



OCTUBRE 2023

CENTENARIOS 1923-2023 (Y III): JOYAS DEL CINE MUDO (XVI)

ORGANIZA

CINE CLUB UNIVERSITARIO UGR
/AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"

EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
tas obras de
en muebles,
ros, mantos
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lese con la
ridad que e
lará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserte en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

ra con un spa-
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 «filma» 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 es
mero de es
han sido te
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, Te
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiales
tísimas aut
muy especí
cuelas Norma
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quisie
mos colabor
tiguos Alun
día de este
ron el honr
lículas a n
lo hicieron.
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pie
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se e
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen,
más que ul
colaborar de
geizadora
la Santa Ig
Gracias a
que han ve
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiane 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 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

OCTUBRE 2023

**CENTENARIOS 1923-2023 (y III):
JOYAS DEL CINE MUDO (XVI)**

Martes 24 / Tuesday 24th 21 h.

SOMBRAS (Alemania, 1923) Arthur Robison [84 min.]

(SCHATTEN)

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

Viernes 27 / Friday 27th 21 h.

**En el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 2023 /
World Day for Audiovisual Heritage 2023**

GRISÚ (Alemania, 1923) Karl Grune [67 min.]

(SCHLAGENDE WETTER)

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

PARÍS DORMIDO (Francia, 1923) Rene Clair [60 min.]

(PARIS QUI DORT)

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

Martes 31 / Tuesday 31th 21 h.

Buster Keaton

LA LEY DE LA HOSPITALIDAD (EE.UU., 1923) [75 min.]

(OUR HOSPITALITY)

John G. Blystone & Buster Keaton

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

Harold Lloyd

EL HOMBRE MOSCA (EE.UU., 1923) [74 min.]

(SAFETY LAST!)

Fred Newmeyer, Sam Taylor & Harold Lloyd

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

Sala Máxima del Espacio

V Centenario (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo.

The Assembly Hall in the Espacio

V Centenario (Av.de Madrid).

Free admisión up to full room.

OCTOBER 2023

CENTENARIANS 1923-2023 (and III):
SILENT MOVIES MILESTONES (XVI)

Organiza:

CineClub Universitario UGR /
Aula de Cine "Eugenio Martín

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







Martes 24 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

SOMBRAS (1923) Alemania 84 min.

Título Original.- Schatten, Eine nächtliche Halluzination. **Director.-** Arthur Robison. **Argumento.-** Albin Grau. **Guión.-** Arthur Robison y Rudolf Schneider.

Fotografía.- Fritz Arno Wagner (1.33:1 - B/N tintado). **Montaje.-** Arthur Robison.

Música.- (2006 restauración) Donald Sosin. **Productor.-** Enrico Dieckmann y Willy Seibold. **Producción.-** Pan-Film.

Intérpretes.- Fritz Kortner (*el hombre*), Ruth Weyther (*la mujer*), Gustav von Wangenheim (*el joven*), Alexander Granach (*artista de las sombras*), Eugen Rex, Max Gülstorff y Ferdinand von Alten (*caballeros*), Fritz Rasp y Karl Platen (*criados*), Lilli Herder (*doncella*). **Estreno.-** (Alemania) octubre 1923 / (Francia) septiembre 1924 / (EE.UU.) agosto 1927.



rótulos en inglés con subtítulos en español

Película nº 4 de la filmografía de Arthur Robison (de 21 como director)

In memoriam

CARL DAVIS

(1936-2023)

Música de sala:

El fantasma de la ópera (*The Phantom of the Opera*, 1923) de Rupert Julian

Banda sonora (compuesta en 1996) de **Carl Davis**

(...) Aunque pertenece a las obras maestras del cine alemán, **SOMBRAS** – que en su origen llevaba el subtítulo de “Eine nächtliche Halluzination” (Alucinación nocturna)- pasó casi inadvertida en el momento de su estreno. El operador del film, Fritz Arno Wagner, en un comentario retrospectivo sobre la película, dijo: *“Sólo encontró eco en los estetas del cine no llegando a impresionar al público en general”*.

La película comienza mostrando, en pocas escenas, a un conde celoso, exasperado por los favores que su mujer concede a sus cuatro cortesanos. Uno de ellos, llamado “el Amante”, está a punto de realizar sus deseos. Mientras el conde y su mujer atienden al cuarteto amoroso, un juglar vagabundo solicita permiso para exhibir sus sombras chinescas. Pronto, el juglar percibe el desastre en el ambiente e interrumpe su representación para prevenir una tragedia nacida del progresivo desarrollo de pasiones en conflicto. Con sus actitudes mágicas, anima las sombras proyectadas por los presentes sentados a la mesa y, simultáneamente, hipnotiza a los seis, de tal forma que sigan a sus sombras al reino del subconsciente. Los hipnotizados, en estado de trance, anticipan el futuro, haciendo exactamente lo que harían si sus pasiones continuaran determinando sus acciones. El drama se desarrolla en una “alucinación nocturna”; culmina cuando el conde, enloquecido de celos obliga a los cortesanos a apuñalar a su mujer atada. Una vez más la inmadurez de seres poseídos por los instintos se manifiesta en la forma habitual: el conde posa su cabeza sobre el pecho del amante y llora amargamente por lo que ha ocurrido. La alucinación termina cuando los furiosos cortesanos arrojan al conde por la ventana. Entonces, la escena retorna a los hipnotizados sentados a la mesa, y se ve como las sombras vuelven a sus respectivos titulares que, lentamente, despiertan de su pesadilla nocturna. Están curados. La magia blanca los ha habilitado para entender los resortes ocultos y hechos terribles de su existencia actual. A causa de esa terapia mágica –que evoca casos típicos de tratamiento psicoanalítico- el conde pasa de un pueril y desenfrenado guerrero nórdico a un adulto asentado, su esposa coqueta se convierte en esposa amorosa, y el Amante se retira silenciosamente. Su metamorfosis en el mismo final de la película coincide con el comienzo de un nuevo día cuya sobria luz natural simboliza espléndidamente la luz de la razón. (...) **SOMBRAS** no es sino un film sobre los instintos, lo que explica el notable papel que tiene el despliegue de luces y sombras. Sus maravillosas fluctuaciones parecen engendrar ese drama extraordinario. (...) Sus contemporáneos pudieron haber sentido que cualquier reconocimiento del efecto saludable de la razón llevaría a una adaptación a las formas democráticas. (...)



(...) **SOMBRAS** ofrecía (y ofrece) una visión audaz sobre el estatuto y la función del propio cine. ¿Qué era el cine y qué podía hacer? El film cumple la promesa del cine mudo de contar una historia sólo con imágenes. Sin títulos explicativos, explora el juego de luces y sombras y se centra en las posibilidades mismas de la expresión cinematográfica. La preocupación de la película por las sombras como dobles fantasmales galvaniza el reino de la imaginación, la ilusión y la fantasía oscura. Arroja luz sobre una realidad oculta y reprimida que “ensombrece” la tangible. A pesar de ser un fenómeno cotidiano, las sombras sin embargo evocan una sensación de misterio que se remonta a la alegoría de la caverna de Platón. Para Gorki, en 1895, el cine representaba nada menos que el “reino de las sombras”. El film experimenta con los efectos logrados por la proyección, no sólo en el sentido técnico, sino también en su “acepción” freudiana, en el que los pensamientos y deseos reprimidos se “proyectan” al mundo exterior. Es indicativo que los personajes de ficción de la película se reduzcan a figuras tipificadas (los títulos de crédito los identifican como “Hombre”, “Mujer”, “Joven” y “Animador ambulante”) que actúan como marionetas.

