **Pasión**; en sus memorias señalaba también que contrató a dos





jesuitas “regresados hace poco de un peregrinaje a la Tierra Santa” como asesores de la película.

Como ha señalado Herbert Reynolds en su ensayo sobre cómo la película **Del pesebre a la Cruz** (*From the manger to the cross*, Kalem, 1911) se inspiró en la Biblia de Tissot, la división del libro en cinco partes (La Sagrada Infancia, el Ministerio, la Semana Santa, la Pasión, la Resurrección) empieza a sugerir ya una estructura dramática en cinco actos, o quizás un largometraje de 5 rollos; además, la Biblia de Tissot sería una especie de guion y storyboard preliminar, porque al recopilarla Tissot organizó una sola narración cronológica asignando unos cuantos versos de uno o dos evangelios a cada uno de sus cuadros. Aunque Reynolds no toma en consideración la película de Guy, parece claro que la película de Kalem llevaba la idea de Guy un paso más allá: en lugar de pintar decorados basados en las imágenes de Tissot, se hizo un intento de reproducir las imágenes de Tissot en las localizaciones.

La versión de Guy de **LA PASIÓN** destaca visualmente por los decorados de Menessier, a menudo impresionantes. A diferencia de **La Pasión** de Zecca, hecha por Pathé ese mismo año, Guy diseñó su película para acentuar el uso de la profundidad de campo y para que el movimiento llenara el encuadre a lo

largo de las diagonales. Aunque Jasset era el encargado de dirigir los exteriores, estaba claro que Guy tenía un plan integral para toda la película, ya que las líneas del movimiento y el uso de la profundidad de campo se mantenían ya estuviera ambientado el cuadro en un escenario con bastidores pintados o fuera rodado en una localización.

Para los decorados, los cuadros de Tissot habían sido copiados de manera bastante literal en algunos casos, como en la secuencia de la Última Cena o la secuencia conocida como el Ecce Horno; en otras ocasiones, solo se tomaban de ellos los motivos visuales. Por ejemplo, el pasaje abovedado de ladrillo de la escena de la Natividad está tomado en realidad del cuadro de Tissot “La huida a Egipto”.

El catálogo de Pathé alardeaba de que “*cada una de nuestras escenas tiene su propio decorado especial*”. Esto era una exageración, pero los telones de fondo con trampantojo de Pathé estaban tan trabajados que daban la impresión de ser al menos igual de importantes que el argumento de la película. Los telones de fondo de Guy eran más simples pero a menudo había una relación temática entre su uso de los interiores (por lo general representados en decorados) y de los exteriores (por lo general localizaciones).



La expresividad de las películas de Guy procede del grado en el que manipula los espacios exteriores e interiores para expresar lo que pensaba de las esferas doméstica y pública. La esfera doméstica, por lo general representada por un decorado, es un mundo gobernado por las mujeres: ordenado, seguro y lleno de flores... o al menos con papel pintado con dibujos de flores. La esfera pública está dominada por los hombres, aunque las mujeres también están ahí: a menudo es amenazador, violento y desorganizado. En farsas como **La señora tiene antojos**, la jerarquía tradicional entre las dos esferas (y por extensión entre los sexos) es vuelta del revés. Aunque Guy era monárquica de tendencias derechistas, disfrutaba haciendo películas en las que se cuestionaba la autoridad, ya se tratara de esposas cuestionando a sus maridos o, como en el caso de **Los albañiles** (*Les maçons*, Gaumont, 1906), de trabajadores desafiando a sus jefes (...).

\*\*\*

(...) **LA MADRASTRA** comienza en el hogar de un sencillo trabajador, muy desordenado porque es un viudo con un hijo joven. Una vecina entra con su hija pequeña y lo ordena todo. Aparentemente él la ha contratado para hacerlo, porque le paga al final de la escena. En la siguiente secuencia, vemos a la mujer en su propia casa, que está tan bien cuidada que parece lujosa comparada con la del viudo. Se acicala ante un espejo, luego empieza a planchar a toda prisa cuando oye un golpe en la puerta. Entra el padre, le da unas flores, y ella coquetea con él mientras arranca los pétalos de una flor: *“me quiere, no me quiere”*. Cuando acaba -sí que la quiere- él se declara en matrimonio y le da un anillo. Ella le recuerda que tiene una niña, y él le recuerda que tiene un hijo. Ella accede a casarse con él y se estrechan la mano. Cuando él se marcha, ella admira con alegría el anillo.

En la siguiente secuencia, los vemos viviendo en las estrechas habitaciones de él. Después de que el padre se marcha al trabajo, la madrastra muestra cómo realmente es, maltratando al chico al tiempo que privilegia a su propia hija. Incluso cuando el padre regresa, el chico tiene problemas para conseguir su atención; cuando su padre se da cuenta de que está llorando, la madrastra dice que ha tenido que castigarlo. El chico obtiene un indulto cuando su padre le envía a comprar tabaco. La siguiente escena es el único plano de exteriores de la película: el chico va al cementerio y llora sobre la tumba de su madre. Sin embargo, no es su madre quien lo salva, sino un agente de policía que lo levanta y lo lleva a la comisaría. La comisaría es un decorado, pero se trata claramente de un espacio público, con el jefe de policía sentado en un trono detrás de su escritorio y flanqueado por varios ayudantes.

(Comisarías de policía parecidas serían un elemento habitual en las películas de Solax de Guy.) El padre entra y le dice al policía que su hijo ha desaparecido. El policía le dice que tienen a un chico que concuerda con la descripción y el padre parece muy aliviado. Traen al chico y se muestran sus moretones. El padre lleva a casa a su hijo y le muestra los moretones a la mujer; ella se aparta avergonzada al verlos, lo cual le enfurece, de modo que la tira al suelo y está a punto de pegarle cuando el chico se interpone entre ellos. Ella se levanta de un salto y trata de abrazar a su marido, pero él coge a su niña y las echa a las dos de la casa. El padre se sienta y pone a su hijo sobre sus rodillas, sin mostrar señales de lamento por la partida de la esposa. La última frase del guion dice: “*Tras encontrarse de nuevo, padre e hijo se abrazan*”. Esta frase refuerza el tema de la película: el vínculo esencial es entre el padre y el hijo y no entre el padre y la esposa (...).

(...) La película se centra claramente en el chico como el personaje principal durante toda la película. Casi toda la narración, excepto la escena en la que su padre se declara, está contada desde su punto de vista. Incluso el momento en que el padre trata de pegar a la madrastra es simplemente una escenificación para permitir al niño detener la paliza y mostrar por su madrastra la piedad que ella nunca mostró por él. Aunque Guy cuenta la película con pocas secuencias y con cuadros escenificados, el acento puesto en el niño y su relación con su padre está claro. Guy parece dar por supuesto que una madrastra es automáticamente mala para un niño, y de ese modo la culpa recae sobre el padre por haberse casado de nuevo. No obstante la coherencia del personaje -el énfasis en el punto de vista psicológico del personaje- fue la innovación de Alice Guy, aun cuando sus imitadores de Pathé no supieran reconocerla como tal. Dicho de otro modo, aunque Guy no dirigió la primera película de ficción, hizo avanzar enormemente la práctica de la narración psicológica en el cine. (...).

\*\*\*

(...) Durante los once años en los que ocupó el puesto de directora de producción cinematográfica para la Gaumont, Guy produjo con regularidad un cierto tipo de película que podemos llamar “películas de milagro”, porque el núcleo de la historia era siempre un milagro de acuerdo con la fe o el folklore católico. Guy solo produjo estas películas católicas para la Gaumont, aunque es posible seguir la pista de una relación o evolución desde estas “películas de milagro” y algunos de los cuentos de hadas y dramas que produjo para Solax.



Las “películas de milagro” podían ser comedias, cuentos fantásticos (sobre *Santa Claus*, por ejemplo) o películas serias, como los dramas de la Pasión, pero todas tienen una cosa en común: giran en torno a algún artículo de la fe o el folclore católico. En cada película, el acontecimiento central de la trama es alguna clase de milagro; a veces Guy tiraba por la borda todo lo que sabía sobre la estructura argumental o la coherencia del personaje en aras de este milagro. Muchas de estas películas están ambientadas en las navidades o se centran en un acontecimiento navideño.

**LA NAVIDAD DEL SEÑOR CURA**, de 128 metros, trata sobre un párroco que se da cuenta de que necesita una estatua del niño Jesús para el belén de su iglesia, pero sus feligreses son demasiado pobres para pagar el precio que pide el comerciante local de estatuas. El sacerdote vuelve a su iglesia y coloca un pesebre vacío delante del altar; parece un poco redundante, ya que la figura del altar es una figura de tamaño natural de la Virgen María sosteniendo un niño Jesús. Pero los feligreses llegan y se arrodillan alrededor del pesebre, vacío, y su fe se ve recompensada cuando aparecen dos ángeles y la Virgen María cobra vida y alarga la estatua que sostiene en brazos al sacerdote, quien la coloca en el pesebre a sus

pies (...). **LA NAVIDAD DEL SEÑOR CURA** es la única película de este tipo que se ha encontrado hasta la fecha, pero hay un puñado de guiones similares en la colección de guiones Gaumont en la Bibliotheque Nationale (...).

\*\*\*

(...) Si los borrachos, como el de **El colchón saltarín**, representan los elementos irreprimibles que se encuentran en la calle, los cazadores furtivos desempeñaban a menudo la misma función para las películas ambientadas en el campo, en muchas de las primeras películas de Gaumont (y también en películas de Pathé), como puede verse en **EL HIJO DEL GUARDABOSQUES** (...). La historia de Gaumont comienza con un guardabosque que está punto de salir a hacer su ronda. Prepara su rifle y da un beso de despedida a su mujer y a sus dos hijos. En los bosques, pill a dos cazadores furtivos con las manos en la masa y los persigue. Tras una prolongada persecución, los furtivos cruzan un tablón que salva un abismo, pero cuando el guardabosque los sigue, ellos vuelcan el tablón y lo precipitan en una caída mortal. El chico ha seguido a su padre y es testigo del asesinato. Vuelve corriendo con su madre y le da la noticia. Su escena de duelo está montada como la de una *pietà* (imitando las imágenes católicas de la Virgen María llorando al pie de la cruz o con Cristo muerto en sus brazos), una rúbrica visual de Guy. El chico ve a los dos furtivos y los sigue hasta un bar, donde se esconde bajo una mesa mientras beben y coquetean con la camarera. Luego los ataca, lo cual hace venir a la policía, tras lo que sigue otra persecución. Un furtivo es abatido a tiros por la policía, el otro cae en el mismo abismo en el que el guardabosque encontró su destino (...).

(...) Los cazadores y los guardabosques eran personajes recurrentes en las primeras películas de Gaumont; los guardabosques representaban el honor y el orden. La profundidad de campo en **EL HIJO DEL GUARDABOSQUES** y el uso del paisaje eran característicos de la estética visual de Guy, también aparente en **La Pasión**. La actriz que interpretaba a la madre en **EL HIJO DEL GUARDABOSQUES** fue la misma actriz que llevó a Gaumont a la vanguardia del desarrollo narrativo, cuando Alice Guy la puso en escena en una serie de primeros planos dramáticos que impulsaban la narración en **La señora tiene antojos**. (...)

\*\*\*



(...) En sus melodramas, como **EN LA BARRICADA** (o **El niño de la barricada**), la distinción entre la esfera doméstica y la privada se trata más abiertamente. El film es un melodrama rodado en siete escenas. El único decorado es un interior, una representación muy florida de un espacio doméstico compartido por la madre anciana y su hijo adolescente. A través de la puerta es visible un telón de fondo que representa una calle, y en la primera escena el chico ve a unos soldados que pasan corriendo. Busca cualquier excusa para salir y por último agarra una botella de leche. Su madre le deja marchar, temerosa.

En el exterior, el chico ve un grupo de gente levantando una barricada. A pesar de sus advertencias, trepa por encima de ella y dobla la esquina, donde se encuentra con trabajadores intercambiando disparos con soldados de caballería (el suceso representado es la fallida sublevación de la Comuna en 1871) y luego corriendo para ponerse a salvo en la barricada, seguidos por el chico. La caballería mata a la mayoría de los rebeldes y pone en fila a los restantes delante de un pelotón de fusilamiento, incluido el chico, quien había recogido un rifle pero no lo había usado. El chico le enseña su botella de leche al comandante y suplica

un aplazamiento para poder terminar su recado. Concedido su deseo, regresa al decorado del interior, deja la leche a su madre, la besa con ternura varias veces y regresa a su posición en la fila ante el pelotón de fusilamiento. Esta vez su madre le ha seguido, y con sus súplicas consigue un indulto permanente para el chico.

La película es una versión de un episodio de un poema dramático de Victor Hugo. Aunque no es su mejor guion, **EN LA BARRICADA** ilustra efectivamente la manera de pensar de Guy sobre las esferas doméstica y pública. Un chico deja la esfera doméstica antes de estar preparado; se le permite regresar porque la madre, que gobierna el hogar, y el comandante, que gobierna la calle, están de acuerdo en que no está preparado aún para la arena pública y sus consecuencias (...).

**Texto (extractos):**

*Elisa McCausland y Diego Salgado, "Alice Guy: pionera y misterio", en sección "Estudio", rev. Dirigido, marzo 2019*

*Alison McMahan, Alice Guy Blaché, Plot Ediciones, 2006*









MARTES 14

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## ALICE GUY-BLACHÉ (programa 3º: etapa SOLAX I)

**UN HOMBRE ES UN HOMBRE** (1912) EE.UU. 9 min.

**Título Orig.-** A man's a man. **Dirección, Guion y Montaje.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Música.-** (restauración 2020) Andrew Earle Simpson. **Productor.-** Alice Guy. **Producción.-** Solax Film Company. **Intérpretes.-** Patrick Foy (*Jacob Strauss*), Blanche Cornwall (*sra. Strauss*), Lee Beggs, Billy Kirk, Mariam Swayne. **Estreno.-** (EE.UU.) 19 enero 1912.

**HOJAS QUE CAEN** (1912) EE.UU. 14 min.

**Título Orig.-** Falling leaves. **Dirección, Guion y Montaje.-** Alice Guy. **Argumento.-** El relato "The last leaf" (1907) de O.Henry. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Música.-** (restauración 2020) Tamar Muskal. **Productor.-** Alice Guy. **Producción.-** Solax Film Company. **Intérpretes.-** Mace Greenleaf (*dr. Earl Headley*), Blanche Cornwall (*la madre*), Darwin Karr (*el padre*), Marian Swayne (*Winifred*), Magda Foy (*Trixie*), Mary Foy (*la enfermera*). **Estreno.-** (EE.UU.) 15 marzo 1912.

**LA CLOACA** (1912) EE.UU. 20 min.

**Título Orig.-** The sewer. **Dirección y Montaje.-** Alice Guy y Edward Warren. **Guion.-** Henri Ménessier. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Música.-** (restauración 2020) Tamar Muskal. **Productor.-** Alice Guy. **Producción.-** Solax Film Company. **Intérpretes.-** Darwin Karr (*John Stanhope*), William Leverton (*Herbert Moore*), Magda Foy (*Oliver*), John Leverton (*Stuart*). **Estreno.-** (EE.UU.) 24 abril 1912.

**LA HUELGA** (1912) EE.UU. 9 min.

**Título Orig.-** The strike. **Dirección, Guion y Montaje.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Música.-** (restauración 2020) Amy Denio. **Productor.-** Alice Guy. **Producción.-** Solax Film Company. **Estreno.-** (EE.UU.) 16 agosto 1912.

## HACIENDO UN CIUDADANO NORTEAMERICANO (1912)

EE.UU. 14 min.

**Título Orig.-** Making an American citizen. **Dirección, Guion y Montaje.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Música.-** (restauración 2017) Frederick Hodges. **Productor.-** Alice Guy y Herbert Blaché. **Producción.-** Solax Film Company. **Intérpretes.-** Lee Beggs (*Ivan Orloff*), Blanche Cornwall (*su esposa*). **Estreno.-** (EE.UU.) 30 octubre 1912.

## LA CHICA EN EL SILLÓN (1912) EE.UU. 13 min.

**Título Orig.-** The girl in the arm chair. **Dirección, Guion y Montaje.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N). **Música.-** (restauración 2017) Frederick Hodges. **Productor.-** Alice Guy y Herbert Blaché. **Producción.-** Solax Film Company. **Intérpretes.-** Lee Beggs (*el prestamista*), Blanche Cornwall (*Peggy Wilson*), Mace Greenleaf (*Frank Watson*). **Estreno.-** (EE.UU.) 13 diciembre 1912.

*Rótulos originales subtítulos en español*

*Música de sala:*  
"Days aweigh" (1987)  
Cassandra Wilson





(...) Desde 1910 a 1914, Alice Guy-Blaché fue propietaria y directora de su propio estudio, la Solax Company. No solo poseía y dirigía la producción, sino que el 50% de todas las instalaciones físicas era suyo: el plató de cine, el taller de construcción de decorados, la planta de procesamiento de películas, etc. Al principio alquiló el estudio del *cronófono* de Gaumont y añadió algunos edificios de platós y otras propiedades en la planta de Gaumont, en Flushing (Nueva York). Más tarde, a medida que aumentaba su ritmo de producción y el limitado acceso que tenía al estudio Gaumont resultaba insuficiente, construyó un nuevo estudio Solax en Lemoyne Avenue en Fort Lee, Nueva Jersey. Hasta ahora, es la única mujer en la Historia del Cine que ha llegado a ser propietaria de su propio estudio y todas sus películas tuvieron mucho éxito (...). La leyenda dice que la compañía se arruinó porque su marido prefería arruinar la compañía que permitir que su mujer lo eclipsara y Alice le quería tanto que le permitió hacerlo. La culpabilidad de Herbert está “demostrada” por el hecho de que dejó a Alice Guy en Nueva York en 1918 y se fue a Hollywood acampañado de una de sus actrices. La respuesta al enigma es mucho más compleja (...).

(...) Entre 1906 y 1914, Guy trabajó en varios modos de producción cinematográfica que ofrecen grandes contrastes. De 1896 a 1907 produjo y dirigió películas mudas, en gran medida sin supervisión; de 1902 a 1906 dirigió fonoescenas dentro de un sistema de producción rígidamente jerárquico; y de 1910 a 1914 estuvo al frente de su propio estudio en Solax, donde tenía el control absoluto. En 1914, básicamente había quedado absorbida por la compañía de Herbert Blaché, Blaché Features. Utilizando la planta, las propiedades y hasta algunos de los mismos actores de la Solax, Guy y Blaché se alternaban en la dirección de un largometraje al mes, y a veces contrataban a otros directores para dirigir una película producida por ellos (por ejemplo, Alberto Capellani). De 1914 a 1917, los Blaché dirigieron y produjeron películas dirigidas por otros para Popular Plays and Players, una coalición de distribuidores para los cineastas independientes. Pensando que sería más rentable para ellos trabajar por su cuenta, empezaron a producir películas para su propia productora, la U. S. Amusement Company. Durante un breve periodo de 1916 a 1917, produjeron películas para la U. S. Amusement Company y Popular Plays and Players simultáneamente. Guy dirigió entre seis y ocho películas para Popular Plays and Players en tres años; dirigió otras seis para la U. S. Amusement





Company en un año. Después de 1917, Guy se hizo directora de alquiler, haciendo películas para otros productores con poco control sobre el guion, las localizaciones o el reparto (...).

\*\*\*

(...) Dos películas de Solax tienen como tema la cuestión de la ciudadanía o de la identidad étnica: **Un hombre es un hombre** y **Haciendo un ciudadano norteamericano**. La primera es sobre el antisemitismo y la segunda “contra” la opresión de las mujeres, pero ambas pueden poner de manifiesto que Guy y sus colegas de Solax (europeos en su mayoría) propusieron un “modo de conducta americano”, una mascarada que nos revela más sobre las presiones sociales y económicas para “americanizarse” que sobre lo que constituye la ciudadanía americana (...).

(...) Por lo general, en las películas de este periodo los judíos son retratados como usureros, prestamistas o buhoneros. Son invariablemente malvados, o en el mejor de los casos lo bastante listos para que otra persona cargue con la culpa de

sus fechorías. (...) La misma Guy retrataba a los judíos como prestamistas y usureros estereotipados en otras películas. Estos papeles eran generalmente interpretados de manera muy poco sutil por Lee Beggs, pero en **UN HOMBRE ES UN HOMBRE** Beggs interpreta al cabecilla de la multitud linchadora y el judío es interpretado por un actor desconocido. "The Moving Picture News" publicó la siguiente reseña de la película: *"En esta producción de Solax, un judío es representado como un hombre y no como objeto a ridiculizar. El pobre buhonero, aunque agraviado por un desconsiderado y despreocupado hombre de sociedad, no solo le perdona sino que muestra la grandeza suficiente para proteger al delincuente de la violencia de la multitud (...)".* En esta película, Guy parece ser consciente del ambiente general de antisemitismo y trata de remediarlo retratando al judío como una completa víctima. (...) La película no aborda cuestiones reales entre judíos y gentiles, sino el hecho de que los grupos minoritarios tienen que luchar por conseguir la verdadera ciudadanía. Así lo comprende un segundo crítico en el mismo número de "The Moving Picture News": *"Durante siglos la impresión popular del judío ha sido tomada de la figura materialista, despiadada e inflexible del Shylock retratado por Shakespeare en El mercader de Venecia. Hasta hace muy poco, el judío del*



teatro era el único tipo que proporcionaba diversión universal. El vodevil ha tenido su propia manera de representarlo y el teatro serio ha tenido la suya. La revista ha tenido otra manera aún de retratar a los infortunados hijos de Israel. Aunque cada una de estas ramas del entretenimiento aparentemente trataba de representar al judío con fidelidad, ninguna de ellas ha visto posibilidades en mostrar a los judíos de otro modo que con largas barbas, sombrero hongo encajado hasta las orejas y manos que se mueven como las aletas de un pez. En los últimos años el que fuera comúnmente conocido como el “judío puesto en la picota” y que provoca regozijo ha ido desapareciendo gradualmente, y en su lugar ha llegado el nuevo tipo de judío –el judío americano–, el judío que está participando en los negocios, la sociedad y la política americana. Los judíos ya no son representados al antiguo estilo, sino que ahora se los muestra en su nuevo entorno, donde su hombría, sus sentimientos y sus convicciones no son parodiados, sino idealizados.” (...)