La película suscitó un debate sobre la necesidad o no del uso de rótulos¹, en la que el director argumentó que las palabras escritas (como vestigios de un medio más antiguo) no hacían más que entrometerse en lo que lo visual (diseño de iluminación, el decorado, la interpretación y la cámara) se suponía que debía

1 **SOMBRAS** será, antes de **El último** (*Der letzte Mann*, 1924) de Friedrich W. Murnau y junto a **La calle** (*Die strasse*, 1923) de Karl Grune -guion de Carl Mayer y decorados de un amigo de Murnau, Ludwig Meidner-, la primera película alemana sin un solo rótulo.

transmitir. Sólo las películas sin títulos se consideraban puro arte cinematográfico; las palabras, afirmaba, perturban la atmósfera y la mística de las imágenes mudas que hablan otro idioma. No obstante, en 1928, se añadieron rótulos explicativos como concesión al gran público.

Tras **El gabinete del doctor Caligari** (1920) y **Nosferatu** (1922), **SOMBRAS**, estrenada el 16 de octubre de 1923, aparece como una obra tardía del expresionismo alemán. Y no es menos radical que sus predecesoras más famosas. Comparte con **Caligari** una trama que gira en torno al ilusionismo y el engaño inherentes al medio. Menos dependiente de decorados distorsionados, manipula compulsivamente la luz y la sombra para impulsar la historia y llamar la atención sobre la capacidad del cine para sacar a la luz deseos ocultos. Y comparte con **Nosferatu** la mezcla de horror y melodrama, así como la búsqueda freudiana del inconsciente a través de las sombras y los espejos, lo que produce infinitos juegos con los dobles. También está en deuda con el Romanticismo alemán, donde la pérdida de la sombra significa la pérdida de uno mismo –un tema que sustentaba a **El estudiante de Praga**, la primera película artística alemana de 1913. En **SOMBRAS**, dos antecedentes del cine se unen y funden en uno: el antiguo espectáculo chino de sombras (revivido en los años 20 con las películas de siluetas de Lotte Reiniger) y los espectáculos de linterna mágica, populares desde el siglo XVIII.



El creador de las sombras en la película es presentado como un artista ambulante, en la tradición de los empresarios de feria de los primeros tiempos del cine. Lo más radical (y confuso para el público de su época) fue la idea de que los espectadores hipnotizados entran en el reino fantasmagórico del teatro de sombras y que sus *alter egos* -sus sombras- representarán sus fantasías más íntimas. Al igual que en “Hamlet”, el juego de sombras dentro de la película (es decir, el juego de sombras definitivo) lleva al público a enfrentarse y reconocer sus deseos y perversiones reprimidos. El estilo interpretativo en el film es muy teatral y debe mucho al énfasis expresionista puesto en la sobreactuación frente a la considerada “naturalidad”: “*La realidad está ahí, ¿por qué reproducirla en la pantalla?*” La calculada manipulación de la iluminación artificial de la película subraya la estilización voluntaria de la actuación. Este énfasis en la teatralidad destaca al medio como una máquina para proyectar el mundo interior. Visibles pero sin materialidad propia, las sombras dependen de la luz para existir y constituyen un doble misterioso del mundo visible como las imágenes espectrales del cine. Siguiendo la tradición de los llamados “Aufklärungsfilme” (film de educación sexual) realizados en 1919-1920, **SOMBRAS** invoca una atmósfera sexualmente cargada de decadencia y depravación aristocráticas, incluyendo, en la escena fantasmagórica, *bondage*, violación grupal implícita y asesinato (representado como juego de sombras).



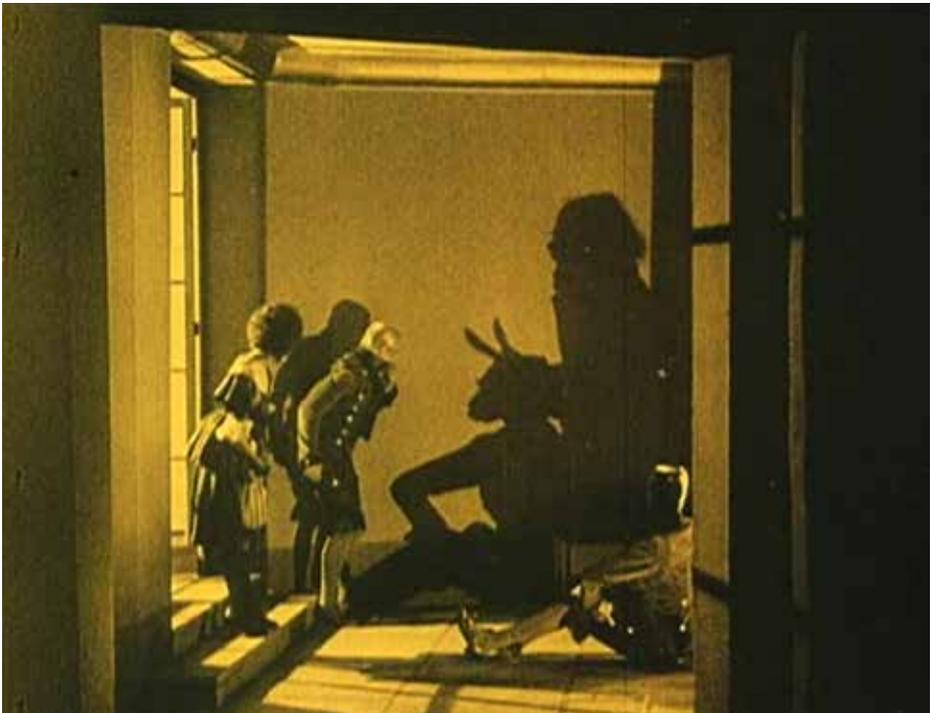
En retrospectiva, la crítica cinematográfica Lotte Eisner calificó la película como una de las más abiertamente eróticas de la historia. A diferencia de **Misterios de un alma** (*Geheimnisse einer Seele*, 1926, Georg Wilhelm Pabst), **SOMBRAS** se presenta como una lección de superación de un trastorno psicológico (impotencia en la primera, celos en la segunda). Mientras que en **Misterios de un alma** el psicoanálisis proporciona la cura, aquí es el alucinatorio juego de sombras -un doble perfecto de la experiencia cinematográfica inmersiva- la que conduce a un final feliz. (...)

(...) El radical tratamiento visual de **SOMBRAS** supone el germen de una concepción formalista de lo fantástico que iría a desembocar en la poética onírica de Mario Bava, en el expresionismo a todo color del Dario Argento de **Suspiria** (*Suspiria*, 1977) o en la oscuridad elocuente del mejor David Lynch. (...)

Texto (extractos):

Anton Kaes, Catálogo de la edición nº 26 de **Le Giornate del Cinema Muto / Pordenone Silent Film Festival**, 2007

Siegfried Kracauer, **De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán**, Paidós, 1985.



“Cada hombre tiene dos conciencias. Una hecha de claridad: es la Razón. La otra, formada por pasiones que velan la primera como las sombras de la Noche velan el día.”

(...) En el inicio de la copia de **SOMBRAS** conservada en la Cinémathèque Française encontramos este rótulo, sin duda original, que ha desaparecido en las otras copias conservadas, un rótulo que cobra un especial significado en una película concebida sin rótulos. Es una explicación del contenido del film, o una guía para su correcta lectura. Las sombras a las que se refiere el título del film son las pasiones que nublan la razón de los hombres y les conducen a la destrucción, la sospecha, los celos, la intolerancia y el crimen. *“El sueño de la razón produce monstruos”*, como nos enseñó Goya.