\*\*\*

(...) Guy produjo y dirigió melodramas de varios tipos, pero es posible ver un hilo conductor en todos ellos. Peter Brooks señala la relación entre el melodrama y la Revolución Francesa: “Éste es el momento epistemológico que ilustra y al que contribuye el momento que simbólicamente, y de manera real, marca la liquidación final del concepto tradicional de lo sagrado y sus instituciones representativas (la Iglesia y el monarca), la destrucción del mito de la Cristiandad, la disolución de una sociedad orgánica y jerárquicamente cohesiva y la invalidación de las formas literarias –la tragedia, la comedia costumbrista– que dependían de esta sociedad. El melodrama no representa simplemente un declive de la tragedia, sino una respuesta a la pérdida de la visión trágica. Nace en un mundo donde los imperativos tradicionales de la verdad y la ética han sido violentamente cuestionados... Pasa a ser el medio principal de revelar, manifestar y poner en vigor el universo moral esencial en la era de lo postsagrado (...)”

Guy es un buen ejemplo de la puntualización de Brooks. Quizás a causa de su estricta educación católica, que incluyó estancias en conventos todavía gobernados por reglas que se remontaban a la Edad Media, en sus películas francesas persistía aún un cierto sentido de lo sagrado. Es fácil verlo en películas como **La Pasión** (...). Pero también es visible en las “películas de milagro”, en el sentido de temor reverencial y maravilla y en la fe infantil (desde un punto de vista moderno)



en lo milagroso como parte de lo cotidiano. (...) Pues bien, de las “películas de milagro” que hizo durante su permanencia en la Gaumont, provienen las “películas de perdón” que hará en Solax: con el centro de atención en el romance familiar, son su manera de adaptar lo que funcionaba en Francia al público americano. Es el caso de **HACIENDO UN CIUDADANO NORTEAMERICANO**.

(...) El argumento de **HACIENDO UN CIUDADANO NORTEAMERICANO** trata de un marido y su mujer (probablemente rusos) que dejan su país y llegan a la isla de Ellis, más adelante se instalan en el Lower East Side, y más adelante aún en una granja en el campo. El marido trata a su mujer como a una mula de carga, y cuando ella se desploma por el agotamiento, se pone furioso. En cada escena, un representante de una sociedad americana totalmente masculina le enseña a tener mejores modales. Se trata de una versión muy avanzada de las “películas de perdón” y también un ejemplo temprano de una película de “redención”, la forma madura de la “película de perdón”: el personaje que necesita redimirse (porque ha causado perjuicio a uno femenino) era con frecuencia el masculino. La mayoría de las “películas de redención” que hizo Alice Guy fueron largometrajes. **HACIENDO UN CIUDADANO NORTEAMERICANO** se presta a una lectura múltiple: primero

el espectador es colocado en la posición de un no-inmigrante o un inmigrante de éxito (esto es, integrado). Aquí se da por supuesto que el espectador es masculino, pero hay momentos en los que la interpelación se dirige claramente al sexo femenino, como en la escena en la que la mujer hostiga a su marido maltratador, ahora retenido por un policía, con el palo que él acaba de usar para pegarle: su primer momento de afirmación personal. Más adelante en la misma película, la religión se utiliza como manera de interiorizar el control representado antes por los “ciudadanos americanos” que infligen el castigo (...).

\*\*\*

(...) **HOJAS QUE CAEN** comienza presentándonos al *doctor Earl Headly* con su bata blanca en su laboratorio. Dos colegas médicos, vestidos de negro, vienen a visitarlo y a examinar el remedio para la tuberculosis que el *doctor Headly* acaba de descubrir. Como esta flanqueado por los dos hombres de negro, la presentación del *doctor Headly* nos recuerda a la presentación de los ángeles y santos de las “películas de milagro” del periodo Gaumont de Guy. En casa de la



niña enferma, otro médico les dice a los padres que no se puede hacer nada y que su hija morirá antes de que caigan las hojas de los árboles en otoño. La pequeña *Trixie* oye esto, y esa noche se levanta de la cama para volver a atar las hojas a los árboles. El *doctor Headly* pasa por allí por casualidad y le pregunta qué está haciendo. Cuando oye la historia de *Trixie*, pide que le lleve a ver a sus padres. Por supuesto, sus inyecciones curan a la chica enferma, y el doctor se enamora y decide casarse con ella. Puede seguirse la pista de la relación de esta película con las anteriores “películas de milagro” a través de los cambios en la representación del punto de vista. Las visiones son un recurso utilizado con frecuencia, aunque mostradas de distintas maneras. Las superposiciones para revelar los pensamientos (y para ilustrar los diálogos), como las que hemos visto en la escena de la visión de Judas en **La Pasión**, son utilizadas en **El ladrón** o en **Dick Whittington and his Cat**. (...) La coreografía precisa del movimiento de los personajes en último término se utiliza en **LA CHICA EN EL SILLÓN**. Y, lo más sofisticado de todo, es que llegaban a utilizar diferentes técnicas de rodaje así como material de atrezzo para reflejar los pensamientos de un personaje, pensamientos que ofrecen un contrapunto a los diálogos, de un modo con reminiscencias de la práctica teatral (...).

\*\*\*

(...) El uso de la luz, la profundidad de campo y el sofisticado uso del espacio que caracterizaban las últimas películas de Guy para Gaumont, como **La Pasión**, no eran tan evidentes en los innumerables salones y dormitorios que eran los escenarios representados en las películas de Solax. Pero de vez en cuando -por ejemplo, en **LA CHICA EN EL SILLÓN**- también en ellas vislumbramos esa cualidad. Por supuesto, en películas como **LA CLOACA** (2 rollos) en la que los decorados permitían más imaginación, esta cualidad es muy evidente.

**LA CLOACA** trata de una banda de ladrones que planea robar a un filántropo. Adiestran a un muchacho contra su voluntad para entrar a la fuerza en casa del filántropo; el hombre atrapa al chico con las manos en la masa, le perdona y le deja marchar; el chico, a cambio, le da una moneda de medio dólar que se abre en dos y oculta una hoja de sierra. Más tarde, cuando los ladrones secuestran al hombre y lo dejan caer a un foso de piedra, ese regalo le ayudará a escapar. El hombre tiene que realizar una penosa y solitaria caminata por varios túneles de alcantarillado hasta que llega a su hogar y llama a la justicia. La historia acaba cuando adopta al chico y a su hermano mayor.

Menessier, que había diseñado los decorados de **La Pasión** para Guy en Francia, diseñó también los decorados para **LA CLOACA**. Guy recordaba su colaboración americana con Menessier: *“Menessier era uno de mis mejores colaboradores, y no solo por **La Pasión**. Era hijo de un gran escenógrafo teatral, pero él mismo era una especie de vagabundo. Un día le dije: ‘Menessier, tengo buenas noticias para ti. Gaumont ha accedido a concederte un aumento de sueldo’. Entonces me dijo: ‘Yo tengo noticias todavía mejores para ti. Me he comprado un pequeño coche. Voy de un mercado a otro y tengo la intención de seguir así’. Yo dije: ‘¡Buena, no te podemos obligar a quedarte en el cine!’. En 1907 me fui a América. Un buen día estaba en casa y me dijeron: ‘Madame, un caballero francés ha venido a verla’. Era Menessier, que venía a ofrecerme sus servicios. Me dijo: ‘Jefa, dime si quieres que trabaje contigo o no’. Yo dije: ‘Sí que quiero, voy a contratarte’. Así que se quedo conmigo de 1911 a 1914”.*

Fue Menessier quien llevó al resto del personal de la Solax ante Guy para ofrecerle que aceptara una reducción del 50 % en sus salarios cuando la Solax empezó a irse a pique en 1914, una medida desesperada que no ayudó a la compañía a mantenerse a flote (...).

(...) Los decorados que creó Menessier para **LA CLOACA** siguen resultando impresionantes hoy en día. Había una nueva unidad entre el diseño del decorado y el estado emocional del protagonista, quizás debido al hecho de que Menessier también había escrito el guión. Menessier excavó trincheras alrededor del estudio de Flushing para **LA CLOACA** y reclutó a un ejército de ratas especialmente adiestradas para atacar al héroe (las ratas blancas tuvieron que pintarse de rojo para que se vieran grises en la pantalla). Los decorados de las cloacas de Menessier son bastidores pintados con un estilo expresionista, dispuestos al estilo teatral para crear una serie de espacios con profundidad de campo que el protagonista se esfuerza por atravesar. Karr, el actor, tenía una larga secuencia en la que se debate a solas, interactuando solo con las ratas. El decorado resuena con su miedo y su desesperación mientras se esfuerza por encontrar una salida a los interminables túneles (...).

Texto (extractos):

Alison McMahan, Alice Guy Blaché, Plot Ediciones, 2006

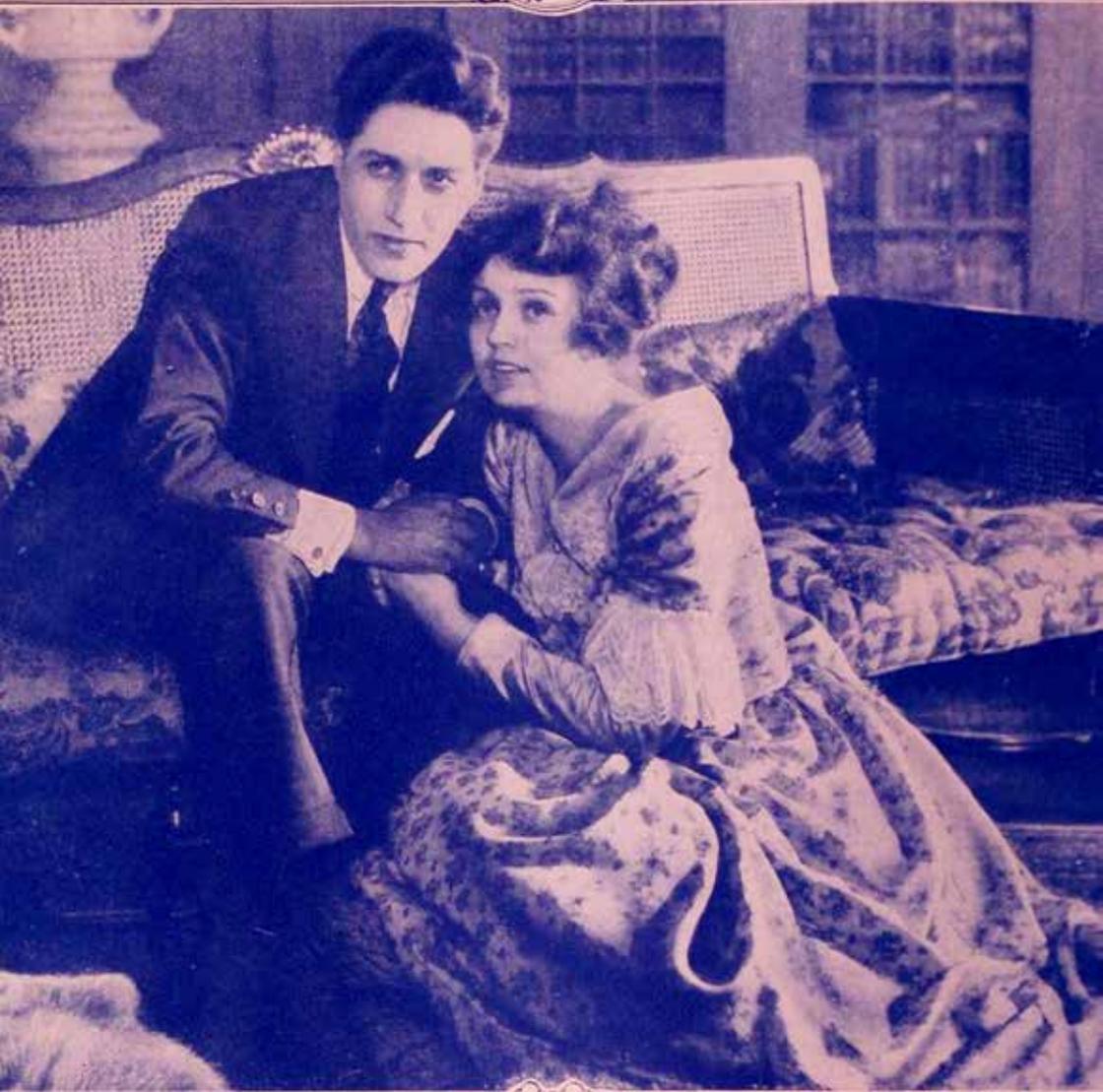




RUBS  
RUMES







GOLDEN EAGLE FEATURES

Carlyle Blackwell

in

The Ocean Waif

featuring

DORIS KENYON

VIERNES 17

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## **ALICE GUY-BLACHÉ (programa 4º: etapa SOLAX y II)**

**EL LADRÓN** (1913) EE.UU. 15 min.

**Título Orig.-** The thief. **Dirección, Guion y Montaje.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1 - B/N).

**Música.-** (restauración 2008) Meg Morley. **Productor.-** Alice Guy. **Producción.-** Solax Film Company. **Estreno.-** (EE.UU.) 14 febrero 1913.

**UNA CASA DIVIDIDA** (1913) EE.UU. 13 min.

**Título Orig.-** A house divided. **Dirección, Guion y Montaje.-** Alice Guy. **Fotografía.-** (1.33:1

- B/N). **Música.-** (restauración 2005) Meg Morley. **Productor.-** Alice Guy. **Producción.-** Solax Film Company. **Intérpretes.-** Fraunie Fraunholz (*Gerald Hutton*), Marian Swayne (*Diana Hutton*), Vinnie Burns (*secretaria*). **Estreno.-** (EE.UU.) 2 mayo 1913.

**MATRIMONIO AL LÍMITE DE VELOCIDAD** (1913) EE.UU. 14 min.

**Título Orig.-** Matrimony's speed limit. **Dirección, Guion y Montaje.-** Alice Guy. **Fotografía.-**

(1.33:1 - B/N). **Música.-** (restauración 2005) Meg Morley. **Productor.-** Alice Guy. **Producción.-** Solax Film Company. **Intérpretes.-** Fraunie Fraunholz (*Fraunie*), Marian Swayne (*Marian*). **Estreno.-** (EE.UU.) 11 junio 1913.

**LA HUÉRFANA DEL OCÉANO** (1916) EE.UU. 40 min.

**Título Orig.-** The ocean waif. **Dirección y Montaje.-** Alice Guy. **Guion.-** Frederick Chapin.

**Fotografía.-** John G. Haas (1.33:1 - B/N). **Música.-** (restauración 2000) John Mirsalis.

**Productor.-** Herbert Blaché. **Producción.-** Solax Film Company. **Intérpretes.-** Carlyle Blackwell (*Ronald Roberts*), William Moris (*Hy Jessop*), Doris Kenyon (*Millie Jessop*), Edgar Norton (*Hawkins*), Fraunie Fraunholz (*Sem*), Lyn Donelson (*Ruth Hart*), Augusta Burmeister (*su madre*). **Estreno.-** (EE.UU.) 2 noviembre 1916.

*Rótulos originales subtítulos en español*

*Música de sala:*

**"Abbey sings Billie" (1987)**

**Abbey Lincoln**



(...) En **EL LADRÓN** se transmiten los pensamientos de un personaje casi enteramente por medio de una pantalla dentro de la pantalla. La película comienza con dos amigos prósperos recordando sus viejos tiempos en el ejército, y a un tercer amigo que no está presente. Aparecen unas superposiciones de ellos mismos y el coronel *Spottiswoode*; estas superposiciones cumplen la misma función que las fotografías de **Old Love and New** (Solax, 1912), y como los hombres están mirando su anuario, es forzoso preguntarse por qué no se ha utilizado un inserto de una fotografía. A partir de ahí, la película se desarrolla como un melodrama ordinario: los hombres envían a *Spottiswoode* una invitación para una reunión. *Spottiswoode* está pasando por penurias económicas y su hija está gravemente enferma. Su mujer y su hija improvisan un traje y una camisa para que pueda asistir a la comida, con la esperanza de que ésta pueda llevarle a encontrar empleo. En la cena, el segundo compañero alardea de un alfiler de diamantes que ofrece de regalo al anfitrión. Mientras el diamante pasa de mano en mano, dos criados se enzarzan en una pelea y apagan las luces accidentalmente. Cuando se vuelven a encender las luces el diamante no se encuentra por ninguna parte, y las sospechas recaen sobre *Spottiswoode*. Él se niega a que lo registren, despertando más sospechas.

Le permiten marcharse, pero sus dos amigos le siguen a distancia. Cuando llega a casa, el anfitrión le observa por la ventana: la ventana encuadra la acción como si la misma acción fuera otra superposición. Descubre por qué *Spottiswoode* se ha negado a que lo registren: se había llenado los bolsillos de comida para su hija. El anfitrión irrumpe en la casa, exigiendo que le diga por qué no le había dicho cuál era su verdadera situación. Cuando le presentan a la señora *Spottiswoode*, ella ve el alfiler de diamantes profundamente clavado en el tacón de su zapato.

El argumento de **EL LADRÓN** era bastante común. Y en aquella época muchas de las otras compañías cinematográficas producían películas con temas muy parecidos, aunque con más frecuencia la persona sospechosa de hurto era una joven e inocente trabajadora. *Spottiswoode* nunca cae en el pecado, aunque a causa de su pobreza ha caído en desgracia, socialmente hablando. Una vez más, la educación católica de Guy parece ponerse aquí de manifiesto, ya que no da por sentado, como en la ética protestante, que la pobreza equivale a falta de virtud (...).

\*\*\*



(...) **Una casa dividida**, **Matrimonio al límite de velocidad** y **El caso de asesinato de Burstop Holmes** (*Burstop Holme's murder case*) tratan todas ellas del equilibrio de poder entre los miembros del matrimonio, tema de gran interés para Guy, quien escribió el largometraje **House of Cards** explícitamente para mostrar los placeres de dos cónyuges que también trabajan juntos.

Los miembros de la pareja de **UNA CASA DIVIDIDA**, interpretados por Fraunie Fraunholz y Marion Swayne, ambos convertidos en estrellas por Guy, son retratados como iguales en cuanto a su poder emocional dentro de la relación. Vemos al marido en su despacho (Vinnie Burns hace una histérica parodia del estereotipo de la secretaria, con chicle incluido y un estilo de escribir a máquina que da más bien la impresión de que está clavándole las uñas) donde un vendedor de perfumes le rocía perfume por todas las solapas. Mientras tanto, en casa, la mujer atrapa a su doncella, *Bridget*, abrazada al repartidor. El hombre se marcha, pero con los nervios se olvida los guantes. Cuando su marido vuelve a casa, ella toma el perfume y él los guantes como pruebas de infidelidad. Luego cada uno de ellos va a ver a su abogado, quien redacta un contrato especificando que vivirán “*juntos*”





*separadamente*” en la casa para mantener las apariencias y que solo se comunicarán por medio de notas. La separación surte rápidamente su efecto en cada uno de ellos; él no puede concentrarse en el trabajo y ella se deshace en lágrimas en la cocina. Una noche dan una cena, y *Bridget* olvida su llave, así que entra en la casa por la ventana del sótano. La mujer oye el ruido en el piso de abajo y le dice a su marido (en una nota) que hay un ladrón en la casa, a quien debe atrapar sin alarmar a los invitados. También le proporciona una pistola, que ninguno de los dos sabe usar. Ella lo sigue hasta el sótano, donde él da a *Bridget* un susto mayúsculo. En la humorística continuación de este episodio, hablan de sus sospechas y aclaran el malentendido. Una nota satírica final ocurre cuando el abogado los encuentra abrazándose y grita: “¡Deteneos! ¡Estáis incumpliendo vuestro contrato!”.

Aunque el marido y la mujer de **UNA CASA DIVIDIDA** viven en esferas separadas (ella en el hogar y él en el hogar y fuera de él), en el mundo son representados como iguales en la relación. Vemos cómo ella da órdenes a los empleados de su hogar de manera muy parecida a cómo él trata a la gente en su oficina (aun cuando Vinnie Burns lo eclipsa eficazmente con su parodia de la secretaria, destacada en primer plano). Este equilibrio de poder se muestra como algo esencial para el mantenimiento de un hogar feliz. El equilibrio de poder



subrayado en el argumento se mantiene también por medio de la forma: cada personaje tiene casi el mismo tiempo de pantalla, y cada uno de ellos es el centro de atención de sus propias secuencias. Esta primitiva comedia de enredo todavía hace reír al público a carcajadas. (...)