SOMBRAS es un film simbólico, diseñado y producido por Albin Grau, gran maestro de la secta “Fraternitas Saturni” de Berlín, para divulgar sus ideas ocultistas como antes había hecho con su anterior film **Nosferatu, el vampiro** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, dirigido en 1922 por Friedrich Wilhelm Murnau. Albin Grau, dibujante y pintor, se ganaba la vida creando carteles y anuncios publicitarios para compañías navieras y para el cine. Así conoció a Murnau, diseñando la publicidad para su film **Der Gang in die** (1920). Murnau estaba muy interesado en el género fantástico, e incluso llegó a declarar en una entrevista que sus películas favoritas eran los films intimistas y los de corte fantástico.





Cuando Murnau conoció a Grau ya había dirigido una versión de “*El doctor Jekyll y Mr. Hyde*”, de Robert L. Stevenson, con el título **Horror, o el extraño caso del doctor Jekyll**, con Conrad Veidt y el debutante Bela Lugosi. Grau y Murnau se entendieron muy bien. Murnau era ateo, pero estaba muy interesado en las “coincidencias significativas”, consultaba a astrólogos y se definía a sí mismo como “supersticioso”. El escritor Arnold Höllriegel incluso le tachó de “esotérico” en su libro *Hollywood Bilderbuch*, aparecido en Leipzig y Viena en 1927. Por su parte, Albin Grau era miembro de una sociedad secreta, la logia “Pansophja” de Berlín. Entre 1925 y 1926 publicaron muchos textos herméticos en su editorial Pansophja Verlag, y Grau impartió clases sobre temas relacionados con el ocultismo. Continuó su actividad en la logia “Fraternitas Saturni” a través de su revista “Saturn Gnosis”, en la que Grau colaboró activamente publicando dibujos y artículos firmados con su nombre mágico de iniciado, “Pacitius”.

Grau había fundado una productora llamada Prana (término usado en la época por los teósofos y que significa “aliento vital”) para realizar films de ficción que divulgasen los principios del ocultismo. **Nosteratu, el vampiro** fue publicitado como “el primer film ocultista” o como un film “erótico-oculto-metafísico”.

Los problemas generados por no haber solicitado los derechos de la novela “Drácula”, de Bram Stoker, en la que se habían claramente basado para **Nosteratu, el vampiro**, obligaron a Grau a cerrar su productora Prana y a crear una nueva llamada Pan, con la que va a producir **SOMBRA**. Esta vez, Grau encomendó la dirección al cineasta y médico americano Arthur Robison, ya que Murnau había firmado un contrato en exclusiva con Erich Pommer que sólo le permitía trabajar en producciones de la productora Decla-Bioscop.

Arthur Robison (1883-1935) fue un guionista y director nacido en Chicago cuya familia alemana se había trasladado a Alemania en 1895. Después de ejercer brevemente la medicina, se incorporó a la industria cinematográfica y se dio a conocer realizando un film con Emil Jannings, Werner Krauss y Hans Mierendorf cuyo título **Nächte des Grauens** (Noches de terror), es similar al subtítulo de **Nosferatu**. Grau volvió a contratar a varios de sus colaboradores de ésta. Encontramos de nuevo a los actores Gustav von Wangenheim, que repite como protagonista como el *joven amante*, y a Alexander Granach, que interpretaba en **Nosteratu** a *Knock*, el fiel seguidor del vampiro, y que en esta ocasión asume un papel mucho más importante: él es el mago que muestra el espectáculo de sombras y desencadena toda la acción.



El marido celoso es interpretado por Fritz Kortner, que había trabajado con Max Reinhardt y protagonizado más de 40 películas antes de 1923.

Y también supuso el debut cinematográfico de Ruth Weyher, que volvería a interpretar el papel de una joven esposa en la película psicoanalítica de G.W. Pabst **Misterios de un alma** (1926).

Más importante para el diseño visual de **SOMBRAS** fue la elección por parte de Grau del director de fotografía de **Nosferatu**, Fritz Arno Wagner, considerado uno de los camarógrafos más brillantes del cine de Weimar, para la fantasmal fotografía del film que continúa el camino iniciado en la obra maestra de Murnau, con luces duras y enormes sombras que revelan el “lado oscuro” de la realidad. (...) El film se rodó íntegramente en estudio, lo que permitió que incluso los exteriores nocturnos se rodasen con una iluminación “nocturna” y no a pleno sol, como se hacía habitualmente y se había hecho en **Nosteratu**, rodada en exteriores naturales, para luego teñir la imagen de color azul y sugerir así su nocturnidad. Todo el film transcurre en una noche, reino de las sombras, que serán disipadas al amanecer, iniciando así un nuevo día luminoso en que los hombres se liberan de las sombras fantasmales que ocupaban su mente, impidiéndoles razonar, y que les sumía en su parte oscura, irracional y animal.



Grau confiaba en el poder de la imagen, de la luz y la sombra, para comunicar ideas y emociones al espectador, y en este segundo film eliminó los rótulos, para conseguir una comunicación más directa y universal, alarde que se adelantaba en tres años a **El último** (*Der letzte Mann*), de Murnau, también concebida sin rótulos, lo que, como en el caso de **SOMBRAS**, provocó las protestas de los distribuidores, que temían que los espectadores no comprendieran el film. En ambos casos se añadieron rótulos tras su estreno y se distribuyeron versiones con rótulos y sin ellos. Incluso en España, **SOMBRAS** se estrenó sin rótulos, y posteriormente se distribuyó con rótulos añadidos con el logo de la distribuidora “Repertorio M. de Miguel - La Aristocracia del Film”. Sin embargo, la novedad fue muy bien recibida por la prensa alemana que, en las críticas del estreno, elogiaba unánimemente el nuevo camino que se abría para el cine con un lenguaje nuevo basado tan sólo en la fuerza y las posibilidades expresivas de las imágenes, una fuerza expresiva que Grau conocía muy bien, ya que él era ante todo pintor y se reservaba la dirección artística de los films que producía.

SOMBRAS es una reflexión sobre el cine. Un mago, prestidigitador (oficio que Orson Welles gustaba de comparar con el de director de cine como podemos ver en su film **Fraude** -*Question Mark*, 1972-) mostrará un drama moral a un matrimonio y sus invitados a través de un teatrillo de sombras, una forma del cine primitivo. Es la historia de una muerte provocada por los celos en una sociedad patriarcal y primitiva, en este caso en la antigua China, con la excusa de mostrar sombras chinescas. El mago traspone ahora el drama a nuestros tiempos, a la realidad, haciendo que sean las sombras de los anfitriones y sus invitados las que actúen mientras ellos duermen un sueño hipnótico. Y las sombras sustituirán a las personas y actuarán siguiendo tan sólo sus más bajas pasiones sin mediar la reflexión. El resultado es desastroso.

La leyenda moral que Grau nos quiere comunicar es la necesidad de sujetar nuestras pasiones con el freno de la razón. El mago tiene que respetar una moral no impuesta por las iglesias, sino dictada por su inteligencia. Tiene que realizarse como persona, purificándose, alejándose de sus pasiones, que han de ser sustituidas por su conciencia intelectual. La inteligencia y la sabiduría traen la luz y liberan al hombre de su sujeción a lo terreno y carnal, ideas que quizá puedan parecer demasiado moralistas e incluso algo primitivas. Un dibujo de Grau para la publicidad del film nos muestra al marido celoso que mira su sombra en la pared, una sombra cornuda. Los cuernos son tan sólo la sombra de los dedos del mago, que se divierte mostrando al marido como un “cornudo”. En una escena del film veremos al marido delante de las astas de un venado, con los cuernos que parecen

salir de su cabeza, una imagen ciertamente muy poco sutil para descubrirnos los pensamientos del marido que se siente engañado por su mujer.