\*\*\*

(...) **MATRIMONIO AL LÍMITE DE VELOCIDAD** pone de relieve la atracción de Guy por el potencial cómico de los malentendidos matrimoniales, que ya había mostrado en **A Comedy of Errors** (1912) y **Una casa dividida**. Esta última película, probablemente rodada al mismo tiempo que **MATRIMONIO...**, convierte en humorística la perspectiva del divorcio con una pareja que permanece unida en el mismo hogar pero se niega a comunicarse verbalmente.

(...) La pareja de **MATRIMONIO AL LÍMITE DE VELOCIDAD**, una vez más interpretada por Fraunie Fraunholz y Marion Swayne, manifiesta este mismo equilibrio emocional de poder y comparte la atención en pantalla. En esta historia están prometidos; ella es una heredera y él tiene un floreciente negocio de corredor de bolsa. La película empieza cuando él lo pierde todo y rompe el compromiso a causa de su pobreza. Ella le ofrece todo su dinero, pero él se niega y se marcha. Entonces ella falsifica un telegrama de un bufete de abogados diciéndole que un tío lejano acaba de morir y le ha dejado una fortuna, a condición de que esté casado

antes del mediodía. Esto le deja unos ¡diez minutos! para encontrar esposa.

En **MATRIMONIO...**, Guy se centra en el proceso que lleva al matrimonio, utilizando la premisa de una herencia limitada en el tiempo para acelerar la elección de pareja del futuro novio. Sin embargo, su antigua prometida ha diseñado este escenario para asegurarse de que se case con ella. La carrera del “rescate en el último segundo” de la película coloca a la mujer en el asiento del conductor, ya que se hace con un coche que la lleve al lado de su novio -con un cura a remolque- a tiempo, como la novia legítima. Guy invierte cómicamente la situación rescate para que la mujer se vea en la situación de “salvar” al hombre, no de un daño corporal, sino de una alianza mal elegida con cualquier extraña.

Lo que impulsa los artificios narrativos es la constante presión del dinero. El hombre, *Fraunie*, decide que debe cancelar su compromiso con *Marian* porque una mala inversión ha mermado sus ingresos. *Marian* le ofrece su considerable fortuna (le arroja a la cara libretas de ahorro como prueba), pero esto solo le recuerda su propio fracaso. Una vez que la promesa de la herencia llega por telegrama, la perspectiva de la seguridad financiera motiva todas las acciones de *Fraunie*, pero el conocimiento de que el dinero le será esquivo una vez transcurrido el plazo, confiere



a su deseo de declararse una intensidad maniaca. La sátira de **MATRIMONIO...** ridiculiza dos creencias sociales de la época: en primer lugar, que un hombre debe controlar su destino financiero y segundo, que la raíz del matrimonio debe ser el amor romántico. La película rechaza sistemáticamente la primera afirmando que *Marian* tiene los medios para controlar las acciones de *Fraunie*, tanto si sabe que ella es la fuente de ese control como si no. (Curiosamente, el telegrama que *Marian* idea como parte de su artimaña informa a *Fraunie* de que la herencia que pende de un hilo *procede de su tía*, con lo que sigue identificando la fuente de las riquezas como una mujer).

Y el cuestionamiento de la segunda se afirma con cada propuesta desacertada que *Fraunie* hace a una variedad de mujeres desprevenidas. Lo inapropiado de sus elecciones sube con cada ejemplo: pasa de una lavandera a una solterona poco atractiva, a una transeúnte que se resiste, a una mujer con velo que finalmente se revela como afroamericana. Aunque parece tan perpleja como las demás, es la única a la que *Fraunie* rechaza como mujer. *Fraunie* la rechaza por considerarla una opción inadecuada, lo que demuestra que la brecha de la raza es el único obstáculo que no puede superarse, ni siquiera en la búsqueda del progreso económico.

**MATRIMONIO AL LÍMITE DE VELOCIDAD** se articula entre estos episodios de ofertas de matrimonio y planos de *Marian* corriendo por las calles para asegurarse de que se convierte en la novia de *Fraunie* antes del mediodía. Guy subraya la presión temporal que enmarca tanto la búsqueda de pareja de *Fraunie* y la búsqueda de *Fraunie* por *Marian* insertando no menos de ocho primeros planos del reloj de *Fraunie*, mientras el minuterero avanza hacia las doce en punto. De este modo parodia las convenciones de “la carrera hacia el rescate” que ya se habían hecho familiares para los espectadores. Cuando *Marian* llega a tiempo para la boda, *Fraunie* casi se ha rendido, tumbándose en la carretera e invitando a su propia muerte. Aún sin saber que *Marian* ha orquestado el artificio para que se celebren sus nupcias. Guy ofrece un ingenioso comentario visual sobre este degradado ejemplo de “unión del amor verdadero”: los dos se casan en el tiempo que tarda un semáforo en ponerse en verde, mientras una apisonadora toca la bocina impaciente detrás de ellos.

(...). Al volver a casa él le muestra triunfante el telegrama y ella confiesa su estrategia. Él quiere salir de la casa hecho una furia, pero no puede porque ella se niega a darle su sombrero. En la lucha por recuperar el sombrero acaban el uno en brazos del otro.



Esta película profundiza algo más en la cuestión de la igualdad marital: ¿es un hombre menos hombre si no tiene éxito económico? ¿Pone en peligro el matrimonio el hecho de que la mujer gane o tenga más dinero que el hombre? Puesto que, era Guy quien ganaba casi todo el dinero durante su matrimonio, y más tarde Herbert Blaché quien perdió dinero jugando a la bolsa, lo cual contribuyó al final de la Solax, parece probable que estas preguntas también fueran de interés personal para ella. Su respuesta en esta comedia parece ser que la fuerza del matrimonio está basada (o debería estarlo) en la relación emocional y no en la económica (...)

\*\*\*

(...) Alrededor de agosto de 1916 los Blaché decidieron abandonar Popular Plays and Players y volver a la producción independiente con el nombre de U. S. Amusement Corporation, que habían fundado dos años antes pero bajo cuya rúbrica no habían producido nada. Habían hecho una docena de películas para Popular Plays and Players, pero aunque eran propietarios de su propio estudio, no ganaban el dinero suficiente.

Con el nombre de U. S. Amusement Corporation hicieron alrededor de diez películas. Estas películas fueron distribuidas por la Metro, Pathé, International Films y sobre todo United States Art Dramas. La distribución se negociaba individualmente para cada película. Por consiguiente, la U. S. Amusement Corporation intentaba alternativamente satisfacer las exigencias del programa de cada distribuidor, quienes tenían distintas líneas directrices para el tema y su tratamiento. (...) En el caso de la International Film Service se atenía más fielmente a las prioridades de William Randolph Hearst: una historia más romántica, con frecuencia basada en las tiras cómicas de sus periódicos, con abundante patetismo pero no brutalidad, con un protagonista simpático y, lo que es más importante, “una joven pura”, una trama llena de suspense y un final feliz y dramático, es decir la “escuela narrativa de Mary Pickford”. Para cumplir con estos requisitos, Guy dirigió **LA HUÉRFANA DEL OCÉANO** (5 rollos): es uno de los dos únicos largometrajes de Guy que han sobrevivido. Está claro por esta película que Guy había adoptado por completo las secuencias de uso del punto de vista y el montaje en paralelo que Griffith había popularizado. Lo interesante (si no excepcional) de esta película es que es una historia de amor que concede el mismo tiempo de metraje al punto de vista de cada uno de los amantes, con algunas partes muy escasas y limitadas que podrían describirse como la representación de un punto de vista omnisciente. Esto es facilitado por el hecho de que durante una buena parte de la narración los futuros amantes ven signos de la presencia del otro pero no llegan a establecer contacto. *Millie* (Doris Kenyon) es la “niña huérfana/abandonada del océano” del título, ya que es encontrada en la playa por un cruel pescador que la cría. *Sem* es su vecino, no demasiado inteligente, que ama a *Millie* y trata de salvarla de los peores maltratos de su padre adoptivo. Cuando estos malos tratos amenazan con volverse incestuosos, *Millie* escapa y se oculta en una gran mansión abandonada. Mientras tanto, *Ronald Roberts* (Carlyle Blackwell) ve la mansión desde su yate y decide alquilarla durante el tiempo que necesite para escribir su próxima novela (sus editores ya le están enviando telegramas urgentes reclamándola). Descubre a *Millie* en la casa, y poco a poco los dos se enamoran, aunque *Roberts* está prometido a *Beatrice* (Dyne Donaldson), una mujer de la alta sociedad. Cuando el padrastro de *Millie* es encontrado muerto, *Roberts* es acusado de asesinato y *Beatrice* rompe el compromiso. Cuando *Sem* se da cuenta de que *Millie* ama a *Roberts*, confiesa que asesinó a su padrastro y luego se suicida, dejando a la pareja libre para casarse.

En esta película, el espacio es generado del mismo modo que vimos en los melodramas de Gaumont, pero también está definido por la clase social. Cuando *Roberts* entra en la vieja mansión y la arregla para ocuparla encuentra también el amor; pero la vida en la casucha en la que crece *Millie* es cruel y violenta, y en la mansión es oscura y tenebrosa hasta que el rico *Roberts* llega al rescate. *Millie* pasa varias escenas entreteniéndose en estudiar cosas como los aros para sostener las faldas y otros símbolos de la clase alta presentes en la casa, hasta que llega *Roberts* en su yate para convertir en realidad su comedia de ser la dama de la mansión. *Roberts* prefiere a *Millie* y sus flores silvestres a la mujer de la alta sociedad con su vestido blanco y su automóvil y sus amigos que son como cortesanos. Aquí el argumento del pintor que corrompe a una joven inocente es en cierto modo invertido: *Roberts* es salvado de un matrimonio vacío con una dominante mujer de la alta sociedad (quien se consuela rápidamente con un rico conde) por *Millie*, quien apenas parece humana. Lo que ella es, en realidad, es la encarnación de la propia musa del escritor. Como *Pigmalión*, él crea su mujer perfecta (el fantasma que merodea por la vieja casa con una ropa que está por lo menos cien años anticuada) y se casa con ella. No se hace frente a la cuestión de cómo van a conciliar las enormes diferencias de sus respectivos orígenes. En cuanto ella entra en la protectora mansión de él, es como si se desprendiera por completo de sus orígenes de clase baja. De hecho, los dos representantes de su pasado, su padre adoptivo y *Sem*, mueren de forma violenta. Para *Millie*, encontrar un protector masculino es necesario para la supervivencia. Encontrar a uno que hace de ella un objeto y la coloca sobre un pedestal se considera miel sobre hojuelas. La película es novedosa por el modo en que *Millie* y *Roberts* gozan de casi la misma importancia en la pantalla (ella domina la primera parte de la narración, él la segunda, pero el punto de vista se alterna continuamente), pero no tuvo éxito comercial (...).

**Texto (extractos):**

*Alison McMahan, Alice Guy Blaché*, Plot Ediciones, 2006  
*Charlie Keil*, "Matrimony's speed limit: 1913 Movies and the beginning of a New Era" en *Charlie Heil & Ben Singer* (ed.), *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*











*Lois Weber*

LOIS WEBER

UNIVERSAL  
REGD. TRADE MARK

“Un director de verdad debe ejercer un control absoluto sobre su trabajo”

**Lois Weber**

(...) Directora, actriz, guionista y productora, los historiadores consideran a **LOIS WEBER** (1879-1939) como una de las directoras más importantes de la era del cine mudo en Estados Unidos, pero a diferencia de muchas de sus colegas hasta el presente, su trabajo fue considerado en su día como igual, incluso un poco mejor, que el de la mayoría de los directores masculinos. Weber fue, junto al mismísimo y reconocidísimo David Wark Griffith, una de las primeras autoras cinematográficas por su manera de plasmar en el celuloide ideas y pensamientos filosóficos o cuestiones e interrogantes que, a través de sus historias cinematográficas, sembraban dudas en el espectador y le obligaban a posicionarse. Además, es conocida por ser la primera directora de cine de Estados Unidos y la primera mujer en dirigir un largometraje, **El mercader de Venecia** (*The merchant of Venice*, 1914), lamentablemente perdido.

Y estos son solo los datos más destacados de una mujer cuya vida y obra debería estudiarse en las escuelas de cine. Polifacética, a Lois Weber era normal verla actuar como damisela en apuros en las películas de Herbert Blaché, marido de Alice Guy, para después verla firmando algunas de las películas más polémicas y exitosas de su época. Primera y única mujer elegida (1916) miembro de la Motion Picture Directors Association, un honor que conservaría durante décadas, Weber fue bien conocida, durante su estancia en la Universal, por impulsar las carreras de otras actrices empleadas en el estudio, a muchas de las cuales había dirigido, caso de Cleo Madison, Lule Warrenton y Dorothy Davenport Reid, y que se convertirían en directoras o productoras por derecho propio. Ya en sus últimos años, Weber fue una de las primeras pioneras en utilizar el cine como ayuda audiovisual en las escuelas, creando películas específicas para la educación. Su filmografía la componen un total de 140 películas como directora acreditada, 120 como guionista, 108 como actriz y 20 como productora.

Nacida como Florence Lois Weber el 13 de junio de 1879 en Allegheny City (anexionada en 1907 oficialmente como North Side, Pittsburgh), Pensilvania, Lois Weber era la segunda hija de George y Mary Matilda (de soltera Snaman) Weber. La familia Weber estaba formada por artesanos expertos en el oficio de la fabricación de muebles y tapicerías. George Weber era tapicero y decorador de la Ópera de Pittsburgh, y en la educación de su hija Lois destacaba su interés por las artes; además a ella le encantaba cantar en el coro. A la temprana edad de

17 años, Lois se unió a una congregación (el “Hogar de la Iglesia”) que recorría el distrito Tenderloin de la ciudad de Pittsburgh con un órgano portátil y un libro de himnos y cuya misión era la de tratar de cambiar/mejorar las vidas de sus vecinos. La experiencia la marcó profundamente como quedó reflejado en su obra filmica posterior. Aunque se desconocen sus antecedentes religiosos, Weber siempre vio el cine como una medio para ayudar a la gente. En una época en la que muchos desconfiaban del impacto cultural del cine, Weber creía en el poder narrativo y dramático del medio. Fue una de las primeras en producir largometrajes narrativos complejos en los primeros años y trató de llevar a la pantalla la misma calidad artística que florecía en otros medios. Su *“entretenimiento cinematográfico ideal”*, dijo una vez, era *“una estantería bien surtida de libros que cobran vida”*. Pero para Weber, el refinamiento del cine iba más allá de los temas intelectuales e incluía películas de conciencia social. A menudo hablaba de utilizar el cine como medio para lograr un cambio político, aspirando a producir obras *“que influyan para bien en la mente del público”* (rev. Photoplay 1913). Su objetivo de mejorar la vida tanto





del público como de quienes trabajaban en su profesión fue lo que impulsó la carrera de Weber como directora.

Weber empezó en los escenarios como concertista de piano y cantante de ópera ligera. En un momento dado, cuando su padre enfermó, tuvo que volver a casa para ayudar a la familia. Se ofreció entonces a cantar en el coro de su iglesia, pero los diáconos la rechazaron porque había aparecido en los escenarios y eso suponía “mala reputación”. A su regreso a Nueva York, Weber “expió su pecado” haciendo obras de caridad en misiones y actuando en hospitales, prisiones y cuarteles militares.

En 1903, estaba de gira por el sur cuando se le rompió una tecla del piano. *“Me olvidaba constantemente de que la tecla no estaba allí y la buscaba. El incidente me destrozó los nervios. No pude terminar mi actuación y nunca más volví a aparecer en el escenario de un concierto. Creo que cuando esa tecla se desprendió de mi mano, una cierta fase de mi desarrollo llegó a su fin”.*

En 1904, Weber probó suerte como actriz y actuó en la obra “Why girls leave home” en Holyoke, Massachusetts, un melodrama para una compañía teatral dirigida por el que iba a ser su futuro marido, Phillips Smalley. Ella tenía veinticuatro años y él treinta y seis. Según recordaba, le pidió que se casara con

él al día siguiente, pero lo cierto es que el matrimonio se celebró cuatro meses después en casa de su tío David Weber, en Chicago, el 29 de abril de 1904.

Lois abandonó los escenarios mientras Phillips continuaba como actor y productor, viajando con la misma compañía teatral donde la joven pareja se había conocido. Pero poco acostumbrada a quedarse de brazos cruzados, Weber pronto comenzó una nueva carrera, en Nueva Jersey, escribiendo guiones y actuando para la American Gaumont Chronophones, propiedad de la directora y productora francesa Alice Guy, y poco tiempo después dirigiendo *fonoescenas*, labor a la que se le va a unir su marido. Es en este momento cuando empiezan ya a firmar con el título colectivo de “Los Smalleys”. En 1908 entra de lleno en el mundo del cine con su primera producción, **Mum’s the word**. Como ella dijo: *“crecí en un negocio en el que todo el mundo estaba tan ocupado aprendiendo su rama particular de la nueva industria, que nadie tenía tiempo de fijarse en si una mujer se estaba haciendo un hueco en ella o no”*.

A partir de 1910, y codirigiendo guiones escritos por Weber, “Los Smalleys” van a trabajar para muchas productoras cinematográficas como la Reliance





Motion Picture Company, la New York Motion Picture Company y la Crystal Film Company. Su condición de matrimonio de clase media se utilizó a menudo para mejorar la reputación del cine como espectáculo intelectual y de calidad. Donde “Los Smalleys” permanecieron más tiempo fue en la Rex Motion Picture Company de Nueva York, la productora creada por el antiguo director de fotografía y director de Edison, Edwin S. Porter. Fue allí donde recibieron por primera vez elogios por su trabajo y también aprendieron de Porter un estilo de realización cinematográfica artesanal que incluía la participación en todo el proceso productivo de un film, desde el guion pasando por el rodaje y el montaje, el revelado de los negativos y el tintado: esto se convertiría en su práctica habitual a lo largo de sus respectivas carreras cinematográficas, a pesar de que el sistema de estudios estuviera ya establecido en los años 20.

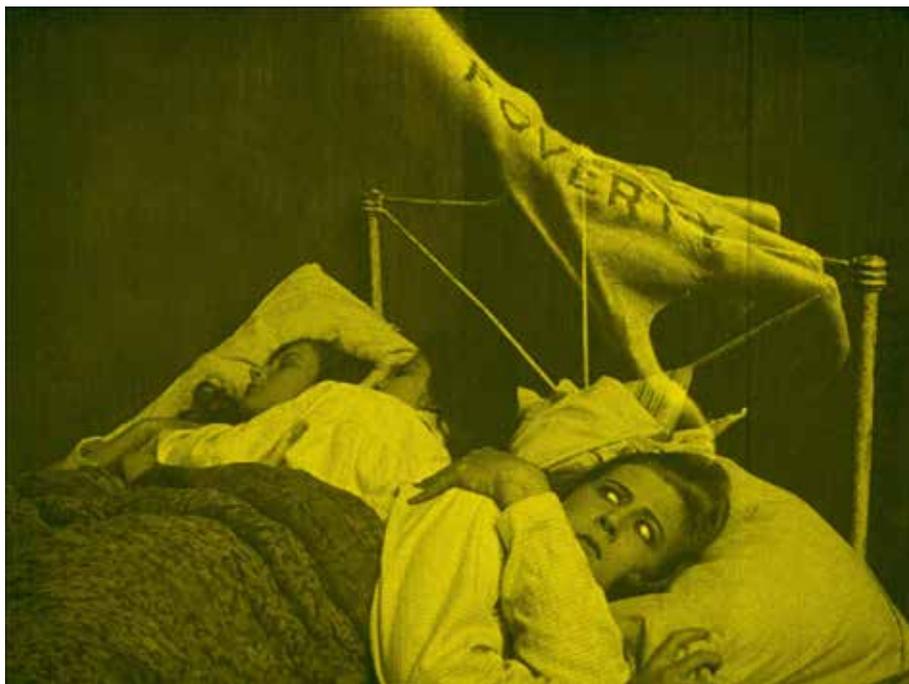
El 29 de octubre de ese 1910, Lois y Phillips tuvieron una hija. Trágicamente, la felicidad no duró mucho para ellos ya que su hija murió durante la infancia. No tuvieron más hijos.

Lois Weber dirige su primera película en 1911. Lo hace para la Rex y se trata de un corto firmado junto a Edwin S. Porter titulado **A Heroine of '76**. Con la marcha de Porter de la Rex, “Los Smalleys” se hacen cargo de la misma y cuando, en

1912, la Rex se une, junto a otros cinco estudios, a la Universal Film Manufacturing Company, Weber y Smalley se mudan a Los Ángeles: Weber escribe un guion a la semana dirigiendo también muchos de ellos y la Rex comienza a producir, con un buen elenco de actores, una o dos películas de una bobina por semana, convirtiendo rápidamente su marca en una de las más sofisticadas del estudio.