El marido, celoso y brutal, llegará hasta el crimen, dominado por el sentimiento de venganza y su convencimiento de tener el derecho de posesión sobre su mujer. Sin duda, Grau ve esos sentimientos como muy reprobables, primitivos y animales, procedentes de la parte oscura del inconsciente, dominado por las pasiones, y trata de hacérselo ver al espectador. Sin embargo, su discurso se basa en lo engañoso de las apariencias, en la imposibilidad de certeza por parte del marido de saber si su mujer le engaña. Esas dudas se expresan visualmente en el film gracias a las sombras. El marido cree que su mujer le engaña porque ha visto la sombra de su mano sobre la sombra de la mano del joven invitado, y ha pensado que sus manos se acariciaban. Pero era una simple ilusión óptica ya que sus manos estaban alejadas aunque sus sombras se superpusieran. Nos podemos preguntar qué hubiera pasado si se hubiesen tocado realmente. Grau parece querer decirnos que los celos son infundados, que la persona celosa se comporta de modo irracional y no sabe ver ni interpretar los indicios que le provocan sus sospechas.



Pero, ¿qué ocurriría si los celos tuvieran un fundamento? La respuesta la tenemos en el pequeño espectáculo de sombras, en el que vemos que el castigo a la traición es desmesurado. No puede haber justicia basada en la venganza y ejecutada en el ardor de las bajas pasiones. Pero para Grau hay un tema mucho más importante que nos quiere transmitir al mostrarnos los celos infundados basados en lecturas incorrectas de la realidad generadas por las apariencias. El mal nace de la apariencia, de la visión errónea de la realidad, por estar cegada la mirada por las pasiones que nublan la razón .

El mago Aleister Crowley, maestro de Albin Grau, escribió una frase que responde perfectamente a las ideas del film: *“Todo lo que puedes ver son tan sólo velos que están delante de la luz”*. Esa visión turbia que nos impide ver la luz con la claridad de la razón está perfectamente representada en el film por las sombras. Oscuras, siniestras, las sombras nos remiten directamente al inconsciente, a nuestros miedos infantiles. No podemos ver ni comprender aquello que está en la sombra. Y la sombra es algo maléfico que nos priva de la luz. La propia génesis de la sombra tiene algo de simbólico. La sombra se genera por interposición de algo sólido y terreno en el paso de la luz, etérea y espiritual. La sombra es tan sólo la ausencia de la luz, como el mal es tan sólo la ausencia de la razón, del conocimiento, por la interposición de la parte más oscura y grosera del individuo: su instinto animal. Entonces, la labor del mago es tratar de hacer llegar a los individuos al conocimiento y disipar los velos que les ciegan, para permitirles ver la realidad con los ojos de la razón.

Para ello, el mago Albin Grau recurre al cine como un medio eficaz de comunicar sus ideas ocultistas a los espectadores de todo el mundo gracias al lenguaje universal de las imágenes; sin rótulos que limiten e interpreten la visión. Grau consideraba que el cine era un medio para formar a los espectadores, que era necesario huir de los caminos creados por el cine americano, basado en la violencia y en la mera acción. En su artículo “El cine de los intelectuales”, Albin Grau propugna un cine diferente que dé a conocer temas ocultistas y fantásticos. El poder mágico y fascinante del cine, que actúa hipnóticamente sobre el espectador, ha de ser utilizado para introducirle en la vida del espíritu y de los sentimientos, y no para hacerle caer aún más en el dominio de lo terrenal y de los placeres animales. Frente a un cine basado en los placeres y las tensiones, un cine basado en los sentimientos y las emociones. Frente a un cine superficial basado en las apariencias, un cine profundo basado en el ocultismo, en el descubrimiento de las verdades ocultas que subyacen tras la realidad “visible”.



Éste era el programa de Albin Grau y Enrico Dieckmann para sus futuras producciones. Desgraciadamente, los negocios cinematográficos de Albin Grau y sus amigos ocultistas no marcharon tan bien como ellos hubieran querido, y desde 1925, se dedicó exclusivamente a sus otras actividades, abandonando la producción y decoración de cine. Se retiró tras realizar los decorados para un par de films de su amigo Robison (...) y rodar una película documental, hoy desaparecida, sobre la estancia en 1925 de Aleister Crowley en Alemania.

Quizá lo que apartó a Grau del cine fue su convencimiento de que había que trabajar con rapidez en la preparación de la nueva era, el “Eón de Horus” que preconizaba Aleister Crowley. Este mago, que se hacía llamar “La Gran Bestia 666” y que se veía a sí mismo como el Anticristo, estaba convencido, o al menos trataba de convencer a los demás, de que el cristianismo tenía sus días contados. Y había claras razones astrológicas para pensarlo. Cada dos mil años entramos en una nueva zona del zodiaco. Cuando estábamos dominados por Tauro, en la era de Tauro, la humanidad adoraba a dioses con forma de toro, como los toros minoicos o los de Çatal-Hoyuk del cuarto milenio. Posteriormente entramos en la era de Aries, el cordero, y dominaron las religiones basadas en este animal, como el judaísmo. Al cordero le sustituyó el pez de Piscis, el *Ictus* o *Cristus* del cristianismo,

al cual le ha llegado la hora de su decadencia por la entrada en la era de Acuario. Lo que no estaba tan claro para Crowley y sus seguidores era cuál sería la nueva religión para los próximos dos mil años, y pensaron que lo más sensato para no tener que sufrir la imposición de una nueva religión que podría ser tan castrante e intolerante como el cristianismo era adelantarse a los acontecimientos y crearla. Y Albin Grau se puso manos a la obra, siguiendo las doctrinas de su amigo Crowley y escribiendo el “Libro de la Hora Cero”, que publicó en 1925. (...)

Y un curioso enigma para acabar. Según una noticia aparecida tras la muerte de Friedrich W. Murnau en “Film Welt” del 22 de marzo de 1931, en un artículo absolutamente fiable titulado “Auch Murnau”... *“Murnau veía las películas como un problema pictórico que casi siempre intentaba resolver de forma gráfica. Tal vez actuaba así influido tanto por sus dotes artísticas como por el director Arthur Robison, con el que Murnau había colaborado y que en sus mejores trabajos, como **SOMBROS**, parecía haber encontrado una solución al problema de la película enfocada desde el punto de vista pictórico.”*

¿Cuándo colaboró Murnau con Robison? Es como si **SOMBROS** fuese una continuación de **Nosferatu** y encontramos en ella las mismas preocupaciones de Murnau (¿será Albin Grau el puente?), de juego con las sombras, de lenguaje visual expresándolo todo por la imagen, e incluso las sombras chinescas (...) que años después darán lugar a una bellísima escena de **Fausto** (*Faust*, 1926). ¿Acaso es que Murnau intervino en el rodaje de **SOMBROS**? (...)

Texto (extractos):

Luciano Berriatúa, “El esoterismo en el cine mudo alemán” y “Sombras”, en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián, 2002.

Luciano Berriatúa, **Los proverbios chinos de F.W.Murnau**, vol. 1º, Filmoteca Española, 1990.







Viernes 27 octubre 21 h.

Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 2023

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

GRISÚ (1923) Alemania 67 min.

Título Original.- Schlagende wetter.