Carl Laemmle, propietario de la Universal y un gran defensor del trabajo de la mujer en la industria del cine, convierte en 1913 a Weber en la “alcaldesa” de Universal City, el área donde se encontraban los estudios de Universal: presumen ante la prensa de que es *“el único lugar del mundo en el que todos sus máximos cargos son mujeres”*. Ahí comienza, de manera automática, su carrera como directora. En febrero de ese año, se creó una nueva empresa en la Universal, la Variety. Su creación es la forma que tiene la Universal de reconocer que Weber es importante para el mundo del cine. Weber y Smalley disponen así de más tiempo para trabajar en sus proyectos e incluso se les asigna a un segundo director. Y Weber comienza a utilizar el cine para expresar sus propias ideas, incluidas sus preocupaciones por la humanidad y la justicia social. Hablamos pues de una cineasta comprometida en una época en que el compromiso era prácticamente desconocido: una cineasta que no tenía miedo de hacer películas con temas en los que creía fervientemente.

Comparada a menudo con Griffith, el “creador de Hollywood”, Weber es una de las primeras cineastas-autor, una directora implicada en todos los aspectos de la producción. En su libro, **“Lois Weber: The director who lost her way in History”**, Anthony Slide define así el tipo de artista que era realmente Lois Weber: *“Weber escribía sus propios guiones, elegía y contrataba a sus propios actores, manejaba una cámara Bell-Howell en muchas de sus escenas y planificaba sus propios efectos de iluminación. A veces rodaba con una cámara fija, se sumergía ocasionalmente en productos químicos en su laboratorio de revelado y escribía sus propios rótulos, insertos y prólogos. Weber sabía manejar una máquina de imprimir películas, era su propia cortadora, empalmadora y montadora, y planificaba sus propias campañas publicitarias para sus películas una vez terminadas. Weber era su propia gerente y firmaba todos los cheques”*. Weber trabajó en casi todos los puestos del mundo del cine. Pocos hombres, antes o después, han tenido tanto control, o incluso se han atrevido a asumir todas esas responsabilidades. (...) En una entrevista concedida en 1914, Weber decía: *“En el cine, he encontrado el trabajo de mi vida. He encontrado una forma de liberar mis emociones e ideales. Puedo plasmar el contenido de mi corazón y tengo la*



*oportunidad de escribir, protagonizar y dirigir toda la producción. Si el mensaje no llega al espectador, la culpa es solo mía". (...) Y ya en 1913 Weber hablaba de su uso del "lenguaje sin voz" del cine, como manera de "llevar a cabo la idea de las imágenes misioneras".*

A Weber se le atribuyen varios avances tecnológicos, como la técnica pionera de la pantalla dividida para mostrar acciones simultáneas, que apareció por primera vez en su corto de 1913, **SUSPENSE**, su primer trabajo relevante: de resultado espectacular, es un thriller de 10 minutos –seguramente el primero de la Historia del Cine– en el que Weber también actuaba dando vida a una mujer que era amenazada por un ladrón. Lo más memorable de este cortometraje, además de esa rudimentaria técnica de pantalla partida, era su uso de una gran variedad de planos y angulaciones y de algunas imágenes reflejadas en espejos. Sobre ella, el historiador Tom Gunning apunta que *"ninguna película hecha antes de la Primera Guerra Mundial muestra un dominio tan poderoso del lenguaje cinematográfico, superando incluso a Griffith en su capacidad para emocionar"*.

En ese mismo año 1913, Weber y Smalley también dirigen **The Jew's Christmas**, en la que ella ya deja claro que sus intenciones son utilizar el cine para denunciar o exponer situaciones sociales de la época. En este caso, se habla del

conflicto natural existente en Estados Unidos por el choque cultural y religioso entre las tradiciones judías y las norteamericanas. La película, que estaba compuesta de tres rollos, es la primera película americana en la que se muestra a un rabino y en la que se habla del matrimonio entre una joven judía y un hombre no judío. La película fue muy polémica por ese intento de demostrar que el amor es más fuerte que las religiones y que eso es un prejuicio que había que vencer.

Para 1914, y con 27 películas dirigidas, Lois Weber ya se ha convertido en una de las primeras directoras en estar en el punto de mira de los censores. Y precisamente ese mismo año se va a convertir en la primera mujer americana en dirigir un largometraje, que será además, la primera adaptación de una comedia de Shakespeare en esa cinematografía: **El mercader de Venecia** en la que ella misma da vida a *Portia* y su marido a *Shylock*. La cinta, que también estaba escrita y producida por ambos, se ha perdido, pero en su momento fue considerada como una “*adaptación excelente de Shakespeare*”, aunque el historiador Robert Hamilton Ball asegura que, aunque “*respetuosa y digna*”, le falta “*pasión y poesía*” probablemente debido al esfuerzo por satisfacer a los censores. También en 1914, y con el fin de tener más libertad para realizar su films, dejan la Universal y se van a la Hobart Bosworth Company en la que realizan entre otras **HIPÓCRITAS** (1915), un





alegato contra la hipocresía y la corrupción en las grandes empresas, la política y la religión, y que incluía el primer desnudo integral femenino en una película.

Año importante 1916. Weber y Smalley vuelven a la Universal con la promesa de que se les permitirá hacer largometrajes con total libertad. Para entonces, Weber se ha convertido en el miembro principal de la pareja y, de hecho, en una de las mejores directoras de la productora. Única responsable de los guiones que adaptan para la pantalla, los materiales de marketing y las críticas destacan ya su trabajo en las películas: los periodistas que visitan a la pareja en el plató descubren que Smalley recurre repetidamente a su mujer para tomar decisiones importantes. Weber va a realizar diez largometrajes para Universal, nueve de los cuales también escribe.

Para este año, el cine ya se ha convertido en un icono de la modernidad. Es la quinta industria más rentable del país después de la agricultura, el transporte, el petróleo y el acero. Charlie Chaplin firma un contrato con los estudios Mutual que le garantiza 10.000 dólares semanales (cuando el salario medio anual de un estadounidense es de 708 dólares); Mary Pickford hace lo propio con otro suculento contrato y Lois Weber firma el suyo con Universal convirtiéndose en el director mejor pagado del estudio y casi de toda la industria: 5.000 dólares semanales,

más un segundo contrato que le proporciona otros 2.500 dólares semanales y un tercio de los beneficios de sus películas. Además, la Universal también apoya sus esfuerzos para luchar contra la National Board of Censorship y otros organismos estatales de censura. En esta época, Weber tiene libertad total sobre casi todas las fases de producción de sus películas: historias, elección de actores y dirección. Tal es su éxito que Laemmle parece confiarle su vida: *“Daré a la señora Weber cualquier suma de dinero que necesite para hacer cualquier película que quiera hacer. Estoy seguro que de que hará que ese dinero vuelva con creces.”* En febrero, Weber y Smalley son transferidos a la marca Bluebird Photoplays de Universal, donde realizarán una docena de largometrajes. Sus películas son seleccionadas para ser presentadas bajo la marca más prestigiosa de todas las que Universal utilizaba para identificar sus largometrajes. Weber dirige una serie de títulos de gran repercusión, y a menudo muy controvertidos, sobre temas sociales como el abuso de las drogas, **Hop-The Devil’s Brew** (1916), o en contra de la pena capital, **El pueblo contra Juan Nadie** (*The People vs. John Doe*, 1916). Pero también un largometraje espectacular como el drama histórico **LA MUDA DE PORTICI**, que supone la única aparición en pantalla de la famosísima bailarina rusa Anna Pavlova. Una apuesta muy arriesgada pero que Weber supera con nota. La película adaptaba la considerada como la primera gran ópera francesa, *“Masaniello ou La muette de Portici”* (1828) de Daniel-François Auber, para la que la propia Pavlova solicitó a Weber como directora. La cinta fue un gran éxito de público.

Pero sin duda, dos de las películas que más marcan la filmografía de la directora en este 1916 van a ser **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** y **Zapatos** (*Shoes*), dos títulos en los que Lois Weber habla sin tapujos de problemas sociales para las mujeres como el control de natalidad, el aborto, la pobreza, la igualdad salarial o la prostitución, continuando así con su interés por utilizar el cine como herramienta para concienciar a los ciudadanos más humildes sin acceso a otro tipo de conocimientos ni espectáculos o diversiones.

**¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** trata el aborto y el control de natalidad, desde la mirada de diferentes personajes femeninos. Lois Weber no ridiculiza el talento de la *señora Walton* (como tampoco lo elogia), una mujer rica, casada con un abogado adinerado que, de forma en principio natural, no tiene vocación maternal. Pero el deseo del marido de tener hijos hace que la protagonista se replantee su vocación. Es aquí donde Weber pone toda su atención para expresarlo cinematográficamente: escenificar el debate íntimo que una mujer experimenta cuando emergen, para sus adentros, dos lógicas, en principio, opuestas: la que forma parte del mundo

# WHERE are my Children

**Sensational! :: Dignified!**  
**and the Most Wonderful**

MOVING PICTURE EVER SHOWN ON BROADWAY

Endorsed by such people as the Rev. Dr. Parkhurst, Father John J. Hughes, Superior Paulist Father of the U. S.; Rev. Thomas A. Daly, John Brisben Walker and others as a gripping picture that every man and woman should see. It's society's greatest weapon against race suicide, with

**TYRONE POWER**

and brilliant supporting cast of players. Pronounced by Press and Public as a "Revelation" to the world of the awful crimes perpetrated daily in this and every other country.

**GLOBE THEATRE**, Broadway at 46th Street.  
4 Performances Daily --- 2, 3:15, 8 and  
9:15. : : : : All Seats Reserved

AUGMENTED SYMPHONY ORCHESTRA!

ONE THOUSAND GOOD SEATS

|| 25 and 50 CENTS

TWENTY-ONE

decimonónico y la que responde al siglo de la emancipación de la mujer.

La prostitución fue un tema que Lois Weber trató en su cine. En **Zapatos**, estrenada en junio, Lois Weber cuenta la historia de *Eva* (interpretada por la entonces incipiente estrella Mary MacLaren), una dependienta pobre que mantiene a sus tres hermanas pequeñas, mientras su madre lucha contra la depresión y su padre es un alcohólico empedernido. Su salario apenas llega para cubrir los gastos básicos de manutención de la familia y, sobre todo, no llega para comprar ropa y zapatos decentes. Un día, la desesperada joven se ve obligada a aceptar acostarse con un hombre a cambio de dinero. Puede que **Zapatos** sea la primera película abiertamente feminista de la historia y, quizá también, su trabajo más refinado. La película es una adaptación de un relato corto de Stella Wynne Herron publicado en

la revista “Collier” a principios de 1916. Guionizado por la propia Weber, mantiene algunos diálogos originales del relato en los rótulos de la película. Fue la película más solicitada de Bluebird Photoplays de ese año.

Weber alcanza la cima de su fama durante estos años: su nombre se menciona habitualmente junto al de D. W. Griffith y Cecil B. DeMille como uno de los principales talentos de Hollywood. Justo un año después del estreno de **Zapatos**, en 1917, el protagonismo de Weber se consolida al crear su propia compañía cinematográfica independiente, con el apoyo financiero de Universal, para así poder tener un control creativo aún mayor. Con Lois Weber Productions se convertía en la primera mujer en establecer y dirigir su propio estudio. Instalado en los terrenos de una antigua urbanización de Los Ángeles, el 4634 de Sunset Boulevard, construye un escenario de rodaje al aire libre de 12.000 metros cuadrados, un plató de 1.100 metros cuadrados, oficinas, camerinos y zonas de almacenaje, y convierte la casa original en las oficinas administrativas de la empresa. Philip Smalley es nombrado manager del estudio y establecen su vivienda dentro del recinto. Weber negocia lucrativos contratos de distribución con Universal, lo que la convierte, durante un tiempo, en la directora mejor pagada de Hollywood. Es entonces cuando comienza



a acreditarse ella sola como máxima responsable de sus películas. Hasta la fecha siempre aparecía junto al nombre de su marido, pero su matrimonio colaborativo había comenzado a deteriorarse debido a la creciente fama de ella y a que la prensa había comenzado a hablar de ella como “*el verdadero cerebro creativo de la pareja*”. La independencia total que le proporciona su propio estudio, hace que Weber se centre más en la calidad de las películas que en la cantidad, al contrario que otros estudios. Trabajaba en una película detrás de otra y eso se nota en la propuesta artística y creativa de las mismas. En su libro, “**Lois Weber, or the Exigency of Writing**”, William D. Rountt escribe: “*Lois Weber Productions era una buena inversión. La compañía hacía películas baratas: en los últimos años, incluso rodaban en exteriores e interiores naturales, usando un pequeño elenco y trabajando rápido. Trataban temas fascinantes y las películas garantizaban al menos una notable taquilla e incluso a veces, sobrepasaban las expectativas*”.

Sin embargo, a pesar de que mantenía a flote su estudio, Weber se ve obligada a seguir trabajando para otros estudios. En 1918, dirige dos películas para Louis B. Mayer -que después fundaría Metro-Goldwyn Mayer-, ambas protagonizadas por Anita Stewart, **A midnight Romance** y **Mary Regan**. Y dirige cinco más para Famous Players-Lasky, con quien firma un contrato de 50.000 dólares por cada una, así como un tercio de los beneficios.

Para 1921, Lois Weber ya es una de las mejores directoras de Hollywood e incluso un periódico llega a decir de ella que su éxito se debe *al “toque femenino que no tienen las películas hechas por hombre”*. En su propia productora, Weber comienza a alejarse de lo que ella llama las “*cenas pesadas*” que ha producido en Universal, sorteando los problemas de censura que ha sufrido -todas las películas de Weber tuvieron problemas de censura, y la directora fue objeto de un despiadado ataque en un número de 1918 de “*Theatre Magazine*” por la naturaleza “*indecente y sugerente*” de sus films-, en favor de producciones centradas en historias íntimas sobre el matrimonio y la vida doméstica y en las vidas y experiencias de las mujeres, especialmente las de clase trabajadora. Sigue así la tendencia cinematográfica impuesta por Cecil B. DeMille de hablar sobre la vida matrimonial y cotidiana. Además, y para evitar la sensación de que está produciendo películas en cadena -algo que sintió mientras trabajaba para otras productoras-, se diversifica y rueda en exteriores (en lugar de en platós) tanto como le es posible, y experimenta con diferentes técnicas y estilos. Así, surgen títulos como **To please one woman**, **What’s worth while**, **Esposas demasiado sabias** (*Too wise wives*), **¿Qué quieren los hombres?** (*What do men want?*) o **LA MANCHA** todas ellas filmadas y estrenadas entre 1920 y 1921.

Sin embargo, la Era del Jazz se está afianzando en Estados Unidos y la modernidad va más rápido que el cine de Weber. Pronto sus películas comienzan a parecer arcaicas frente a las películas hedonistas protagonizadas por las “*flapper girls*”. Las películas de Weber sobre problemas sociales y las complejidades del matrimonio no son una buena mezcla para la sofisticada Era del Jazz. Al igual que D.W. Griffith, su moralidad pasada de moda podría haber provocado su declive. Ninguna de esas películas es bien recibida por la crítica, que las califica de aburridas, mientras que el público muestra igual falta de entusiasmo. Y sin embargo, largometrajes como **Esposas demasiado sabias** y **LA MANCHA** muestran lo mejor de Weber en su mejor momento como directora. En la primera se presenta un estudio de dos matrimonios. No ocurre mucho, pero en sus caracterizaciones y en la atención a los detalles (algo por lo que Weber siempre destacó), su dirección es tan contemporánea como la de un Robert Altman o un Ingmar Bergman. Por su parte, **LA MANCHA** trata de la pobreza de la gente corriente. La actriz Claire Windsor encarna el papel protagonista de *Amelia Griggs*, una chica que trabaja de bibliotecaria y pertenece a una familia con graves problemas económicos. El retrato que Lois Weber hace de la pobreza, en escenarios reales, con algunos actores no profesionales es de una concisión extrema (en este sentido, los planos detalle sirven siempre para revelar los objetos desgastados, rotos o agujereados, generando, en todo momento, una percepción muy física de la pobreza). Y su enigmático final no tiene paragón en la historia del cine mudo estadounidense.

La negativa de Weber a glamourizar sus películas va a hacer que su fama y poder en Hollywood pierdan fuelle. Lois Weber Productions, después de 13 películas, quiebra.

Estamos en 1922 y Hollywood se consolida como industria. La proliferación de estudios de cine ha aumentado muchísimo y aquellos que habían dado los primeros pasos en el séptimo arte cuando todavía no estaba considerado como tal, comienzan a quedarse atrás. El mundo pide otra cosa conforme los tiempos cambiaban y, efectivamente, el cine se ha convertido en una industria, una máquina de hacer dinero. Directores como Erich von Stroheim, D. W. Griffith o Rex Ingram no se terminan de adaptar a las nuevas exigencias de los estudios. Pero la crisis afecta especialmente a las mujeres empresarias como Alice Guy-Blaché o Nell Shipman, que como Weber se ven obligadas a cerrar sus compañías productoras. Aunque Weber fue una de las pocas guionistas que hizo carrera como directora, como la mayoría de las pioneras, su producción se ralentiza considerablemente a partir



de esta fecha. El fin del matrimonio de Weber ese mismo año se cita a menudo como la causa del brusco cambio en su carrera. Pierde su contrato de distribución con Paramount debido a sus controvertidas películas y F.B. Warren, su siguiente distribuidor, es rápidamente expulsado del mercado por los conglomerados de estudios que se apresuraban a comprar cadenas de cines y controlar el mercado. En esa época empieza Weber a tener problemas de úlceras gástricas.

Sin embargo, cabe señalar que, aunque la carrera de Weber sufre un brusco declive tras su divorcio de Phillips Smalley, escribe y dirige cinco largometrajes durante esta década: **UN CAPÍTULO DE SU VIDA** (1923), **The Marriage Clause** (1926), **Sensation Seekers** (1927), **The Angel of Broadway** (1927). Smalley, por el contrario, no vuelve a trabajar en ninguna otra actividad cinematográfica creativa que no sea la interpretación, y ni siquiera ahí consigue mucho trabajo.

Lo más probable es que el declive de la carrera de Weber estuviera relacionado con circunstancias más amplias que se dieron en Hollywood a principios de la década de 1920, circunstancias que comprometieron el destino de muchas productoras independientes, especialmente las dirigidas por mujeres. Además, la atención que Weber prestaba a los problemas sociales urbanos, en lugar de a la diversión, y a las complejidades del matrimonio, en lugar de al cortejo

romántico, se percibía cada vez más como algo anticuado, excesivamente didáctico y aleccionador. “¿Por qué la señorita Weber dedica su tiempo, su equipo e incluso ella misma a la elaboración de simples sermones?”, se quejaba un crítico en 1921.

Lois Weber continua trabajando para Universal, aunque el estudio ya no posee cadena de cines propia por lo que la distribución de sus películas se vuelve más compleja y limitada. Así, películas como **UN CAPÍTULO DE SU VIDA**, que Weber dirige en 1923, apenas tiene repercusión y, a pesar de sus buenas intenciones, no termina de cuajar en los nuevos tiempos. Sobre ella, la crítica dice que el tema es importante -una jovencita cuyo amor y fe transforma a los adultos de su alrededor- pero que resulta fuera de lugar en esta época. “Film Daily” afirma que está anticuada y la relaciona con **Pollyanna**, estrenada tres años antes, con Mary Pickford como protagonista.

Con este panorama, Lois Weber decidió alejarse un poco de Hollywood y emprender otras aventuras creativas: escribir para teatro y una novela. Viaja por Europa y llega a asegurar que no volverá al cine hasta que los censores dejen de cortar las alas creativas a los cineastas: “He recibido muchas ofertas, pero en todos los casos me he encontrado con demasiadas condiciones... Los productores



A LOIS WEBER PRODUCTION

"THE BLOT"

RELEASED BY F. B. WARREN CORPORATION



*eligen las historias, el elenco, cuánto puedes pagar por cada película y cuánto tiempo tienes para hacerla. Todo esto puede soportarse, pero cuando te dicen que también tienen el control sobre el corte final de la película, es demasiado”.*

Weber no hará más películas hasta 1925: dos años que pasa intentando recuperarse de una depresión, ingresada en un centro psiquiátrico después de un intento de suicidio. Pero su regreso es por la puerta grande: vuelve a la Universal. Tras su recuperación, Carl Laemmle la contrata para supervisar un nuevo proyecto de millones de dólares: el desarrollo de varias producciones que adaptarán novelas populares. Una de sus primeras tareas fue, junto a Maurice Pivar, reeditar la adaptación de “El fantasma de la Ópera”. También adaptó “La cabaña del tío Tom” que dirigiría Harry A. Pollard. Pero pronto vuelve a ponerse tras las cámaras y escribe y dirige **The Marriage Clause**. La película es la adaptación de un relato corto titulado “Technic” de Dana Burnet y se estrena en septiembre de 1926. Cuenta la relación de una joven actriz de Broadway y el director de teatro con el que está preparando una nueva obra. De la película, solo existe una versión reducida.

A finales de 1926, Weber rechaza dirigir **Topsy and Eva** para la United Artists, adaptación de una obra de teatro muy popular que ella misma ha adaptado al cine. Pero ya comenzado el rodaje, y tras la decisión del estudio de convertir la película en una comedia en lugar de un drama, Weber abandona. Hay otro aspecto que molesta a la directora: varias escenas que considera insultantes para los afroamericanos.

Abril 1927. Se estrena **El cantor de jazz**, la primera película sonora de la historia que cambiará para siempre la forma de hacer cine. En octubre, Lois Weber estrena la que será su última película muda y su penúltima película, **The Angel of Broadway**, producida por DeMille Pictures. Sin embargo, el entusiasmo por el cine sonoro, hace que la cinta reciba malas críticas y no tenga mucho éxito en taquilla: la revista “Variety” llega a tacharla de “*poco sofisticada*” para grandes ciudades como Nueva York.

Pasan cinco años hasta que Lois Weber vuelve a trabajar en el cine. Es la guionista Frances Marion quien consigue que Weber vuelva a trabajar como *script doctor* (“sanadora” de guiones) para United Artists, en 1932. Juntas trabajan en el guion de **Su único pecado**, película que dirigirá el maestro King Vidor. Al año siguiente, Universal la contrata de nuevo para que se encargue de buscar talentos y dirigir castings. Llegará a entrevistar a más de 250 chicas de escuelas de interpretación.

La Seven Seas Corporation contrata a Lois Weber para rodar, en Hawaii, “Cane Fire”, posteriormente titulada **White heat**, en 1933. La película, que se estrena en 1934 y tiene críticas y audiencias modestas, se rueda con un presupuesto muy bajo y narra una historia de prejuicios raciales en una plantación de azúcar de Hawai. **White Heat** fue la primera y única película sonora de Lois Weber y su último trabajo. Lamentablemente, se ha perdido.

En noviembre de 1939, Lois Weber ingresó en el hospital del “Buen Samaritano” en estado crítico a causa de una hemorragia gástrica. La familia considera ahora que se trató de la enfermedad de Crohn que la aquejó durante años. Casi dos semanas después muere el 13 de noviembre de 1939, a los 60 años. A su funeral, pagado y organizado por su amiga Frances Marion, acudieron más de 300 personas. Sus memorias, que Weber tituló “The end of the circle” nunca llegaron a publicarse, ni siquiera después de su muerte, a pesar de los intentos de su hermana y el manuscrito terminó por perderse. Su muerte apenas recibió atención en los medios. “Variety” escribió solo un obituario de dos párrafos sobre

Carl Laemmle presents **LOIS WEBER'S** tremendous production  
**A CHAPTER IN HER LIFE**  
 Based on the story of 'JEWEL' by CLARA LOUISE BURNHAM

With a big cast of favorite players

"A picture with a tremendous appeal."  
 MOVING PICTURE WORLD

"Compares with the best products of the motion picture industry. Should be welcomed by any audience."  
 BILLBOARD

"Lois Weber did a dandy job of it."  
 TOLEDO TIMES

"Ninety per cent. of the folks who see this film will be deeply moved by and highly pleased with it."  
 EXHIBITOR'S TRADE REVIEW

"Well produced. Probably a lot of folks will think the picture quite a picture."  
 CHICAGO DAILY TRIBUNE

"Jane Mercer, central figure of the plot, enacts her role with something approaching genius."  
 CHICAGO EVENING AMERICAN

"An appealing story."  
 EXHIBITOR'S HERALD

"Has throughout an unusual appeal."  
 EVENING SENTINEL, Milwaukee

Advertised in THE SATURDAY EVENING POST

**UNIVERSAL JEWEL One of the BIG TEN**

la pionera del cine; y mucho menos apareció en “Los Angeles Examiner”. “Los Angeles Times” ofreció un recuerdo algo más digno para la que fuera una de las grandes pioneras de la Historia del Cine. La periodista Hedda Hopper escribió: “No conozco a ninguna mujer que haya tenido una mayor influencia en la industria del cine que Lois o alguien que haya ayudado a más gente a subir la escalera de la fama sin pedir nada a cambio excepto su amistad”.

Cuando Weber muere es elogiada, principalmente, como una “creadora de estrellas”, una directora destacada únicamente por fomentar el talento de jóvenes intérpretes. La propia Weber será “redescubierta” en la década de los 70 por historiadores como Anthony Slide, que la apoda *“la directora que se perdió en la Historia”* (1996), o Richard Koszarski, que señaló que *“los años no han sido amables con Lois Weber”* (1977). Desde 1960, Weber tiene su estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood, a la altura del 6518 en Hollywood Boulevard, por su contribución a la industria del cine.

En el libro **“Lois Weber: Interviews”** de Martin F. Norden, que recopila varias entrevistas realizadas a la directora en periódicos y revistas, encontramos algunas de sus frases más célebres y lúcidas:

*“Nunca me convencerán de que el gran público prefiere el entretenimiento frívolo al serio”.*

*“Un director de verdad debe ejercer un control absoluto sobre su trabajo. Él (o ella, en este caso) es la única que sabe el efecto que quiere transmitir, y solo ella debe tener autoridad en el arreglo, corte, titulación o cualquier otra cosa que pueda parecer necesaria para terminar la película. ¿Qué otro artista es interferido en su trabajo por alguien más?... Debemos darnos cuenta de que el trabajo de un director de cine es digno de llamarse creativo”.*

**Texto (extractos):**

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

Lucía Ros, “Lois Weber, las mujeres que crearon Hollywood”,  
en <https://reposedefemmes.wordpress.com>

Beverly Atkins, “Lois Weber”, en <http://www.loisweber.net>

Shelley Stamp, “Lois Weber”, en <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-lois-weber>











MARTES 21

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## LOIS WEBER (programa 1º)

**EL PRECIO** (1911) EE.UU. 14 min.

**Título Orig.-** The price. **Dirección.-** Lois Weber, Phillips Smalley y Edwin S. Porter.

**Argumento.-** Un poema de George R. Sims. **Guión y Montaje.-** Lois Weber. **Fotografía.-** Phillips Smalley (1.33:1 - B/N). **Música (restauración 2017).-** Jon Mirsalis. **Productor.-** The Smalleys. **Producción.-** Rex Motion Picture Company. **Intérpretes.-** Lois Weber (*Ann*), Phillips Smalley (*Joe*). **Estreno.-** (EE.UU.) 23 noviembre 1911.

**PLUMAS FINAS** (1912) EE.UU. 15 min.

**Título Orig.-** Fine feathers. **Dirección.-** Lois Weber y Phillips Smalley. **Guión y Montaje.-**

Lois Weber. **Fotografía.-** Phillips Smalley (1.33:1 - B/N). **Música (restauración 2018).-** Liz Magnes. **Productor.-** The Smalleys. **Producción.-** Rex Motion Picture Company. **Intérpretes.-** Lois Weber (*la chica*), Phillips Smalley (*el artista*), Charles de Forrest (*el padre*). **Estreno.-** (EE.UU.) 1 febrero 1912.

**EL ROSARIO** (1913) EE.UU. 15 min.

**Título Orig.-** The rosary. **Dirección.-** Lois Weber y Phillips Smalley. **Guión y Montaje.-**

Lois Weber. **Fotografía.-** Phillips Smalley (1.33:1 - B/N). **Música (restauración 2020).-** Esin Aydingoz. **Productor.-** The Smalleys. **Producción.-** Rex Motion Picture Company. **Intérpretes.-** Lois Weber (*la amada*), Phillips Smalley (*el soldado*). **Estreno.-** (EE.UU.) 4 mayo 1913.

*Rótulos originales subtítulos en español*

*Películas nº 9, 12 y 36 de la filmografía de Lois Weber  
(de 140 películas como directora)*

*Música de sala:*

**“Ute sings Kurt Weill” (1988)**

**Ute Lemper**

**EL PRECIO, PLUMAS FINAS, EL ROSARIO** y **SUSPENSE** son cuatro ejemplos de los trabajos realizados por los Smalleys para la Rex Motion Picture Company de Nueva York, la productora creada por el antiguo director de fotografía y director de Edison, Edwin S. Porter, y por los que comenzaron a ser conocidos y admirados. Las tres primeras son sencillos pero efectivos melodramas sobre la trayectoria vital de dos parejas y el contraste entre la plácida vida rural y la sofisticada vorágine ciudadana (**EL PRECIO**, que codirigieron con el mismo Porter), las vicisitudes de una inocente joven, rescatada por un artista de las garras de un padre maltratador, pero expuesta a otro tipo de peligros (**PLUMAS FINAS**) y la historia de un pareja de enamorados separada por la guerra pero unidos en la distancia y ante las penurias por el objeto que da título al film (**EL ROSARIO**).

Pero es en esta última, y sobre todo en la magistral **SUSPENSE**, en las que además se puede apreciar el gusto por la experimentación formal de Weber, ya que **EL ROSARIO** está filmada enmarcando toda la acción, y por tanto manipulando el encuadre, dentro de una imagen circular que, con forma de rosario, hace omnipresente el vínculo que une a los protagonistas. (...)

*Texto (extractos):*

*Lucía Ros, "Lois Weber, las mujeres que crearon Hollywood",  
en <https://reposedefemmes.wordpress.com>*







MARTES 21

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*  
*Entrada libre hasta completar aforo*

## LOIS WEBER (programa 1º)

**SUSPENSE** (1913) EE.UU. 10 min.

**Título Orig.-** Suspense. **Dirección.-** Lois Weber y Phillips Smalley. **Guion y Montaje.-** Lois Weber. **Fotografía.-** Phillips Smalley (1.33:1 – B/N). **Música (restauración 2016).-** Esin Aydingoz. **Productor.-** The Smalleys. **Producción.-** Rex Motion Picture Company. **Intérpretes.-** Lois Weber (*la esposa*), Val Paul (*el marido*), Sam Kaufman (*el vagabundo*), Douglas Gerrard (*el perseguidor*), Lule Warrenton (*la criada*). **Estreno.-** (EE.UU.) 6 julio 1913.

*Rótulos originales subtítulos en español*

*Película nº 42 de la filmografía de Lois Weber*  
*(de 140 películas como directora)*

(...) **SUSPENSE** ofrece lo que a primera vista parece una situación predecible: la de la mujer en apuros, la que había caracterizado la más famosa de las encarnaciones de la carrera “del rescate en el último segundo” en la pantalla. El corto tiene deuda con **La villa solitaria** (*The lonely villa*, 1909) de D.W. Griffith, a su vez un remake de una película Pathé de 1908, **El médico del castillo** (*Le médecin du château*). Los ingredientes narrativos no podrían ser más sencillos: una mujer (interpretada por la propia directora), abandonada a su suerte en su remota casa tras el abandono de su criada, se ve amenazada por un vagabundo intruso, que acaba entrando por la fuerza en la habitación en la que ella se ha atrincherado con su hijo. La única esperanza de salvación de la mujer es su marido, que intenta ayudarle por teléfono, antes de que el ladrón interrumpa la comunicación cortando la línea. La diferencia entre **SUSPENSE** y sus antecesoras radica en los detalles estilísticos y, en última instancia, en cómo éstos desplazan el foco de atención hacia la difícil situación de la mujer, dotando así al “rescate en el último segundo” de algo más que pura carga cinética.



Podría decirse que **SUSPENSE** es la primera versión de este tipo de rescate que sugiere, desde el punto de vista de la mujer, lo que está en juego cuando se produce una intrusión de esta naturaleza. Los tratamientos anteriores tendían a destacar la ingenuidad o la determinación del rescatador (masculino), mostrando el rescate como una prueba de la capacidad de un hombre para proteger “aquello que le pertenece” (la mujer). En **SUSPENSE** la atención del espectador se reorienta hacia la agresión masculina y el miedo femenino, transformando el rescate en un instrumento diseñado para hacer que el espacio doméstico vuelva a ser seguro para su habitante principal. La película construye cuidadosamente la sensación de aislamiento y de enclaustramiento de la mujer. Cuando la criada abandona la casa, deja una nota explicando que no soporta vivir más en un lugar tan “solitario”. Una vez que la mujer descubre la ausencia de la criada, se desplaza de un sitio a otro a otro de la casa, estableciendo la dimensión de ésta y, de paso, mostrándonos el espacio que el intruso tendrá que recorrer para encontrar el lugar donde se ha refugiado la mujer, una vez descubierta su amenazante presencia. Su hogar va a dejar de funcionar como un refugio, pasando a ser un recordatorio de su vulnerabilidad. La ventana de su dormitorio en el segundo piso, ofrece a la mujer un punto de

vista perfecto para descubrir la entrada del vagabundo en la casa, mostrada en un aterrador primer plano de su cara vista en picado; el teléfono que utiliza para avisar a su marido queda inutilizado cuando el vagabundo usa el cuchillo de cocina que encuentra para cortar la línea; y la barricada de la puerta de su dormitorio ofrece poca resistencia al insistente y violento acto del intruso de romper la puerta de madera (muy bien mostrado con un plano de su mano, envuelta en un pañuelo usado como protección, irrumpiendo en el espacio dormitorio).

Este último momento constituye el clímax de la película y el tercer plano de una brillante escena compuesta por cuatro planos que subraya la sensación de impotencia de la esposa ante el violento ataque del vagabundo al más privado de los espacios domésticos, el dormitorio. La escena arranca con un plano del vagabundo subiendo las escaleras en dirección al dormitorio, que culmina cuando su rostro se dirige directamente a la cámara, lo que da lugar a un primerísimo primer plano, un recurso muy poco habitual en esta época. A este sigue un plano de la mujer abrazando a su bebé y retirándose al punto más alejado de la puerta. La puerta atrancada por una cómoda, que contiene un espejo de tocador y un jarrón, está más cerca del primer término de la imagen y el tercer plano del vagabundo atravesando la puerta con su mano, es un encuadre más cerrado de esa parte



izquierda del dormitorio, mostrando también el espejo y el jarrón. Cuando su puño irrumpe, derriba el jarrón de la cómoda, haciendo hincapié en cómo esa forzada y violenta entrada destruye la santidad de espacio personal de la mujer. El cuarto y último plano, también un plano cerrado, nos muestra la otra parte del dormitorio, que es la zona ocupada por la esposa y el bebé. Ella grita como reacción a tal violación, y el efecto combinado de esos tres primeros planos en rápido montaje confiere a este momento una enorme emoción.

Por otra parte, un tríptico visual -primer uso del concepto de *splitscreen* o pantalla partida- muestra tres niveles de acción relacionados en un momento fundamental de **SUSPENSE**. La directora, Lois Weber, interpreta a la mujer en peligro, Valentine Paul a su marido y Sam Kaufman al intruso, que se relaciona directamente con la sensación de vulnerabilidad y pánico de la mujer. Paralelos a los acontecimientos que describen el creciente peligro que corre la mujer son los esfuerzos de su marido por llegar a la casa para salvarla. Pero antes de que comience la carrera hacia el rescate, la película emplea una composición en tríptico muy estudiada con la mujer, su marido y el vagabundo, los tres ocupando distintos espacios. En el primer uso del tríptico, la mujer recibe una llamada de su marido diciéndole que llegará tarde del trabajo. En ese momento, la mujer no es consciente de la presencia del vagabundo fuera de casa, y su sensación de relativa seguridad, compartida por su marido, se vuelve irónicamente cruel por la inclusión del vagabundo en la composición. El segundo uso -en realidad estamos ante una secuencia con tres variaciones sobre el mismo tríptico, separadas por diálogos en los rótulos-, la mujer informa a su marido de que el vagabundo ha entrado en la casa. Aunque la acción en los dos sectores que representan a la mujer y su marido es prácticamente la misma a la anterior, la parte que muestra al vagabundo varía considerablemente, ya que pasa del exterior de la casa al interior. Más concretamente, su avance se plasma con tres planos conectados por elipsis: el primera muestra sus pies sobre el felpudo de la puerta, donde ha escondido la llave; el segundo su cara en la puerta; el tercero no es más que el cable del teléfono colgando. La construcción en tríptico se presenta como una forma muy inspirada de acercar a la mujer y al vagabundo incluso antes de que él se acerque físicamente a ella, pero también una manera de sugerir cómo las causas de la angustia de la mujer impulsan al marido a actuar.

El corte del cable pone fin a cualquier comunicación telefónica e inicia la carrera hasta la casa, un esfuerzo de rescate que se complica aún más porque el marido roba el coche de otro hombre para su transporte. Esto hace que el marido



sea perseguido por la policía, por lo que la carrera implica, a su vez, la amenaza de su propia captura: un retraso que sellaría la perdición de su esposa. En lugar de basarse en imágenes predecibles de vehículos que circulan a toda velocidad por las calles, **SUSPENSE** a menudo muestra la persecución desde la perspectiva de uno de los dos automóviles implicados. Son especialmente geniales los momentos en los que la cámara se sitúa en el interior del coche del marido: los primeros planos captan a la policía persiguiéndole desde el punto de vista de su espejo retrovisor, mientras él mira angustiado por encima del hombro. En lugar de transmitir solo sensación de velocidad, estos planos ofrecen una sensación claustrofóbica, de captura inminente, con el vehículo perseguido, literalmente, al alcance de la mano de la policía. El énfasis en el espejo retrovisor relaciona visualmente estos planos con el espacio del dormitorio, en el que ocupa también un lugar destacado un espejo. En su insistencia por mostrar la vulnerabilidad compartida de marido y mujer, **SUSPENSE** minimiza la acción heroica para centrarse más en la sensación de amenaza al vínculo conyugal procedente de un elemento externo.

Como ya ocurría en el caso de **Matrimonio al límite de velocidad** de Alice Guy, **SUSPENSE** muestra que la carrera hacia el “rescate en el último segundo”,

aunque tradicionalmente alineada con las emociones del cine de acción, puede emplearse para otros fines, ya sean de crítica social desenfadada (el film de Guy) o de encarnación de un intenso estrés psicológico (el de Weber). Lois Weber y Alice Guy no estuvieron solas en esto de explorar las convenciones para conseguir efectos inesperados, pero pocos directores trataron con la misma sensibilidad las situaciones que afectaban a las mujeres (...).

*Texto (extractos):*

Charlie Keil, "Suspense: 1913 Movies and the beginning of a New Era"  
en Charlie Heil & Ben Singer (ed.), *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*

(...) Lois Weber, en el papel de madre de una criatura de pocos meses, está a punto de llamar a su marido, que está trabajando en la ciudad, en el momento en que descubre que la criada ha hecho las maletas para irse de casa, porque, como le escribe en una nota, "*no está dispuesta a vivir en un lugar tan solitario*". La protagonista, justo después de leer las líneas de despedida de la sirvienta, se deja llevar por su propia emoción que, de manera visceral, la dirige hacia el teléfono. Weber refleja, mirando inquieta a su alrededor, el miedo que le provoca estar sola, pero poco a poco reduce su desazón: con rostro reflexivo, deja el teléfono y





acompaña su decisión con el gesto de encogerse de hombros, suspirando, como si intentase quitar importancia a su primer temor; con una ligera sonrisa expresa que no llamará a su marido. Pero se adivina también una cierta satisfacción interior, el orgullo de saber que puede estar sola, el orgullo de sentirse autosuficiente. La protagonista de **SUSPENSE** representa a una buena esposa, de apariencia victoriana, a la vez que se muestra con la seguridad resolutiva que caracterizaba a las mujeres emancipadas (“New Woman”) del nuevo siglo XX.

Lois Weber, como mujer y cineasta, fue sensible a estos movimientos internos femeninos y necesitó escenificar, en la actitud corporal de sus personajes, esta problemática: supo documentar el surgimiento de una nueva psicología femenina, a partir de visualizar de manera compleja y contradictoria la dificultad de hacerse mujer en la era de la modernidad. **SUSPENSE** es una extraordinaria cinta de vanguardia en la que la acción se da a veces en acciones paralelas, a veces utilizando la *splitscreen*, un único plano segmentado –en este caso en tres triángulos– que enmarca escenas diferentes. En esta pequeña proeza de suspense, se adivina el placer de la experimentación con el lenguaje cinematográfico y se nota que, en todo

momento, hay una investigación meticulosa del encuadre y la planificación<sup>1</sup>. Pese a que la cinta está firmada también por su marido Phillips Smalley, se comienza a delinear ya la escritura de una cineasta que, posteriormente, y en solitario, siguió demostrando que la precisión era fundamental para relatar con intensidad lo que acontecía en la pantalla. **SUSPENSE** es un corto absolutamente controlado, una proeza de racionalismo en el uso del montaje analítico que visualiza el estilo conciso de Lois Weber. No es, pues, extraño que ella misma hubiese escrito el guion, de la misma manera que fue la guionista de casi todos sus films. Por eso, hizo también de actriz principal en sus primeras obras, encarnando normalmente a la mujer de casa, de raíces decimonónicas (...).

**Texto (extractos):**

*Nuria Bou*, "Lois Weber: el pensamiento femenino en movimiento"

en rev. *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. IV, nº 8, 2016

<https://www.upf.edu/es/web/comunicacio/cinema-comparat/ive-cinema>

<sup>1</sup> Caso del marido cuando conduce a toda velocidad hasta la casa y la policía lo sigue: esta persecución se resuelve en un mismo plano, a partir de visualizar el coche de los perseguidores a través del espejo retrovisor. Está claro que Lois Weber estaba explorando de qué maneras diferentes se podían presentar las acciones paralelas. Otro ejemplo de proeza sintética se detecta en la utilización que Lois Weber hace del picado: primero, vemos, en plano picado, cómo la criada deja la llave bajo la alfombra de la puerta de la entrada y, después, vemos entrar al ladrón en la casa que, visto desde el mismo punto de vista picado, descubre la llave bajo la estera, justo donde la criada la ha dejado.





MARTES 21

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## LOIS WEBER (programa 1º)

**HIPÓCRITAS** (1915) EE.UU. 52 min.

**Título Orig.-** Hypocrites. **Dirección.-** Lois Weber. **Guion y Montaje.-** Lois Weber.

**Fotografía.-** Dal Clawson & George W. Hill (1.33:1 – B/N). **Música (restauración 2018).-**

Ben Model. **Productor.-** The Smalleys. **Producción.-** Hobart Bosworth Productions.