Director, Productor y Montaje.-

Karl Grune. **Guion.-** Max Jungk y Julius Urgiss.

Fotografía.- Karl Hasselmann (1.33:1 - B/N tintado).

Música.- (2010 restauración) Georg Gräwe. **Producción.-** Stern Film.

Intérpretes.- Walter Brugman (George), Liane Haid (Marie), Eugen Klöpfer (Thomas), Hermann Vallentin (padre de Marie), Leonhard Haskel (padre de Thomas), Walter Brüggmann, Carl de Vogt, Fritz Kampers, Charles Lincoln, Adele Reuter-Eichberg.

Estreno.- (Alemania) enero 1923 / (EE.UU.) diciembre 1927.



rótulos en alemán con subtítulos en español

Película nº 11 de la filmografía de Karl Grune (de 27 como director)

In memoriam

CARL DAVIS

(1936-2023)

Música de sala:

La música de Carl Davis

Antología de sus composiciones para cine, televisión y cine silente

DÍA MUNDIAL DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL 2023

“Con el CINE podrán conservarse para el futuro, acontecimientos históricos a fin de poderlos contemplar en toda su naturalidad, no solo nosotros, sino también las generaciones venideras; artistas masculinos y femeninos podrán ver proyectadas en todas partes sus actuaciones como bailarines, luchadores, acróbatas, malabaristas o gimnastas. Hechos elementales de la Naturaleza, como las cataratas del Niágara, las del Rhin, etc., nos serán presentadas gráficamente con toda fidelidad, así como la vida de los pueblos primitivos más remotos y de las tribus salvajes. Por esto se han enviado ya a todos los continentes, especialistas en la toma rápida de vistas fotográficas.”

Oskar Messter, **Primer Catálogo de Cine Alemán Ilustrado**, 1897.
(recogido en C.W.Ceram, **Arqueología del Cine**, Ed. Destino, 1965).

Los documentos audiovisuales -tales como las películas, los programas de radio y televisión, y las grabaciones de audio y video- son patrimonio de todos y contienen información clave de los siglos XX y XXI, que forman parte de nuestra historia e identidad cultural.



Las tecnologías audiovisuales ofrecieron nuevas vías para compartir el conocimiento y expresar la creatividad. Además, derribaron muchas de las barreras culturales, sociales y lingüísticas que impedían la difusión de la información, como el idioma o el grado de alfabetización. Los documentos audiovisuales transformaron la sociedad y pasaron a complementar a los escritos. Pero desde la invención de la industria audiovisual, incontables producciones de gran valor histórico y cultural han desaparecido. Por este motivo, la UNESCO aprobó en 2005 la celebración del **DÍA MUNDIAL DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL**, como mecanismo para concienciar al público sobre la necesidad de tomar medidas urgentes y reconocer la importancia de este tipo de documentos. En esta línea, el programa “Memoria del Mundo” también impulsa la valiosa labor de los profesionales que se dedican a la preservación y ayuda a gestionar los aspectos técnicos, políticos, sociales y financieros, entre otros, que amenazan la salvaguardia del patrimonio audiovisual. Nuestras historias colectivas a menudo se capturan en formatos de película, video, audio o digital y, a través de ellas, podemos aprender sobre el pasado y compartir nuestras propias historias con las generaciones futuras.



Cada vez más, las grabaciones se convierten en nuestros recuerdos y cuentan las historias que constituyen nuestro patrimonio cultural. En reconocimiento a los esfuerzos de preservación de los miles de archiveros, bibliotecarios y cuidadores de todo el mundo que se preocupan por estas valiosas colecciones, el **DÍA MUNDIAL DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL** celebra nuevamente su dedicación y experiencia.

Sin el conocimiento y la dedicación necesarios para preservar, digitalizar y proporcionarnos acceso, grandes porciones de nuestro patrimonio cultural desaparecerían y se perderían para siempre.

Texto: www.un.org/es/events/audiovisualday/

GRISÚ, cuyo título original “Schlagende wetter”, puedes ser traducido como “Época difícil” o “Tiempo difícil”, combina de manera admirable dos diferentes conceptos cinematográficos: de un lado el naturalismo, sobre todo a la hora de retratar la vida diaria y contornos mineros (el film fue rodado parcialmente en la zona minera del Ruhr) y, de otro, el expresionismo o, más concretamente, el post-expresionismo, gracias a los decorados y a la dirección artística del film -mucho atención a las dos escenas más expresionistas del mismo: atmosféricamente ahí ya está **Metrópolis** de Lang-.





La conjunción de ambos conceptos dan como resultado memorables y opresivas escenas de una vida llena de sufrimientos, oscura y desesperanzada, que vienen a sumarse a los conflictos que viven los principales personajes del film, en un triángulo amoroso con toda la sordidez del ambiente minero -hija deshonrada, con niño de por medio, padre intolerante, un marido “postizo”- y un final seco, sin dramatismos innecesarios.

Karl Grune, su director, a quien se conoce principalmente por su film inmediatamente posterior, la magistral **La calle** (*Die strasse*, 1923), fue un austríaco reconocido por su labor en el movimiento expresionista alemán. Grune se valió del arquitecto Karl Gorge para construir, en un edificio con una de sus caras cubierta por un cristal, una mina laberíntica con sus raíles, sus vagonetas y sus mulos de carga. El resultado es un estudio preciso del ambiente en una mina, que inquieta y agobia al espectador. Sorprende la veracidad de tantos túneles y pasadizos. Si a ello añadimos la trama de la cinta, con sus conflictos pasionales, tendremos una obra plena de tensión y desasosiego. Pocas veces, un decorado pudo lograr tanto. Además anticipando la ausencia de intertítulos de la que hace gala **La calle**, Grune los reduce aquí lo más posible, por lo que casi todo se expresa con imágenes, sin concesiones hacia el sentimentalismo. Esto vuelve **GRISÚ** un film mucho más descarnado a la hora de reflejar esas almas atormentadas que finalmente encontrarán su particular expiación (y con un solo resquicio de esperanza en las últimas escenas) (...).







Viernes 27 octubre

Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 2023

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

PARÍS DORMIDO (1923) Francia 60 min.

Título Orig.- Paris qui dort. **Director, Guion y Montaje.-** René Clair. **Fotografía.-** Maurice Desfassiaux y Alfred Guichard (1.33:1 - B/N Tintado). **Música.-** (restauración) Karol Beffa. **Productor.-** Henri Diamant-Berger. **Producción.-** Films Diamant. **Intérpretes.-** Henri Rollan (*Albert*), Albert Préjean (*el aviador*), Charles Martinelli (*professor Bardin*), Madeleine Rodrigue (*la chica*), Louis Pré Fils (*el detective*), Myla Sellar (*la nieta del professor*), Marcel Vallée (*el ladrón*), Antoine Stacquet (*el señor rico*). **Estreno.-** (Gran Bretaña) enero 1925 / (Francia) febrero 1925 / (EE. UU.) junio 1927.



rótulos en inglés subtítulos en español

Película nº 2 de la filmografía de René Clair (de 32 como director)

In memoriam

CARL DAVIS

(1936-2023)

Música de sala:

La música de Carl Davis

Antología de sus composiciones para cine, televisión y cine silente

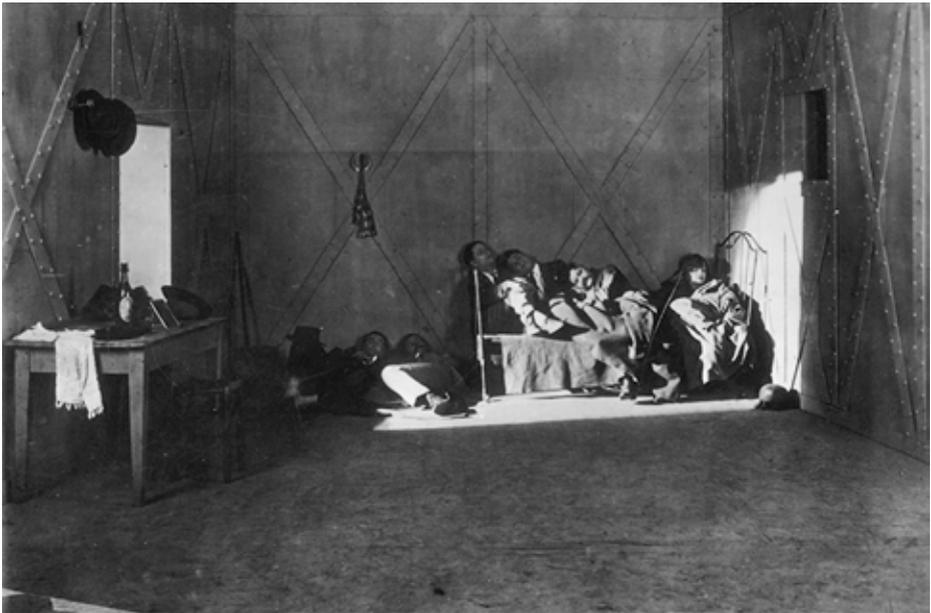


RENÉ CLAIR nació el 11 de noviembre de 1898 en París, y su verdadero nombre era René-Lucien Chomette. Se crió en el barrio de Les Halles, el “estómago de París”, en cuyo mercado vendía su padre jabón. Era ya un periodista y escritor consumado cuando entró en el mundo del cine, y, por prestigiosa que fuese la fuente originaria, adaptaba siempre los guiones a su gusto.

Muchas de las películas de René Clair mezclan la fantasía y la realidad de manera sutil y encantadora. Como joven actor en películas de Louis Feuillade, se sintió atraído por la idea del cine como sueño, y muy pronto se alineó con la tradición de Georges Méliès, que poseía una visión mística de las cosas, en lugar que con la de Louis Lumière y su registro de los incidentes de la vida cotidiana. Sin embargo, lo que conquistó la fantasía de Clair fue la ciudad de París; y, en sus películas mudas, se dedicó a transmutar la capital francesa en reino de la imaginación.

PARÍS DORMIDO describe el delicioso caos que se produce cuando seis personajes disfrutan de unas “singulares vacaciones” el día que un científico loco paraliza y hace dormir a todos los habitantes de París por medio de un extraño rayo. La visión que ofrece Clair de las calles y las personas revela una notable poesía y sentido del humor, sin llegar a ser imprecisa ni a recurrir al surrealismo.

Concebida una noche de noviembre de 1922 después de “*dos o tres pipas bien cargadas de opio*” y filmada durante el verano de 1923, **PARÍS DORMIDO** supone la revelación de un nuevo y singular talento cinematográfico, René Clair, irónico trovador cinético del paisaje parisino. Que la película, ya finalizada, tardara más de un año en encontrar distribuidor –y sólo lograra estrenarse tras el éxito de la película muda más célebre de Clair, **Entreacto-**, indica bien como la cómica y arriesgada mirada del novel Clair, chocaba con los interminables seriales y los gruesos melodramas que monopolizaban las pantallas francesas de la época.





Ironías de la vida, Clair debió su debut al mayor representante de ese cine comercial de la época, el avisado productor y correcto cineasta Henri Diamond-Berger, artífice de la exitosa adaptación, producida por la Pathé, de **Los tres mosqueteros** (*Les trois mousquetaires*, 1921). Cuando el previsto productor Jacques de Baroncelli se apeó del proyecto y se lo recomendó a Berger, éste, que andaba buscando propuestas para hacer comedias de bajo presupuesto, se hizo cargo del mismo aportando además actores de repertorio de la casa (Henri Rollan y Charles Martinelli) así como técnicos (el operador Desfassiaux).

PARÍS DORMIDO conserva ese primigenio encanto de la obra de un cineasta que se expresa a sí mismo por medio de la cámara y que manifiesta el placer de descubrir su ciudad a través de una lente. A la vez, tiende un puente tanto con el cine primitivo de los Lumière, Méliès y las comedias de anteguerra (e incluso con el mismísimo Chaplin como muestra la parte del restaurante), como con la Nouvelle Vague y su celebración de París como lugar de filmación (si bien lejos de cualquier posible reivindicación autoral).

Pero lo más importante de todo es que **PARÍS DORMIDO** es una obra muy divertida llena de ingeniosos detalles y gags (cuando el protagonista descubre a los parisinos “congelados” en las más cómicas actitudes sociales; la fiesta salvaje en el restaurante; los “supervivientes” alternando momentos de aburrimiento con otros de frenesí en su improvisado hogar del tercer piso de la torre Eiffel).

PARÍS DORMIDO no busca la brillantez en su sencilla trama de ciencia ficción que, con buen criterio, Clair convierte en mera excusa –un típico MacGuffin hitchcockiano–, incuyendo el diseño y desnudez, propios de una sencilla caricatura, de los decorados, en especial el laboratorio del científico chiflado, creados por André Foy, principal ilustrador de algunos de los diarios políticos y culturales más destacados de entreguerras. No. Lo que a Clair le interesa de su ingeniosa premisa argumental es dar vida a una serie de variaciones sobre el tema del movimiento y del ritmo. Estamos, pues, ante el nacimiento de la mirada de Clair sobre el cine. (...)

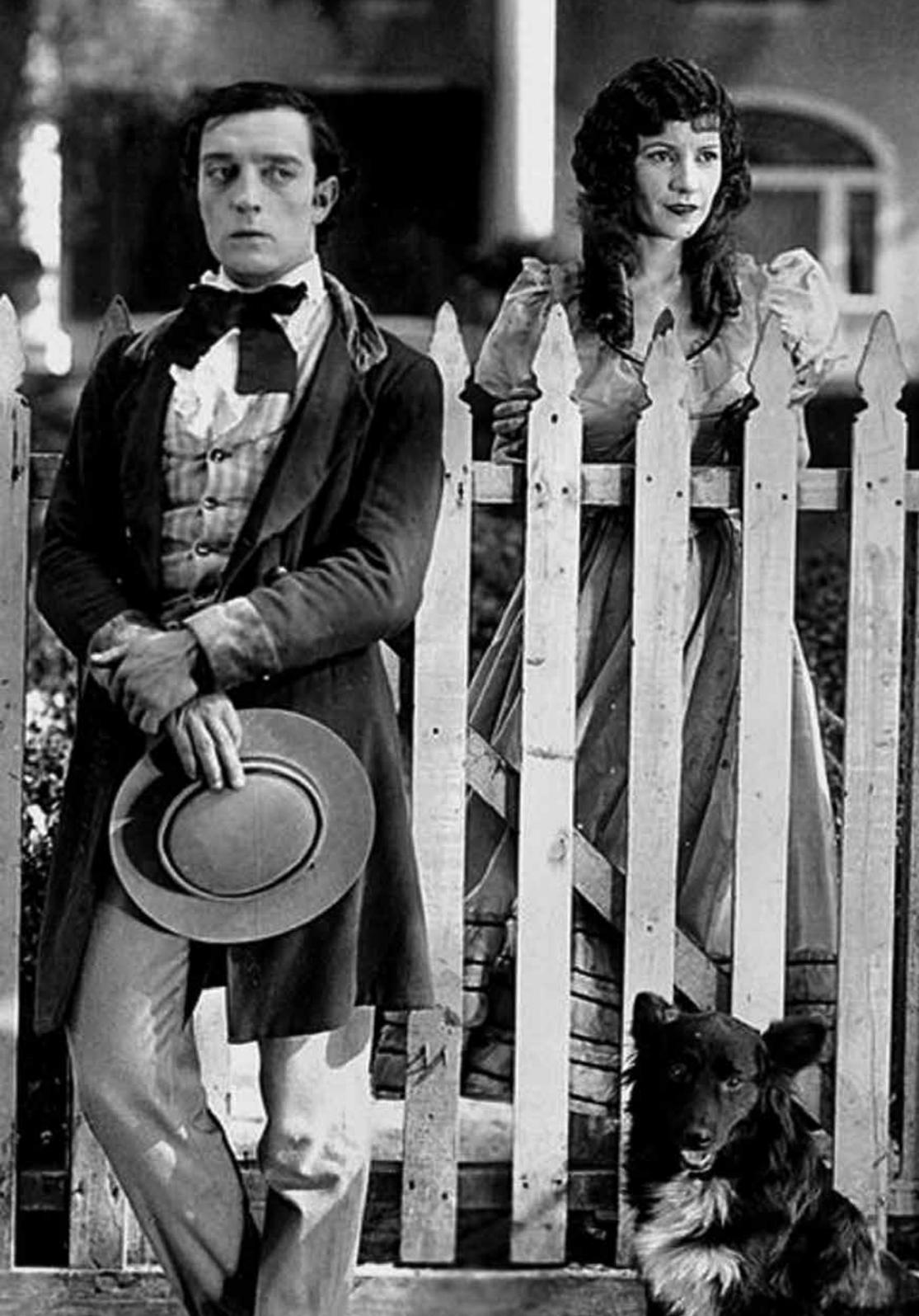
Texto (extractos):