**Intérpretes.-** Courtenay Foote (*Gabriel, el asceta*), Myrtle Stedman (*la mujer*), Herbert

Standing (*el abad*), Adele Farrington (*la Reina*), Margaret Edwards (*La “Verdad desnuda”*),

George Berrell (*un monje*), Jane Darwell (*dama*), Francesca Bertini (*dama aristocrática*),

Marjorie Daw (*adolescente*), **Estreno.-** (EE.UU.) 20 enero 1915.

*Rótulos originales subtítulos en español*

*Película nº 90 de la filmografía de Lois Weber  
(de 140 películas como directora)*

(...) Dado su pasado como joven evangelizadora, parece que Lois Weber encontró en el cine el medio de comunicación perfecto para difundir sus ideales. De hecho, muchas de sus películas estaban centradas en dilemas morales y, quizá por ello, se la llegó a confundir con una cristiana fundamentalista aunque en realidad su intención siempre fue animar a su audiencia a seguir causas progresistas. Como dice Cari Beauchamp en su libro **“Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood”**, Lois Weber era más bien *“una liberal que se oponía a la censura, a la pena de muerte y que defendía los métodos anticonceptivos”*.

En 1915, produjo, escribió y dirigió **HIPÓCRITAS**, un drama valiente en el que se trataban algunos de los temas sociales y morales más tabú de la época. Rodada en Universal City, pero producida por Hobart Bosworth Company, la película narra, de forma paralela, por un lado la historia de *Gabriel*, un monje medieval metido en la tarea de completar una estatua de “La Verdad” y que será asesinado por la multitud cuando su trabajo resulte ser una escultura de una mujer



desnuda. Y por otro, la historia de *Gabriel*, un sacerdote actual cuya congregación es adinerada y para quien la religión es una cuestión de apariencias y no de creencias. La hipocresía de la congregación es expuesta por una serie de imágenes en las que aparece “La Verdad Desnuda”, que sacará a relucir su hambre de dinero, sexo y poder.

La película incluye el primer desnudo completo femenino en una película. La actriz Margaret Edwards fue la encargada de dar vida a la “Verdad Desnuda”, una especie de aparición fantasmagórica que aparecía a lo largo de toda la cinta y para la que Lois Weber se inspiró en la pintura “La Verité” (1870) de Jules Joseph Lefebvre. Estrenada en enero de 1915, **HIPÓCRITAS**, que había tenido un presupuesto de 18.000 dólares terminó recaudando 119.000 dólares únicamente en Estados Unidos, convirtiéndose en uno de los grandes éxitos de Weber. La obra fue alabada como punto de referencia moral en la industria del cine y celebrada por su uso de múltiples trucajes y su complejo montaje. Pero la presencia de ese desnudo le trajo muchos problemas a Weber: su estreno fue prohibido en Ohio, causó revueltas en Nueva York y hasta en Boston se exigió que se coloreara ropa sobre la figura de la mujer desnuda en el negativo.

Claramente anticlerical, en 1917, Lois Weber negó rotundamente que la película fuera indecente: **“HIPÓCRITAS no es una bofetada a ninguna iglesia ni creencia, es una bofetada a los hipócritas y su efectividad se demuestra en aquellos que intentaron con más fuerza prohibir la película”.** (...)

**Texto (extractos):**

Lucía Ros, “Lois Weber, las mujeres que crearon Hollywood”,  
en <https://reposedefemmes.wordpress.com>

(...) *“Sincerely, Lois Weber”*, firmaba la directora sobre un retrato fotográfico de su figura al inicio de **HIPÓCRITAS**, film que dirigió en solitario y que es considerado uno de sus hitos artísticos. Se trata de una fábula moral en la que Lois Weber hace una crítica a la hipocresía de los políticos, negociantes y amantes del nuevo siglo, a través de una historia situada en la Edad Media, donde un monje fracasa en el intento de hacer conocer a su comunidad “La Verdad desnuda”, una figura simbólica que todo el mundo malinterpreta porque aparece totalmente desnuda. Este atrevimiento de Lois Weber de hacer salir una mujer desnuda –que incluso mostraba el cuerpo frontalmente– removió a la censura. **HIPÓCRITAS** fue un escándalo por todas partes donde se proyectó (...) pero, finalmente, fue un éxito



de público y de crítica. Lois Weber no interpretó “La Verdad Desnuda”. Seguramente, no osó presentarse así, pero lo cierto es que en alguna revista se escribió que sí se había atrevido a interpretar en la película a ese símbolo desnudo. Y, de hecho, no iban tan errados: **HIPÓCRITAS** se puede entender como un manifiesto personal de cómo quería tratar el cuerpo femenino en la pantalla: lejos de quererle dar un sentido sexual –pero utilizando el poder erótico de un desnudo femenino– tradujo la sensualidad de un cuerpo en un concepto moral, en un espacio de reflexión. Lois Weber había trabajado como activista social en las calles en nombre de la iglesia evangélica; conocía, pues, la importancia de llegar a la gente e intentó que su cine fuera un trozo de realidad, un medio para sacudir al público, para educar moralmente a los espectadores. En la década de los diez y, sobre todo, durante los años de la Primera Guerra Mundial, Weber, como afirma el historiador Richard Koszarski, *“consiguió un éxito enorme combinando un astuto sentido comercial con una rara visión del cine como instrumento moral”*. De hecho, cuando Hollywood quiso legitimar el espectáculo cinematográfico entre la burguesía, tuvo que demostrar que las ficciones podían ser algo más que persecuciones o historias de amor: los valores morales emergieron en las producciones más prestigiosas de David Wark Griffith y Cecil B. DeMille, dos directores que en 1915 competían con las



producciones de Lois Weber. También las actrices más populares de la época como Mary Pickford o Mabel Normand intervinieron ideológicamente en las películas que protagonizaron y, fuera de la pantalla, se pronunciaron a favor del intervencionismo del presidente Wilson, en discursos patrióticos o con la venta de bonos para el país: dentro y fuera de la pantalla, estas actrices dictaron una moral clara de conducta de cómo tenía que actuar el ciudadano norteamericano. La investigadora Veronica Pravadelli defiende que en la década de los diez *“las mujeres se consideraban más aptas que los hombres para promover la reputación del cine, gracias a su superioridad moral. [...] Las mujeres podían mantener la moralidad de la nación a través de una conducta espiritual de la esfera privada del hogar y la familia. Esta superioridad moral favoreció el compromiso de las mujeres fuera del espacio doméstico para combatir problemas sociales como la pobreza, la prostitución, la esclavitud, el alcoholismo, etc. Es en esta tradición donde las mujeres se perciben como fundamentales en la mejora moral del cine (y de la nación)”*. Lo que interesa subrayar de las palabras de la historiadora italiana es que la superioridad moral de la mujer abrazaba el registro de aquello real; por eso, desde la posición del estrellato –caso de Mary Pickford– o desde la creación cinematográfica, en Hollywood, las mujeres de principios de siglo se hacían escuchar. No puede ser casual que, en la película, las dos únicas figuras que entienden la figura simbólica de la Verdad sean de sexo femenino: una mujer –enamorada del predicador– y una niña. Lois Weber evocaba, así, la relevancia de la mirada (moral) femenina; del mismo modo que reivindicaba que el cuerpo femenino estaba más allá de ser objeto para la mirada masculina, inició un trayecto reflexivo sobre la subjetividad femenina (...).

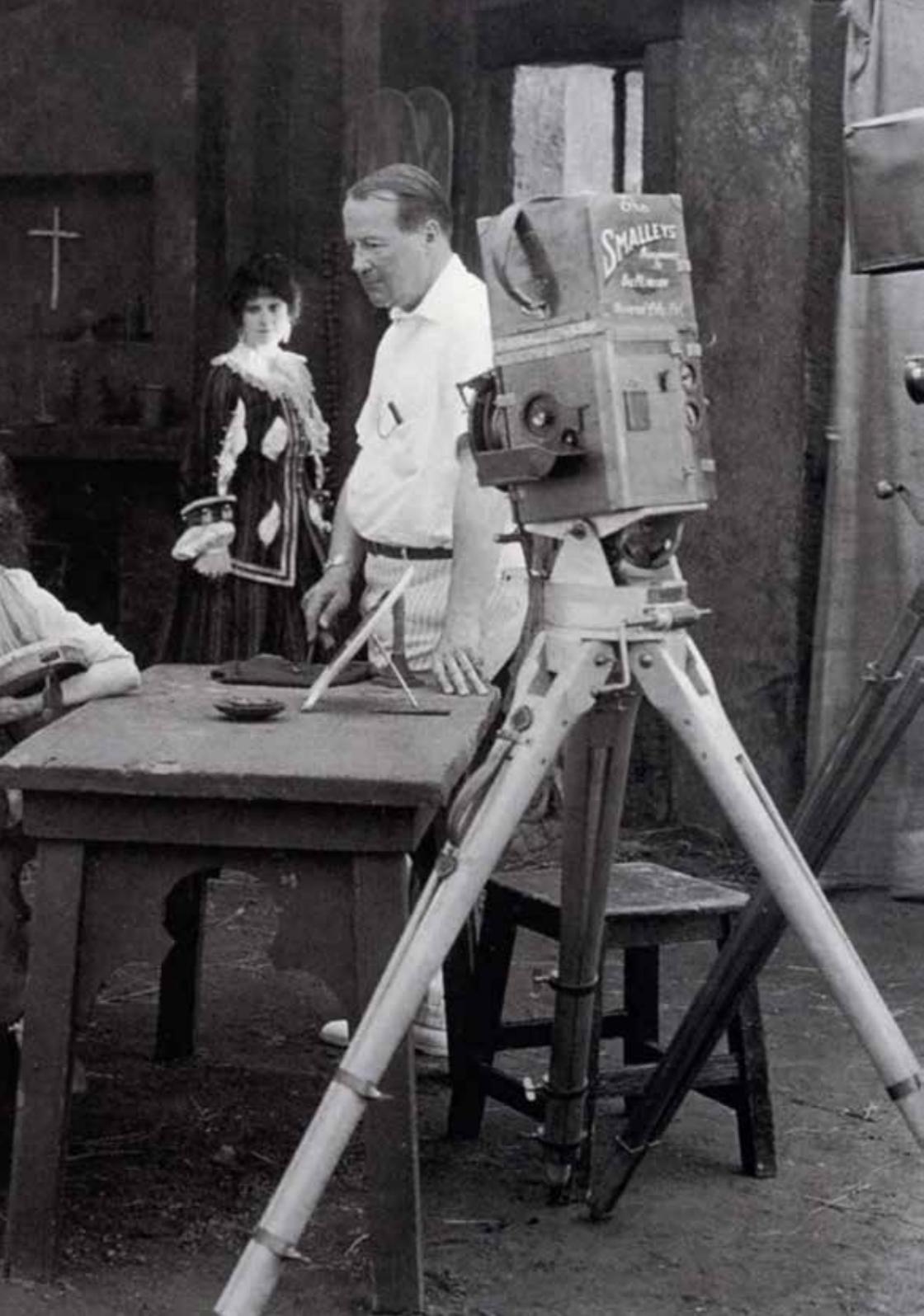
**Texto (extractos):**

Nuria Bou, “Lois Weber: el pensamiento femenino en movimiento”  
en rev. Cinema Comparat/ive Cinema, vol. IV, nº 8, 2016  
<https://www.upf.edu/es/web/comunicacio/cinema-comparat/ive-cinema>











VIERNES 24

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*  
*Entrada libre hasta completar aforo*

## LOIS WEBER (programa 2º)

**LA MUDA DE PORTICI** (1916) EE.UU. 114 min.

**Título Orig.-** The dumb girl of Portici. **Dirección.-** Lois Weber & Phillips Smalley. **Argumento.-** La ópera “Masaniello ou La muette de Portici” (1828) de Daniel-François Auber, Germain Delavigne y Eugène Scribe. **Guion y Montaje.-** Lois Weber. **Fotografía.-** Dal Clawson, Allen G. Siegler y R.W. Walter (1.33:1 - B/N). **Música (restauración 2016).-** John Sweeney. **Productor.-** Carl Laemmle y The Smalleys. **Producción.-** Universal Film Manufacturing Company. **Intérpretes.-** Anna Pavlova (*Fenella*), Rupert Julian (*Masaniello*), Laura Oakley (*Rilla*), William Wolbert (*Pietro*), Betty Schade (*la Duquesa*), Wadsworth Harris (*el Duque*), Jack Hoxie (*Perrone*), Douglas Gerrard (*príncipe Alfonso*), Edna Maison (*princesa Elvira*), Jack Holt (*hijo segundo del virrey*). **Estreno.-** (EE.UU.) 30 enero 1916.



*Rótulos originales subtítulos en español*

*Película nº 98 de la filmografía de Lois Weber  
(de 140 películas como directora)*

*Música de sala:*  
**“I remember Miles” (1998)**  
**Shirley Horn**

(...) Hace mucho tiempo en Hollywood, una de las directoras más importantes del mundo del cine era Lois Weber. Woodrow Wilson era presidente y las mujeres no podrían haberle votado aunque hubieran querido, pero dentro de la industria cinematográfica, las mujeres prosperaban, y Weber prosperó por encima de todas las demás. “Autora” antes de que esa palabra entrara en el léxico cinematográfico, escribió, dirigió y montó películas y fue admirada por su delicado trabajo con los actores, su meticulosidad en el rodaje y sus historias sobre mujeres. Su nombre fue invocado junto al de D. W. Griffith, pero, como la mayoría de las directoras de la época, cayó en el olvido. (...) En el momento de su realización, **LA MUDA DE PORTICI** fue la película más cara que Universal había producido nunca. También fue la mayor producción cinematográfica jamás dirigida por una mujer, y uno de los diez largometrajes que la prolífica cineasta realizó para el estudio ese año. Esta película encarna una seductora paradoja hollywoodiense al utilizar grandes decorados y un reparto de cientos de personas al servicio de un épico drama de época ambientado en el siglo XVII sobre las luchas de los pobres y los oprimidos. Fastuoso drama histórico -con efectos pictóricos, conflagraciones revolucionarias y cabezas cortadas balanceándose sobre picas-, la película también fue considerada la producción más ambiciosa de ese estudio hasta la fecha. Y destacaba por ser el debut en Hollywood de la bailarina rusa Anna Pavlova (“la Incomparable”), aunque finalmente Weber recibió mejores críticas que su estrella. Algunos críticos consideraron que Pavlova no estaba preparada para la cámara, pero Weber fue vista como un titán.

Aunque Weber desarrolló gran parte de su propio material original en la Universal, donde estaba contratada, el estudio le asignó esta película, según se





dice a petición de la Pavlova. Lois escribió la película, adaptándola de una ópera de 1828, ambientada en el Nápoles controlado por España en 1647, que cuenta la historia de *Fenella*, una mujer muda seducida por un noble español, que enseguida la abandona. A medida que la pasión se convierte en traición, una afrenta personal no tarda en alimentar una indignación política que, a su vez, desencadena un violento levantamiento campesino.

Que Pavlova hiciera el papel fue una casualidad y un golpe de suerte. En 1915, cuando la Primera Guerra Mundial dificultaba su regreso a Europa, Pavlova estaba de gira con la compañía de Ópera de Boston, que estaba a punto de quebrar. Al parecer, ella ayudó a salvarla aceptando la oferta de Universal –y un sueldo de 50.000 dólares– para protagonizar **LA MUDA DE PORTICI**. Weber empezó a rodar la película en Chicago, y la producción se trasladó después a Los Ángeles, donde actuaba Pavlova. Se dice que Pavlova y su compañía trabajaban en ella por las mañanas antes de ir a dar sus representaciones matinales. Un relato afirma, también, que la película supuso el debut en Hollywood de Boris Karloff, aunque es difícil distinguirlo entre los cientos de extras.

No hay muchas piruetas de danza en el film, lo que probablemente importe menos a los amantes del cine que a los aficionados al baile. Pavlova hace piruetas de vez en cuando, incluso durante un encantador jugueteo campechano en la playa, con una pandereta temblorosa, pero, en su mayor parte, ofrece una versión exagerada del realismo de la época del cine mudo. Su exageración tiene sentido para su personaje, que, después de todo, no puede hablar. *Fenella* hace gestos con la boca para explicar su mutismo, echa la cabeza hacia atrás en señal de placer y utiliza todo su cuerpo para expresarse. Los delgados y pálidos brazos de Pavlova son especialmente llamativos, como paréntesis temblorosos, tanto si los levanta en señal de alegría como si los empuja hacia delante en señal de súplica. Weber no dedica muchos primeros planos a Pavlova, prefiriendo mostrar a la bailarina-estrella en planos más largos. Esto puede tener que ver con la edad de Pavlova (tenía unos 30 años y no era ni remotamente una niña, al menos aquí), pero también se percibe como una astuta elección de dirección que sirve tanto a la historia como a la estrella. A lo largo de la película Weber oscila entre la intimidad y el espectáculo, pero al final esta historia -y su escala- se hace más grande que *Fenella*, que es un peón trágico y sacrificado. Weber también comprendió claramente que, dado que en este cuento no hay ballet para la bailarina más famosa del mundo, Pavlova, no obstante, debe ser vista de los pies a la cabeza: su cuerpo debe liderar. (Pavlova bailarina sí aparece en escena en dos breves secciones finales que resultan estratégicamente comerciales). Al final, sin embargo, lo que emociona en **LA MUDA DE PORTICI** es Weber, que maneja los disturbios a gran escala tan persuasivamente como los interludios íntimos, incluida una seducción desnudamente carnal. No es de extrañar que Universal confiara ciegamente en ella (...).

*Texto (extractos):*

*Manohla Dargis, "Lois Weber, Eloquent Filmmaker of the Silent Screen", New York Times, 15 diciembre 2016.*

(...) Hay un canon especialmente triste de directores que solo hicieron un largometraje, y la prueba de que realmente es un canon está en el hecho de que el mérito artístico de sus películas mantiene sus nombres; está encabezado por Barbara Loden (**Wanda**), Charles Laughton (**La noche del cazador**), Herk Harvey (**El carnaval de las almas**) y Leonard Kastle (**Los asesinos de la luna de miel**). La lista de actores de una sola película es más difícil de compilar: Candace Hilligoss, la estrella de **El carnaval de las almas**, es la primera que se viene a la mente. (...) Pero **LA MUDA DE PORTICI** (...) se convierte en un canon en sí misma, al estar protagonizada por la bailarina Anna Pavlova, en su único papel para la pantalla.



La interpretación de Pavlova en la película no es una casualidad ni un truco, es una interpretación plenamente realizada y profundamente comprometida que revela que Pavlova es, desde el principio, una de las mejores actrices de cine, una actriz carismática y expresiva que es tan enérgica en el reposo como en la acción, tan vital en las escenas tranquilas como en las melodramáticas. Además, **LA MUDA DE PORTICI** está dirigida por Lois Weber, una de las más destacadas –y una de las mejores– directoras de la época, cuyo lugar en el negocio y, lo que es más importante, en el arte cinematográfico solo está alcanzando tardíamente el reconocimiento que merece.

La historia se basa en una ópera basada en un incidente histórico que tuvo lugar en Nápoles, en 1647, cuando la población italiana, bajo el liderazgo de un pescador llamado *Masaniello*, se sublevó contra la opresiva autoridad de los señores imperiales españoles de la región. La protagonista de la película, interpretada por Pavlova, es la hermana de *Masaniello*, *Fenella*, que, como sugiere el título, no puede hablar. A pesar de la pobreza de los ciudadanos del pueblo –una pobreza redoblada por los impuestos opresivos del Virrey y la confiscación de sus alimentos– *Fenella* lleva sus tareas domésticas con despreocupación, como una especie de duendecillo bailarín cuya sola presencia adorna la vida de sus vecinos.

Pero cuando *Alfonso*, un aristócrata español disfrazado, que seduce y abandona a *Fenella*, se da cuenta de su error -no el de seducción en sí misma, sino el del hecho de inflamar la ira de *Masaniello*-, bajo el pretexto de invitarla al castillo en nombre del amor, la encarcela allí y la somete a tortura.

Sabiendo que está en el castillo y seguro de que la aristocracia ocupante no trama nada bueno, *Masaniello* jura vengarse y, por casualidad, su oportunidad no tarda en llegar, cuando el Virrey impone un nuevo impuesto sobre la fruta. Los enfurecidos habitantes protestan con vehemencia. Para sofocar la revuelta, se envían soldados, y *Masaniello*, al frente de los ciudadanos en su contraataque, se enfrenta personalmente a *Alfonso*, provocando una poderosa revolución que desata hordas de gente y salvajes explosiones de violencia. Mientras tanto, *Fenella* trama su huida y asiste de cerca a la furiosa revuelta con perplejidad y exaltación.

Como *Fenella*, Pavlova lleva la danza hasta el gesto más leve y humilde; actúa con todo su cuerpo, con gestos incluso en reposo antes de romper en angulosas agonías dramáticas; incluso a solas, en contemplativa reminiscencia y solitario anhelo, coreografía el mundo interior de *Fenella*. Su estilo ofrece algo así como una mezcla precursora de Greta Garbo y Joan Crawford, en la que la aterradora



intensidad de su interpretación se corresponde con un misterio impenetrable e implacable; su sentido del dominio físico parece, no obstante, salvajemente espontáneo; su expresividad dramática parece dolorosamente impulsiva. A pesar de la teatralidad de la representación y la artificiosidad del espectáculo, Pavlova posee la rara cualidad de la vivacidad y la inmediatez cinematográficas, que salta fuera de su contexto y de su historia para parecer siempre moderna.

La audaz e imaginativa dirección de Weber tiene su propia identidad artística independiente, en la que la composición de imágenes para y con Pavlova es solo una parte. A pesar del lejano escenario histórico, dota a **LA MUDA DE PORTICI** de una fuerza física vigorizante. Al filmar el deterioro de las cabañas costeras y las turbulencias de la ciudad, las ratas que pululan alrededor de *Fenella* en su celda y la angustia del hambre desesperada, describe la pobreza con una especificidad detallada y una empatía ardiente. (También lo hace en un contexto contemporáneo en su largometraje de 1916, *Zapatos*). La descripción no se limita a detalles materiales dignos de mención; Weber la eleva a objeto de estilo e invención cinematográficas, como en una implacable y dramática panorámica -algo extraño en aquella época- que escudriña el mercado en busca de signos de miseria y frustración en una incesante letanía de revelaciones casi documentales.

Weber filma las modestas viviendas de la gente del pueblo y las costas



de los pescadores en composiciones dinámicamente desequilibradas, repletas de diagonales que parecen vectores de la acción. En cambio, filma a la realeza en su palacio con una simetría frontal rígida y asfixiante, y saca mucho partido del contraste cultural entre los dos reinos. Los bailes formales organizados para el placer de los aristócratas son igualmente simétricos y geométricos, incluso cuando, filmados desde un ángulo alto, prefiguran las invenciones abstractas de Busby Berkeley. Los bailes de los plebeyos, en los espacios abiertos y desestructurados junto al mar, tienen una energía fluida y una diversidad informal que transmiten vitalidad y una libertad interior que contrasta lamentablemente con sus opresiones.

Pero, una vez que la revolución se pone en marcha -y la rapidez de su estallido es en sí misma una maravilla dramática-, la propia imaginación de Weber se inflama por las pasiones que desata, y ofrece florituras visuales de una poderosa inspiración. Trabajando con decorados colosales, Weber reúne multitudes aparentemente tan grandes como las de *Intolerancia* de Griffith, y las pone en movimiento de forma aún más emocionante y aterradora. (Sería un milagro que los extras no se pisotearan unos a otros en el tsunami humano). Hay una breve escena en una majestuosa escalinata exterior que anticipa la mucho más grandiosa de Eisenstein en *El acorazado Potemkin*, pero, incluso más que Eisenstein, Weber capta la espeluznante furia sanguinaria incluso de una revolución justificada, con su descripción de caballerescas e incontroladas matanzas e incendios, y escenas de cabezas en picas que evocan una exultación de la sangre, resaltada por el sangriento detalle simbólico de un tinte rojo que empapa la pantalla. Cuando la revuelta



alcanza su punto álgido de destrucción, Weber hace algo inusual en 1915: coloca la cámara en una plataforma rodante y recorre el palacio en llamas y devastado, lo que confiere una sombría majestuosidad histórica a la explosión de rabia.

Weber también recurre a las dobles exposiciones para captar los vuelos de la imaginación, y lo hace de forma más completa en un prólogo y un epílogo que se salen de la acción para mostrar a Pavlova, desvinculada del personaje de *Fenella*, exhibiendo su arte como bailarina. **LA MUDA DE PORTICI** es un redescubrimiento crucial, al igual que el arte de Weber sobre todo y, para el caso, la celebración de la única actuación en pantalla de Pavlova y el lamento de que no hubiera otras. Junto con las especificidades de su genio, **LA MUDA DE PORTICI** es un grato recordatorio de que la Historia del Cine aún pertenece al futuro (...).

*Texto (extractos):*

*Richard Brody, "A great ballerina's explosive movie performance",  
New Yorker magazine, 15 diciembre 2016*







MARTES 28

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## LOIS WEBER (programa 3º)

**¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** (1916) EE.UU. 65 min.

**Título Orig.-** Where are my children?. **Dirección.-** Lois Weber & Phillips Smalley. **Argumento.-** Lucy Payton y Franklyn Hall. **Guion y Montaje.-** Lois Weber. **Fotografía.-** Stephen S. Norton y Allen G. Siegler (1.33:1 - B/N). **Música (restauración 2000).-** John Sweeney. **Productor.-** Lois Weber & Phillips Smalley. **Producción.-** Lois Weber Production para Universal Film Manufacturing Company. **Intérpretes.-** Tyrone Power sr. (*fiscal del distrito Richard Walton*), Helen Riaume (*sra. de Walton*), Marie Walcamp (*sra. de Willian Carlo*), Cora Drew (*ama de llaves*), Rena Rogers (*Lillian, su hija*), Alva Blake (*Roger*), Juan de la Cruz (*dr. Herman Malfit*), Normand Hammond (*dr. William Homer*), William Haben (*dr. Gilding*), William Hope (*cuñado de Richard*), Marjorie Blynn (*hermana de Richard*). **Estreno.-** (EE.UU.) 16 abril 1916.



*Rótulos originales subtítulos en español*

*Película nº 104 de la filmografía de Lois Weber  
(de 140 películas como directora)*

*Música de sala:  
"The look of love" (2001)  
Diana Krall & Claus Ogerman*





su cruzada, incluyendo su paso por la cárcel. La militante británica Marie Stopes escribió el guion de **Maisie's marriage** (1923), un melodrama, con un mensaje escondido en favor del control de natalidad, en el que una joven aspira a escapar de su vida en los bajos fondos.

Pero (...) fue Lois Weber las más destacada en el campo de las películas de conciencia social. Brownlow comenta de ella: *"Una sola realizadora en América dedicó una carrera entera a lo que se conocía como 'películas para pensar'"*. Según indica el título de una conferencia que dio en 1913 en el club de mujeres de Los Ángeles, creía en *"la realización de películas que tengan una influencia para bien en la mentalidad pública"* (...). Tal es el caso de **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** (...) donde defendía el control de natalidad aunque se oponía al aborto (...). Estrenada en abril de 1916, Lois Weber contaba en ella la historia de un abogado de distrito (Tyronne Power Sr.) que persigue a un doctor que realiza abortos ilegales, pero descubrirá que gente de la alta sociedad, incluyendo su mujer, han necesitado de sus servicios. Una premisa provocadora con la que Weber volvía a hablar de la hipocresía de la alta sociedad, el control de natalidad y los intentos de *"controlar el deterioro de la raza"* y la *"proliferación de las clases bajas"*. Un mensaje indirecto

a favor de la legalización del aborto contado con una sofisticada técnica en la que Weber volvía a demostrar que era una maestra utilizando trucos fotográficos en las escenas con múltiples exposiciones para enfatizar emociones.

La película fue prohibida para menores por el National Board of Review, y llegó a prohibirse en algunos estados como Pennsylvania porque “*corrompía la moral de los ciudadanos*” e incluso Universal se tuvo que enfrentar a un juicio porque el alcalde de un distrito de Brooklyn no quería que se proyectara la película. Toda esta controversia, claro está, ayudó al gran éxito de la película a nivel internacional, que llegó a recaudar 3 millones de dólares, una cifra impresionante teniendo en cuenta que la entrada costaba menos de 50 centavos.

Solo un año después, y tras otra larga lucha contra la censura y para aprovechar el gran éxito de **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?**, Weber y Smalley estrenaron con Universal, **La mano que mece la cuna** (*The hand that rocks the cradle*), otra película en la que defendía ferozmente la legalización de los métodos anticonceptivos. La película, que además supuso el último trabajo como actriz de Weber, era una versión, en clave de ficción, de la vida de Margaret Sanger. (...) La película, en la que se trataba su juicio y encarcelamiento, no tuvo tanto éxito, pero fue muchísimo más maltratada por la censura y la mala publicidad que se generó a su alrededor (...).

**Texto (extractos):**

Lucía Ros, “Lois Weber, las mujeres que crearon Hollywood”,  
en <https://reposedefemmes.wordpress.com>  
Lizzie Francke, **Mujeres guionistas en Hollywood**, Laertes, 1996

(...) En **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?**, Weber trata el aborto y el control de natalidad desde la mirada de diferentes personajes femeninos. Pero la cineasta se centra en el movimiento del pensamiento de la *señora Walton*, una mujer rica, casada con un abogado adinerado, que expresa los sentimientos que la atormentan, no tanto por haber abortado<sup>1</sup>, como, sobre todo, por no haberlo comunicado a su marido. Lois Weber visualiza los movimientos reflexivos de

<sup>1</sup> Muchas son las lecturas únicamente moralistas de esta película por parte de los historiadores. Anthony Slide ya apunta que la obra de Lois Weber ha estado poco estudiada, incluso por feministas que no han sabido valorar el talento cinematográfico de la directora, rechazando su moralismo o el retrato poco radical que hizo de la imagen femenina. El libro de Veronica Pravadelli “**Le donne del cinema. Dive, registre, spettatrici**” (2014) es una excepción.



este personaje, junto a un marido que arde en deseos de tener hijos, que juega con los niños de sus vecinos o mira embobado las criaturas que lo rodean. En cambio, la *señora Walton* no demuestra ni un gesto maternal hacia los niños. Es destacable la escena donde el matrimonio recibe en casa a la hermana del marido, que acaba de tener una criatura, y, mientras el *señor Walton* se deshace en miradas y caricias hacia el neonato, la protagonista no demuestra ninguna emoción. Lois Weber no ridiculiza el talante de la *señora Walton* (como tampoco lo elogia): la directora construye un personaje femenino que, de forma en principio natural, no tiene vocación maternal. Pero el deseo del marido de tener hijos hace que la protagonista se replantee su vocación. Es aquí donde Lois Weber vuelve a poner toda su atención para expresarlo cinematográficamente. Para revelar en imágenes el pensamiento de la mujer que se mueve entre la firmeza y la duda, la directora muestra a la *señora Walton* yendo arriba y abajo en su aposento; a continuación, baja la cabeza, reflexiona moviendo levemente el rostro; después, lo levanta con firmeza, como si estuviera emprendiendo una nueva decisión y, al final, se sienta y sonríe con la mirada perdida, convenciéndose de que es capaz de complacer al marido. La gestualidad no es tan diferente a la de la protagonista - la propia directora- del cortometraje **Suspense**. Y la idea es similar, porque se trata, en

ambos casos, de escenificar el debate íntimo que la mujer experimenta cuando emergen, desde sus adentros, dos lógicas, en principio, opuestas: la que forma parte del mundo decimonónico y la que responde al siglo de la emancipación de la mujer. Lois Weber se aboca a intentar captar cinematográficamente la dificultad de fusionarlos. Así, el pensamiento en movimiento de sus personajes visualiza el intento –a veces el fracaso– de sintetizar estos dos imaginarios, convirtiendo el cuerpo femenino en un espacio de reflexión. Contra una resolución convencional, Lois Weber no hace que la protagonista de la película acceda finalmente a ser madre, sino que inserta un giro narrativo en el que el matrimonio ya no puede replantearse nada familiarmente: el marido descubre que la mujer le ha escondido el aborto y no puede perdonarla. El film se cierra con una escena en la que la pareja está sentada ante una chimenea, en dos butacas separadas, sin mirarse, haciendo sentir la incomunicación que ha reinado entre los dos a lo largo de los años. Lois Weber sobreimpresiona tres criaturas que juegan alrededor de la pareja; un fundido en negro nos transporta, veinte años después, al mismo encuadre, con los dos protagonistas envejecidos, tragados por la soledad de su silencio; los niños de antes ahora son tres chicos adultos que, sobreimpresionados, rodean amorosamente al matrimonio. Lois Weber, en este final donde capta la inmovilidad del pensamiento, la densidad nefasta del paso del tiempo, catapulta la película a una modernidad cinematográfica sin precedentes: la modernidad de las imágenes-tiempo con



que Deleuze designa las imágenes que contienen pensamiento, aquellas donde la acción deja de ser protagonista, para que emerja la temporalidad. Lois Weber había encontrado la modernidad porque había explorado los sentimientos desde el más estricto realismo (...).

**Texto (extractos):**

Nuria Bou, "Lois Weber: el pensamiento femenino en movimiento"  
en rev. Cinema Comparat/ive Cinema, vol. IV, nº 8, 2016

<https://www.upf.edu/es/web/comunicacio/cinema-comparat/ive-cinema>

(...) Mientras Griffith abordaba historias de todas las épocas en su búsqueda por establecer el gran potencial artístico del cine, Lois Weber, igualmente comprometida en demostrar el *status* del cine como forma rotunda de arte moderno, abordada uno de los temas sociales más controvertidos de esos años, la legalización del control de natalidad, en su película **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** La película se sumaba a una serie de estrenos de Weber este 1916 sobre temas sociales, como la pena capital, la igualdad salarial de la mujer y la drogadicción. Weber creía que el cine podía (y debía) ser el equivalente de un periódico vivo, capaz de dar vida a debates sobre cuestiones culturales complejas. Para Weber, este proyecto no consistía simplemente en elevar el caché cultural del cine durante los años de su nueva popularidad, sino también elevar el nivel de su público, hablándole en un "lenguaje sin voz", capaz de abordar algunos de los problemas más vitales de la época.

Difundir información anticonceptiva de cualquier tipo seguía siendo un delito grave durante estos años en Estados Unidos. **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** pretendía implicar al cine y a sus espectadores en el debate nacional provocado por la cruzada de Margaret Sanger para legalizar la planificación familiar, o la "maternidad voluntaria" como ella la llamaba. Y la película lo hacía en un momento crítico, menos de un año después de que el Tribunal de Estados Unidos hubiera denegado al cine la protección de la Primera Enmienda<sup>2</sup>. Así que ningún director/directora que no fuera Lois Weber abordaría un tema como el control de la natalidad desde un punto de vista intelectual y esperaría conseguir un éxito commercial.

2 "El Congreso no podrá hacer ninguna ley con respecto al establecimiento de la religión, ni prohibiendo la libre práctica de la misma; ni limitando la libertad de expresión, ni de prensa; ni el derecho a la asamblea pacífica de las personas, ni de solicitar al gobierno una compensación de agravios".

**¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** combina una dramatización de las batallas legales en torno a la anticoncepción con un retrato más íntimo de las luchas matrimoniales sobre la reproducción. El fiscal del distrito *Richard Walton* (Tyrone Power Sr.), la figura central de ambas tramas, está a favor de la planificación familiar, mientras juzga a un médico acusado de suministrar anticonceptivos a mujeres pobres. Sin embargo, mientras procesa a otro médico por practicar abortos, incluyendo uno que mató a la hija de su ama de llaves, *Richard* descubre que su mujer, *Edith* (Helen Riaume), y sus amigas de la alta sociedad han estado recurriendo a los servicios del médico para asegurarse de no tener hijos. Su grito culminante de **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** acusa a *Edith* y a su círculo de asesinato.

A diferencia de Sanger que sostenía que *todas las mujeres deben tener acceso seguro y legal a métodos de contracepción*, **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** argumenta que son las mujeres pobres las que deben practicar el control de la natalidad para limitar el tamaño de sus familias, mientras que las mujeres ricas -y de “buena cuna” como *Edith Walton*- son unas egoístas si optan por no tener hijos. La película subraya esta condena haciendo que las mujeres recurran al aborto en lugar de al control de natalidad. Al hacerlo, la película ilustra un



argumento eugenésico ligado a temores racistas y clasistas sobre el “suicidio racial”, teoría que no era rara en los movimientos de control de la natalidad en la época. Ante la “doble amenaza” de que la clase trabajadora y los inmigrantes se reprodujeran a un ritmo más rápido que las mujeres blancas, ricas y nativas, muchos eugenistas abogaban por el control de la fertilidad para ciertas clases y razas, al tiempo que animaban a la élite blanca “amenazada” a reproducirse. Al separar la contracepción y el aborto del tema de las clases sociales, la película contradecía las experiencias contemporáneas, como señalaban los críticos de la época: mientras el control de la natalidad siguiera siendo ilegal, las mujeres acomodadas con vínculos con la clase médica tendrían acceso a una planificación familiar, mientras que las mujeres pobres y desfavorecidas, sin esas conexiones, deberían recurrir a abortos inseguros y clandestinos.

La película comienza con el juicio al *dr. Homer* por difundir información sobre el control de la natalidad y los anticonceptivos, una situación que, según un crítico, “es un claro trasunto del caso Margaret Sanger que actualmente ocupa los titulares de todo el país”. La objeción de *Homer* referida a que se le juzga por difundir “literatura indecente” se refiere a la práctica común de presentar cargos por obscenidades contra los defensores de la planificación familiar: Sanger había sido objeto de una acusación similar. Al poner en primer plano la “naturaleza criminal” de cualquier referencia al control de la natalidad en esta temprana secuencia del juicio, **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** pone el foco de atención sobre su propia condición de obra que aborda un tema tan controvertido y potencialmente delictivo.

En su defensa, *Homer* relata historias de mujeres que ha visto en desesperada necesidad de un control reproductivo, cada una narrada por medio de un breve *flashback*: una mujer pobre cuyos hijos están expuestos a la enfermedad y la muerte; una mujer soltera que se suicida y mata a su hijo tras ser rechazada por su amante; una pareja cuyo violento alcoholismo pone en peligro a su descendencia... Pero como nos recuerda un fragmento del tratado sobre el control de la natalidad del *dr. Homer*, sus objetivos, por muy progresistas que fueran, secundaban argumentos contemporáneos sobre eugenesia, mostrándose a favor de limitar la natalidad *solo con algunos segmentos de la población*: el control de la natalidad, escribe, “ayudará a la raza a vencer los males que la oprimen”.

Escenas de *Edith Walton* y su amiga, *la sra. Carlo* (Marie Walcamp), que está pensando en abortar, se intercalan a lo largo del juicio del *dr. Homer*. La infelicidad de *la sra. Carlo* parece especialmente injustificada si se compara

con las condiciones de indigencia que describe *Homer*. Su miseria, insiste la contrucción del relato, no puede equipararse a la pobreza, la enfermedad, los abusos violentos y la muerte que sufren otras mujeres y niños menos afortunados. Además de su crítica implícita al egoísmo de la *sra. Carlo*, esa misma construcción también establece la comunicación susurrada y secreta de las mujeres, frente al discurso abierto de la sala del tribunal. Detrás de la red visible de poder y decisión masculinos, la película muestra, igualmente, un mundo clandestino entre las mujeres. Mientras los médicos, jueces, abogados y jurados varones toman decisiones sobre la reproducción humana, decisiones de las que las mujeres están notablemente excluidas, mujeres privilegiadas como *Edith* y sus amigas recurren al mundo clandestino del aborto ilegal. La condena del *dr. Homer* -por “*un jurado compuesto por hombres*”, nos recalca el rótulo- se produce justo cuando *Edith* y la *sra. Carlo* han decidido visitar a otro medico para abortar, el *dr. Malfit*. Así pues, mientras la anticoncepción siga siendo ilegal, nos dice el film a través del montaje, médicos con visión de futuro como el *dr. Homer* serán condenados por ayudar a mujeres necesitadas, mientras que médicos menos escrupulosos como el *dr. Malfit* se beneficiarán.

Cuando *Lillian*, la hija del ama de llaves de los *Walton*, se queda embarazada tras una relación con el hermano de *Edith* y luego muere tras un aborto con el *dr. Malfit*, la historia se complica aún más. Si **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** parece abogar por el control de la natalidad para las mujeres pobres, enfermas y maltratadas descritas por el *dr. Homer* al tiempo que denuncia al círculo de *Edith* por recurrir al aborto, en el caso de *Lillian* el mensaje es menos claro. En su limitada defensa del control de la natalidad, *la película no promueve la libertad reproductiva para los adultos solteros que consienten*, que era la propuesta clave de Margaret Sanger. No obstante, la historia de *Lillian* introduce el tema de la sexualidad femenina, aunque con una historia bastante tópica de un depredador masculino y su víctima crédula.

Al principio, la situación de *Lillian* parece contraponerse a la de *Edith* y sus amigas ricas, ya que su ingenuidad sexual parece contradecir la confianza de *Edith* en el proceso del aborto. Sin embargo, *Lillian* y *Edith* también están contactadas al ser dos mujeres que disfrutaban de su sexualidad más allá de los parámetros de la maternidad. La decisión de *Edith* de no tener hijos se asocia con la lascivia autoindulgente de su hermano y su seducción de jóvenes inexpertas y sin recursos como *Lillian*. Dos caras de la misma moneda, *Edith* y su hermano están ambos egoístamente interesados en la sexualidad fuera de la reproducción. El



enfoque hedonista y despreocupado del hermano para satisfacer sus deseos está emparejado con las “extravagancias” de *Edith*: fumar, beber, socializar y mimar a sus perros se convierten en metáforas de su exceso sexual. En el caso de *Lillian*, el aborto (y la muerte) son las trágicas consecuencias de su deseo desenfrenado, “*el precio del pecado*”, proclama un rótulo.

Dos fuerzas amenazan el orden social, según la lógica eugenésica de la película: los elementos “inferiores” de la sociedad (inmigrantes, pobres, personas de color) y los elementos “inferiores” de la sexualidad humana. Ambos deben ser controlados para que la cultura florezca. Así, mientras la película reserva sus críticas más duras a *Edith* y su círculo, en muchos aspectos también refuerza su propia jerarquía burguesa revalorizando la “pureza” racial blanca y la virtud sexual femenina.