AA.VV., **Historia Universal del Cine**, Planeta, 1982
Lenny Borger, Catálogo de la edición nº 26 de **Le Giornate del Cinema Muto / Pordenone Silent Film Festival**, 2007
Juan de Dios Salas









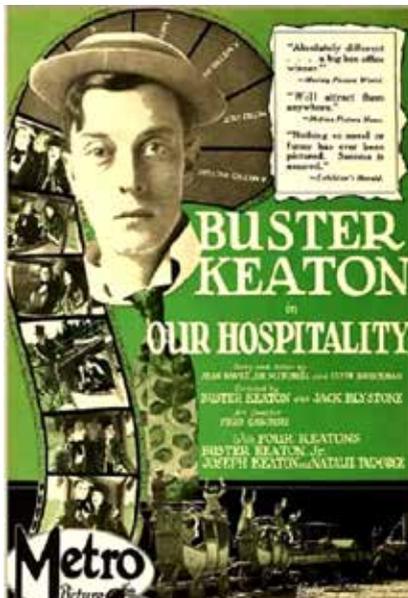
Martes 31 **21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA LEY DE LA HOSPITALIDAD (1923) EE.UU. 75 min.

Título Original.- Our hospitality. **Director y Montaje.-** John G. Blystone & Buster Keaton. **Argumento, Guion y Rótulos.-** Jean C. Havez, Clyde Bruckman y John A. Mitchell. **Fotografía.-** Gordon Jennings & Elgin Lessley (1.33:1 - B/N). **Música.-** (1984 restauración) Carl Davis. **Productor.-** Joseph M. Schenck. **Producción.-** Joseph M. Schenck Productions. **Intérpretes.-** Buster Keaton (*Willie McKay*), Natalie Talmadge (*Virginia Canfield*), Joe Roberts (*Joseph Canfield*), Monte Collins (*el reverendo*), Francis X. Bushman Jr. (*primer hijo de los Canfield*), Craig Ward (*segundo hijo de los Canfield*), Kitty Bradbury (*la tía*), Joe Keaton (*el ingeniero*), Buster Keaton, Jr. (*Willie, con 1 año*), Jim Blackwell (*criado de los Canfield*), Edward Coxen (*John McKay*), Jean Dumas (*sra. McKay*), Sam Gardner (*Jack Duffy*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 1923 / (Francia) octubre 1924 / (España) diciembre 1924.



rótulos en inglés con subtítulos en español

Película nº 62 de la filmografía de John G. Blystone (de 111 como director)

Película nº 22 de la filmografía de Buster Keaton (de 39 como director)

Película nº 37 de la filmografía de Buster Keaton (de 152 como actor)

In memoriam

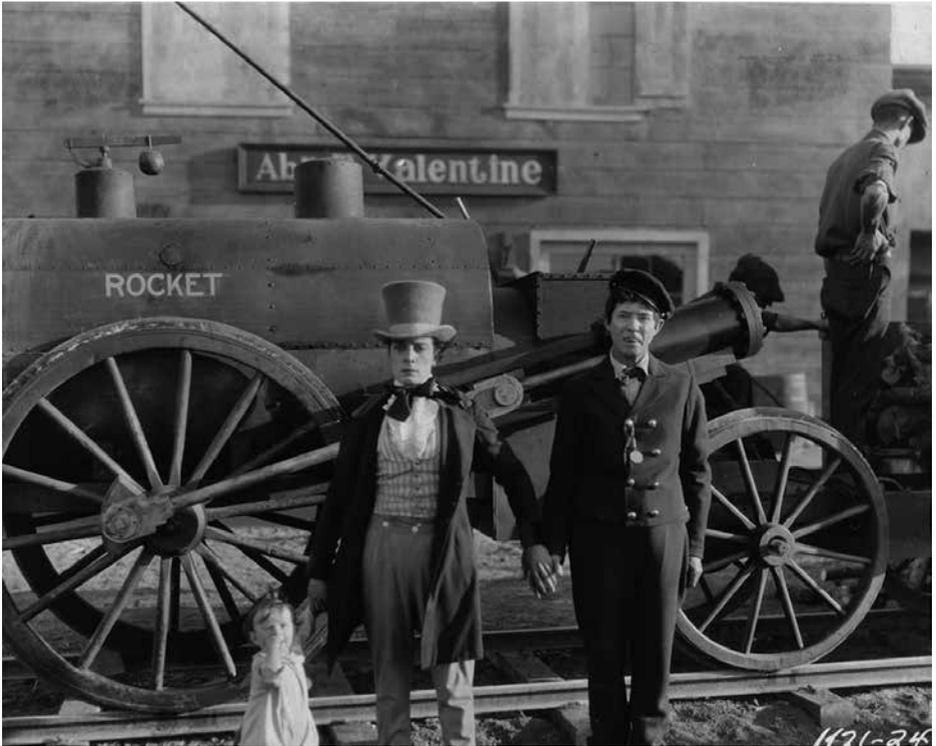
CARL DAVIS

(1936-2023)

Música de sala:

El hombre mosca (*Safety last!*, 1923) de Fred Newmeyer, Sam Taylor & Harold Lloyd

Banda sonora (compuesta en 1990) de **Carl Davis**



(...) Habitualmente el cine cómico del período silente, el *burlesque*, es tratado por la crítica contemporánea desde perspectivas paternalistas poco atentas a sus méritos reales. El *burlesque* fue uno de los géneros que hizo gala de una mayor capacidad de inventiva fílmica, cuyos hallazgos expresivos fueron capitales para la evolución artística del cine. Buster Keaton, junto al inevitable Charles Chaplin, en su doble faceta de actor/realizador, es uno de los máximos exponentes de la vivacidad creativa del *burlesque*. Keaton cimentó su particular poética cinematográfica en una concepción geométrica de la puesta en escena como impulsora del *gag*, del movimiento físico de los actores como elemento dinamizador de dicha puesta en escena, la nitidez narrativa del encuadre y la utilización del plano general. En cuanto a la pétrea impassibilidad facial de su personaje, mitad *clown* mitad saltimbanqui, sólo enmascara su inocencia perpleja ante la grotesca crueldad del entorno. Ello acusa una visión ácida del mundo, aderezada con unas gotas de surreal tergiversación de la realidad. “La lógica del absurdo” lo llamaba Keaton.