En un momento en que difundir información sobre anticonceptivos seguía siendo un delito y el cine no estaba protegido por las garantías de la libertad de expresión, **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** se enfrentó a importantes problemas de censura y regulación. Tras votar a favor de la película, el Consejo Nacional de Crítica Cinematográfica convoca a un grupo de expertos médicos y sociólogos y, siguiendo su consejo, revocaron su decisión y votaron rechazar la película. La

Junta argumentó que, aunque las representaciones del aborto y la anticoncepción en la pantalla eran apropiadas, en varios pasajes **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** difundía información médica errónea al mezclar ambas cuestiones sugiriendo, por ejemplo, que los repetidos abortos de *Edith* la habían dejado estéril. Otros comentaristas expresaron quejas similares y así cuando **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** se estrena en Portland (Oregón), miembros de la Liga para el Control de la Natalidad protestaron por el hecho de que la película no distinguía entre “control de la natalidad propiamente dicho y el aborto” generando “malentendidos y confusión” sobre sus objetivos. Señalaban que Sanger, que generalizó el uso del término “control de la natalidad”, nunca pretendió incluir el aborto bajo esa rúbrica, y que una de sus principales razones para abogar por la planificación familiar era reducir el número de abortos.

Las críticas a la agenda política de la película o a su “confuso” mensaje parecieron tener muy poco efecto en su popularidad y no hicieron nada para frenar el entusiasmo de Universal por distribuirla a gran escala. El estudio estrenó la película sin la aprobación de la National Board of Review, y **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** batió récords de taquilla en muchas zonas del país, convirtiéndose en la película más taquillera del año para Universal. Para su lanzamiento, Universal añadió un prefacio a los rótulos de apertura, preguntando retóricamente si “a un tema de serio interés debería negársele una cuidadosa dramatización en la pantalla”.

A pesar de su preocupante confusión entre aborto, anticoncepción y eugenesia –o quizás incluso debido a ello–, **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** quedó como un hito del cine “progresista”, un modelo de cine que asumía el reto de presentar cuestiones sociales complejas a través de la lente del cine. En última instancia, **¿DÓNDE ESTÁN MIS HIJOS?** aspiraba a mucho más que simplemente capitalizar un tema de actualidad, incluso sensacionalista, como la anticoncepción, ya que reivindicaba la participación del cine en los debates nacionales en pie de igualdad con los periódicos, las revistas y otras formas de comentario político (...).

*Texto (extractos):*

*Shelley Stamp, “Where are my children?: 1916 Movies and the ambiguities of progressivism”*  
en Charlie Heil & Ben Singer (ed.), *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*





3909-10

MARTES 28

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*  
*Entrada libre hasta completar aforo*

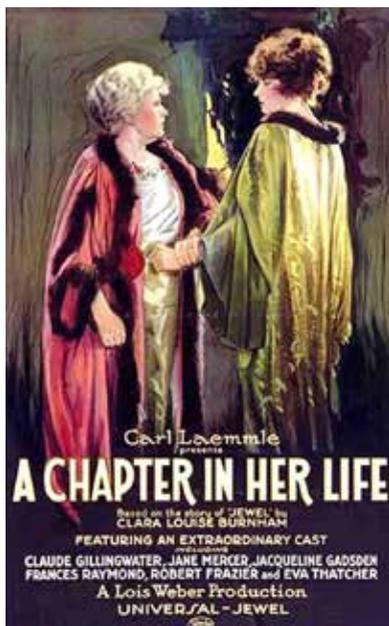
## LOIS WEBER (programa 3º)

### UN CAPÍTULO DE SU VIDA (1923)

EE.UU. 63 min.

**Título Orig.-** A chapter in her life. **Dirección.-** Lois Weber. **Argumento.-** La novela "Jewel: a chapter in her life" (1903) de Clara Louise Burnham. **Guion.-** Lois Weber y Doris Schroeder. **Fotografía.-** Benjamin H. Kline (1.33:1 - B/N). **Montaje.-** Lois Weber. **Música (restauración 2018).-** Alexandra Harwood. **Productor.-** Lois Weber. **Producción.-** Universal Pictures. **Intérpretes.-** Claude Gillingwater (sr. Everingham), Jane Mercer (Jewel), Jacqueline Gadsden (Eloise), Frances Raymond (Madge), Robert Frazer (dr. Ballard), Eva Thatcher (sra. Forbes), Ralph Yearsley (Zeke), Fred Thomson (Nat Bonnell), Beth Rayon (Susan). **Estreno.-** (EE. UU.) 17 septiembre 1923.

*Rótulos originales subtítulos en español*



*Película nº 135 de la filmografía de Lois Weber*  
*(de 140 películas como directora)*

(...) Rodada prácticamente en interiores, la historia de Jewel (Jane Mercer), una niña, que obligada por las circunstancias a vivir en la casa de su abuelo, va a transformar a los diferentes adultos que en ella habitan, es una magnífica muestra de la habilidad de Lois Weber para analizar, de manera pormenorizada y precisa, la conducta humana.



En esta ocasión, son cuatro las personalidades, tres femeninas y una masculina, que van a ser “conmovidas” por la desarmante inocencia de la pequeña: su propio abuelo, hombre que repudia a sus dos hijos y carga con el dolor que ello le produce; la esposa de su primogénito, ya fallecido, una mujer mayor, casi anciana, y de una despiadada ambición; la hija de ésta, pusilánime y si capacidad para plantar cara a su madre; y la veterana criada del abuelo, una mujer vacía de emociones.

Como en otros films de Weber, **UN CAPÍTULO DE SU VIDA** no carece de su habitual trazado hacia la redención de los personajes, si bien sin caer en cursilerías, algo conseguido tanto por la sobria puesta en escena de la que hace gala la cineasta como por el gran (y contenido) trabajo de las intérpretes (...).

*Texto (extractos):*

Lucía Ros, “Lois Weber, las mujeres que crearon Hollywood”,  
en <https://reposedefemmes.wordpress.com>





A LOIS WEBER  PRODUCTION

THE



BLOT'

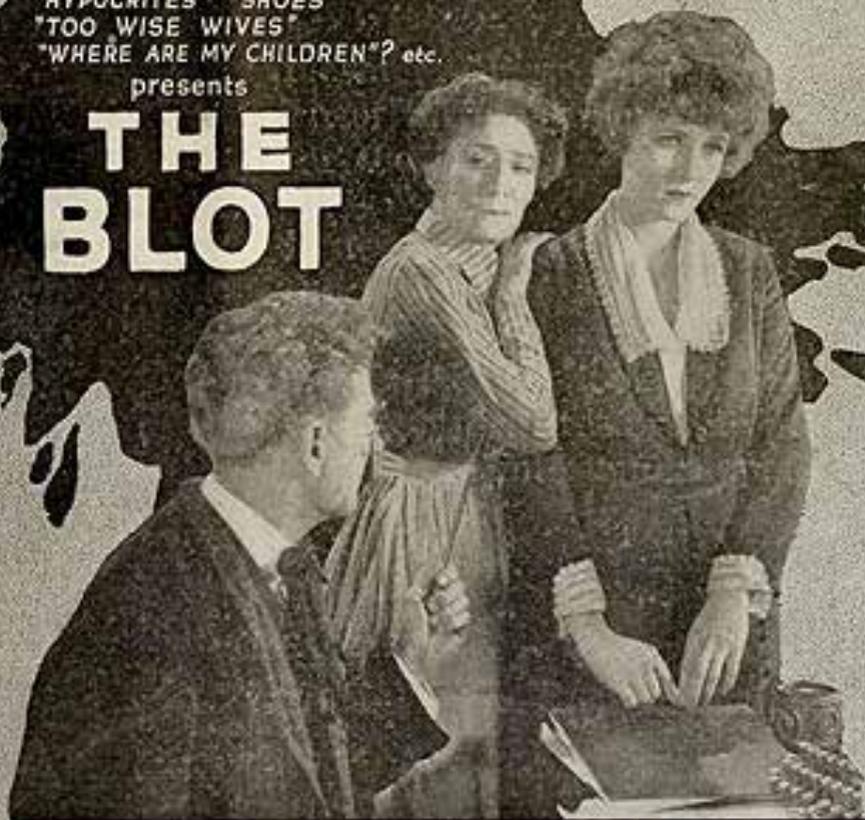
Manufactured by  
F. B. WARREN  CORPORATION

# Lois Weber

producer of  
"HYPOCRITES" "SHOES"  
"TOO WISE WIVES"  
"WHERE ARE MY CHILDREN"? etc.

presents

## THE BLOT



### What the Critics Say About "The Blot"

*Leads in "Variety":* This Lois Weber picture should clean up a tidy sum of money. It touches the heart. It is sensible, intelligent and on a live topic -- A good market bet.

*Taylor in "Motion Picture News":* The fertile mind of Lois Weber has turned from marital and sex problems and "The Blot" is a splendid example of her powers. There is a real depth to her theme.

*Weitzel in "Moving Picture World":* Bear down hard on the theme of this story. The underpaid white collar professions are always good for a strong appeal to the public. Lois Weber has provided a strong human theme in "The Blot."

*Wid's Daily:* There is a splendid human interest in "The Blot," and a great deal of heart interest besides.

*Weekly Film Review, Atlanta:* Real, deep and vital. Had Miss Weber sought the world over it is doubtful if she could have found a subject of more human interest and sincere appeal.

*Reel Journal, Kansas City:* Unquestionably Lois Weber's best work. Better than "Humoresque." A big score for the industry in its battle against censorship.

*New York Telegraph:* By reason of its earnestness it is truly dramatic. It is a thoroughly intelligent picture with a purpose.

Released by  
**F. B. WARREN CORPORATION**  
1540 BROADWAY  
NEW YORK CITY  
BYAMT 4154

VIERNES 31

21 h.

*Sala Máxima del Espacio V Centenario*

*Entrada libre hasta completar aforo*

## LOIS WEBER (programa 4º)

**LA MANCHA** (1921) EE.UU. 90 min.

**Título Orig.-** The blot. **Dirección, Argumento y Montaje.-** Lois Weber. **Guion.-** Marion Orth. **Fotografía.-** Philip R. Du Bois y Gordon Jennings (1.33:1 - B/N). **Música (restauración 1986).-** Jim Parker. **Productor.-** Lois Weber. **Producción.-** Lois Weber Productions. **Intérpretes.-** Philip Hubbard (*Andrew Theodore Griggs*), Margaret McWade (*sra. Griggs*), Claire Windsor (*Amelia Griggs*), Louis Calhern (*Phil West*), Marie Walcamp (*Juanita Calderón*), William O'Brien (*estudiante*), Gertrude Short (*señorita Olsen*). **Estreno.-** (EE.UU.) 4 septiembre 1921.

*Rótulos originales subtitolados en español*



*Película nº 133 de la filmografía de Lois Weber  
(de 140 películas como directora)*

*Música de sala:*

*In memoriam*

**BURT BACHARACH (1928-2023)**

**“Wiedersehen Mit Marlene:**

**The Great Dietrich sings in german  
with the orchestra of Burt Bacharach” (1960)**

**Marlene Dietrich & Burt Bacharach**



(...) En abril de 1921, después de leer varios artículos sobre los precarios salarios de los maestros y los clérigos, Weber unió fuerzas con la guionista Marion Orth y trabajaron en un melodrama basado en el rechazo al capitalismo titulado **LA MANCHA**, considerada la gran obra maestra de su carrera y su película más conocida hoy día. Rodada en localizaciones naturales de Los Ángeles, como la universidad, y con luz natural, la cinta estaba protagonizada por Claire Windsor y Louis Calhern, mientras que muchos de los papeles secundarios fueron interpretados por actores no profesionales.

La película rechazaba la América capitalista y los valores del país de medir el valor de la gente por sus riquezas y propiedades, y lo hacía contando la historia de *Amelia*, una joven librera y sus potenciales pretendientes. Uno de ellos es *Phil*, un hombre rico y alumno del padre de *Amelia*. Sin embargo, *Amelia* mantiene las distancias con *Phil*. Cuando ésta sufre por falta de dinero para comprar comida, su madre se verá obligada a robar. *Phil*, viendo que su profesor y su amor se encuentran en una situación difícil, tendrá que actuar para encontrar una solución.

Estamos ante una eficaz y directa crítica hacia la diferencia de clases, con un realismo apabullante para la época gracias a la utilización de iluminación y decorados naturales y un manejo excelente de la continuidad cinematográfica. Además, la película se centra en un personaje protagonista femenino gracias a la utilización de planos de su punto de vista y de muchos primeros planos. Y sin embargo, muchos consideran que **LA MANCHA** contiene cierto toque surrealista,

comparándola con **Los olvidados** (1950) de Luis Buñuel, aunque en este caso reflejando las miserias de la clase media.

Dado que Paramount había roto su contrato de distribución con Weber, **LA MANCHA** fue estrenada por F.B.Warren Corporation, una nueva compañía distribuidora independiente. La película se estrenó en septiembre de 1921, y no tuvo buena acogida por parte del público. De hecho, la cinta llegó a desaparecer hasta que en 1975 el American Film Institute encontró una copia y la restauró en 1986, convirtiéndose en una pieza clave para entender las primeras décadas de la Historia del Cine. Tras el estreno de **LA MANCHA** y un viaje de varios meses por Europa, a su regreso a los Estados Unidos, Lois Weber y Phillip Smalley se divorciaron (...).

*Texto (extractos):*

Lucía Ros, "Lois Weber, las mujeres que crearon Hollywood",  
en <https://reposedefemmes.wordpress.com>

(...) Cuando se estrenó **LA MANCHA** no gustó al gran público, pero la crítica del momento sí la defendió: el talento cinematográfico de Lois Weber se hacía tan visible que todavía hoy es considerada su obra maestra<sup>1</sup>. La actriz Claire Windsor encarnó el papel protagonista de *Amelia Griggs*, una chica que trabaja de bibliotecaria y pertenece a una familia con graves problemas económicos. El retrato conciso que Lois Weber hace de la pobreza, en escenarios reales, con algunos actores no profesionales, es de una precisión extrema (en este sentido, los planos detalle sirven siempre para revelar los objetos desgastados, rotos o agujereados, generando, en todo momento, una percepción muy física de la pobreza). El personaje de *Amelia* es captado, desde el inicio, como un cuerpo que escapa de la inmovilidad: presentada de manera fija a través de un dibujo hecho a lápiz, la protagonista cobra vida haciendo desaparecer el dibujo que había sobre su rostro. *Amelia* se pone en movimiento despacio, como si Lois Weber nos quisiera recordar que, en su cine, la acción femenina se resuelve con pequeños gestos que provienen de la interioridad de los pensamientos.

<sup>1</sup> Una consideración que parte de las pocas obras que ahora se pueden ver de ella. Anthony Slide cuenta que Lois Weber hizo unos cuarenta largometrajes, aparte de innumerables cortos (unos 100 según IMDB), y que solo se han podido conservar una docena de sus largometrajes. Además, la mayoría se encuentran en archivos o bibliotecas y no todos se pueden ver enteros, ya que a algunos les faltan partes.

A pesar de dirigir dos películas, **A midnight romance** (1919) y **Mary Regan** (1919), donde los personajes femeninos encarnaban gestas heroicas en la línea de las populares reinas de los seriales, Lois Weber, después del fracaso de público de esta última, volvió a las películas matrimoniales y domésticas, manteniendo su estudio esmerado de la interioridad reflexiva femenina. Hay que recordar que, mientras la directora hacía ese tipo de retratos, el cine de Hollywood, en la década de los diez, para representar la nueva mujer del siglo del progreso, construyó diferentes figuraciones femeninas -las ingenuas perseguidas, las heroínas melodramáticas, las protagonistas de seriales de aventuras o las comediantes agobiadas-, todas ellas de movimiento externo imparable; y a inicios de la década de los veinte, se había apoderado de la pantalla la nueva *flapper*, la joven dinámica, trabajadora y bailarina. Lois Weber no pudo imponerse con su arte reflexivo a la voracidad con que la audiencia pedía films de acción y entretenimiento: su ritmo no podía ser escuchado y, despacio, perdió el favor de todos los públicos.

Es fascinante, teniendo en cuenta que **Esposas demasiado sabias** tampoco había funcionado en taquilla, que Lois Weber en **LA MANCHA** volviera a mantenerse en sus ritmos lentos -realistas- y construyera un personaje femenino como el de *Amelia Griggs*, una mujer de gesto bien poco dinámico (que pasa





largas escenas estirada en un sofá, reponiéndose de una locura que la ha dejado débil, sin energías). *Amelia*, sin embargo, es una mujer trabajadora, culta y refinada que incluso con su enfermedad tiene una densa actividad mental, preocupada por la pobreza familiar. Paralelamente, el film relata el amor que un predicador pobre y un hombre rico le profesan. El apunte de la madre que intenta que su hija elija al hombre con posibilidades económicas es sintomático para distinguir, nuevamente, dentro de la esfera de la feminidad, la tradición decimonónica –que solo piensa en un buen casamiento– y la mirada de la protagonista que recibe a los dos hombres con simpatía, pero sin orientar de manera visualmente clara su deseo. En ningún momento se ridiculiza o se vulgariza la figura del hombre rico: al contrario, se trata de un joven honesto, sensible, abierto, que incluso hace amistad con el predicador. Al final de la película, *Amelia* se promete con el hombre rico; pero, poco más tarde, en el porche, en la última escena del film, da a conocer sus sentimientos de manera abierta, con una gestualidad mínima, pero haciendo saber de forma clara y concisa el movimiento de su pensamiento. *Amelia* mira cómo se aleja el predicador al que acaba de despedir con ternura y atención; el hombre pobre anda por un sendero y se gira hacia la casa que acaba de abandonar; la protagonista no parece darse cuenta de la mirada lejana masculina y, en primer plano, se pliega hacia dentro, sonríe, como si estuviera haciendo volar alguna fantasía y, finalmente, mira a las alturas haciendo visualizar que está poniendo en marcha su deseo. El suspiro de la protagonista enlaza con un contraplano del predicador que también suspira mirando en dirección a la chica. Pero ninguno de

los dos sabe de la mirada del otro. En uno de los finales abiertos más modernos de la Historia del Cine<sup>2</sup>, sin explicitar qué pasará a continuación. Transgrediendo el *happy end* convencional del cine clásico de Hollywood, Lois Weber inserta el deseo desaforado de una mujer que concibe su felicidad en una dimensión mental, seguramente nada corporal, pero que ofrece libremente a partir de un movimiento íntimo hacia afuera. Con este gesto, *Amelia* sintetiza la manera de escribir(se) de Lois Weber, da forma a una subjetividad femenina de principios de siglo que retiene corporalmente, pero que permite ser leída interiormente; *Amelia* sintetiza, desde el cuerpo del pensamiento, los hábitos femeninos de la tradición decimonónica con los gritos liberados del deseo de la *New Woman* (...).

**Texto (extractos):**

Nuria Bou, "Lois Weber: el pensamiento femenino en movimiento"  
en rev. Cinema Comparat/ive Cinema, vol. IV, nº 8, 2016  
<https://www.upf.edu/es/web/comunicacio/cinema-comparat/ive-cinema>

2 La clausura abierta (y moderna) en films de exploración realista la encontraremos en obras posteriores como *Avaricia* (*Greed*, 1924) de Stroheim o *Tabú* (1931) de Murnau. Y, obviamente, en *Luces de la ciudad* (*City lights*, 1931) de Chaplin, obra, no olvidemos, que finaliza también con un plano/contraplano.





### **ALICE GUY-BLACHÉ**

Saint-Mandé, Val-de-Marne, Francia, 1 de julio de 1873

Wayne, Nueva Jersey, EE.UU., 24 de marzo de 1968

Según IMDB, su filmografía la componen:

457 películas como Directora

32 películas como Productora

18 películas como Guionista

4 películas como Intérprete

[https://www.imdb.com/name/nm0349785/?ref=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0349785/?ref=fn_al_nm_1)

Según la historiadora Alison McMahan son cerca de 1.000 las películas dirigidas y bastantes más las producidas y escritas.



## **LOIS WEBER**

Florence Lois Pietz

Allegheny, Pennsylvania, EE.UU., 13 de junio de 1879  
Hollywood, California, EE.UU., 13 de noviembre de 1939

Según IMDB, su filmografía la componen:

- 140 películas como Directora
- 20 películas como Productora
- 120 películas como Guionista
- 108 películas como Intérprete

[https://www.imdb.com/name/nm0916665/?ref=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0916665/?ref=fn_al_nm_1)



**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**  
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO UGR /AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”.  
2023

**AGRADECIMIENTOS:**

RAMÓN REINA/MANDERLEY

IMPRENTA DEL ARCO

ÁREA DE RECURSOS AUDIOVISUALES UGR (RAQUEL BOTUBOL, DANA LÓPEZ-ASTILLEROS  
& PAULINA LÓPEZ LÓPEZ)

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN, LOURDES GARCÍA  
& ANA MARÍA ARAQUE)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)

M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOA

*IN MEMORIAM*

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,

JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,

MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:  
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

**ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE**

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



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Siguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram

**PIONERAS Y MAESTRAS (I):  
ALICE-GUY BLACHÉ & LOIS WEBER**

**MARZO 2023**