LA LEY DE LA HOSPITALIDAD fue la primera de un memorable encadenado de obras maestras: **El moderno Sherlock Holmes** (1924), **Siete ocasiones** (1925), **El maquinista de la General** (1927) o **El héroe del río** (1928). No obstante, **LA LEY DE LA HOSPITALIDAD** se impone por su impecable sucesión de *gags* siempre al servicio de la historia a narrar. También destaca como ejemplo del ritmo *in crescendo* que Keaton imprimía a sus películas, relacionando la acción con el tipo de plano -plano general / plano medio / primer plano- y la duración de los mismos en la pantalla. Y culminando su “lógica del absurdo”, la antológica secuencia en que Keaton se balancea al borde de una cascada para rescatar a la heroína de una muerte cierta (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “El cine mudo: La ley de la hospitalidad”, en dossier especial “Cien años de cine”, rev. Dirigido, julio 1995.

(...) **LA LEY DE LA HOSPITALIDAD** comienza con una secuencia-prólogo de tintes muy tenebristas en la fotografía y en la que se explica la tradicional rivalidad entre dos familias del Sur a principios del siglo XIX.





Por un lado están los *Canfield* y por otro los *McKay*¹, y dos de sus miembros mueren al dispararse mutuamente en una noche de tormenta, lo que hace juramentarse a uno de los miembros del clan *Canfield* para que su hijo se venga algún día. Mientras la viuda *McKay*, que también tiene un hijito, parte con él hacia Nueva York para olvidarlo todo. Pasan los años y el pequeño ya ha cumplido 21 años, su madre ha muerto y en una carta se le pide que vuelva al pueblo para tomar posesión de la hacienda de los *McKay*. Su tía le advierte del historial familiar y le dice que no se acerque a los *Canfield*. Keaton asiente y se dispone a hacer el viaje en una especie de convoy de ferrocarril, en el que los vagones son exactamente iguales que las diligencias tiradas por caballos, y junto a él se sienta una guapa joven a la que no deja mirar de soslayo varias veces.

1 Los nombres son un guiño a los de las dos familias, Hatfield & McCoy, que protagonizaron uno de los litigios históricos más populares de la cultura norteamericana. El conflicto entre los Hatfield y los McCoy (1863-1891) involucró a dos familias residentes en la región fronteriza entre Virginia Occidental y Kentucky, en Estados Unidos. Esta enemistad forma parte del léxico del folclore estadounidense como metónimo para cualquier rivalidad sangrienta entre familias y se ha convertido en símbolo de los peligros de la justicia por mano propia y de la defensa del honor familiar. https://es.wikipedia.org/wiki/Conflicto_entre_los_Hatfield_y_los_McCoy

En 2012, se estrenó la miniserie **Hatfield & McCoy**, dirigida por Kevin Reynolds y protagonizada por Kevin Costner, Bill Paxton, Tom Berenger y Powers Boothe, donde se recreaba este histórico enfrentamiento.

A partir de este momento comienzan las situaciones cómicas, ya que el viaje resulta un tanto accidentado. Primero, el jefe del convoy lo para con el fin de echar a un polizón que se resiste a dejar el transporte e intenta que no avance jagarrando el último vagón! Luego un transeúnte tira piedras al conductor, que le contesta tirándole algunos troncos de leña destinados a la máquina de vapor. Al principio ni se nos informa, ni nos damos cuenta de la razón de tal comportamiento hasta que pasa el tren y el transeúnte recoge los troncos, con lo que ha conseguido leña gratis. Esto produce una explosión de risa en el público, ya que la genialidad del gag reside en que hasta el último momento no podemos comprenderlo y así la sorpresa es mayor, tanto cuantitativa como cualitativamente. Seguidamente pasan por un túnel y, al no llevar cristales en las ventanillas, salen tiznados como el carbón. A continuación el último vagón se queda sin las ruedas de atrás, que acaban tirando al suelo a Keaton y al jefe del convoy. Después, los vagones se separan de la máquina tomando otro raíl, se precipitan cuesta abajo, con lo que llegan antes al pueblo y medio se destrozan al final de las vías, dejando a los viajeros levemente descalabrados.

Una vez que se hallan en el pueblo, la muchacha es recibida por su padre y sus dos hermanos, que resultan ser la familia *Canfield* al completo, mientras que nuestro hombre anda como perdido. Pregunta a un viandante -uno de los hermanos rivales- dónde está la propiedad de los *McKay* y en el camino su acompañante se entera de quién es en realidad Buster; así, se paran un par de veces a petición del rival, que quiere conseguir una pistola pero, cuando ya tiene una, Keaton ha desaparecido, porque al intentar separar a una pareja que se está peleando, la mujer le arrea a él y echa a correr. Llega a la propiedad familiar y ve que en vez de la esperada mansión sureña, se encuentra con una choza destartalada y a punto de caer. Entre tanto, el hermano ha avisado a los varones de su familia y, asimismo, la muchacha les ha dicho que ha invitado a un simpático joven que ha conocido en el viaje, por lo que todos le dicen que no se preocupe: serán hospitalarios como manda la tradición del Sur. Ellos salen a la calle, ven a Keaton que camina sin rumbo fijo y le disparan dos veces, aunque fallan el tiro y, a continuación, uno de los hermanos le espera a la vuelta de una esquina, pero cuando va a disparar le falla la pistola. Entonces Buster, que sigue sin enterarse de la “fiesta”, le ayuda a desencasquillarla. La secuencia relatada es el comienzo del método cómico, clásico en Keaton, del “personaje que no sabe lo que ocurre y el espectador sí”, lo que da pie a situaciones cómicas en una

forma constante gracias a la buena interpretación de los diferentes personajes y a una puesta en imágenes expresiva. En cuanto a esto último, es destacable la escena de los disparos, en la que Buster está tomado en un gran plano general que casi le hace irreconocible y, al oír cada disparo, apreciamos que mira a su alrededor como si intentara averiguar lo que pasa. De este modo, se remarca la distancia física y cultural entre los oponentes, ya que los *Canfield* están en plano americano, y también nos hace reír más por el hecho de verlo lejos, lo que es una forma de naturalizar y hace más verosímil la acción que ocurre para el espectador.

Ahora Keaton se aburre y compra una caña de pescar a unos niños para pasar el tiempo; luego se sienta en un estanque y la lanza al agua a ver si pican. Lo que no sabe es que se ha colocado justo debajo de una catarata y como el río va corto de agua, más arriba hacen estallar una presa para que el agua llene el caudal. Al principio Buster cree que está lloviendo y abre el paraguas, pero de pronto, le cae encima una cortina de agua que le tapa por completo: justo en ese momento aparecen en primer término los hermanos *Canfield* y, claro está, no le ven, lo que resulta otra manera original y expresiva de realizar la puesta en escena.



Además, antes ha logrado pescar un diminuto pez, pero ahora el pescado que tira del anzuelo es enorme y le arrastra al agua. Llega la noche y nuestro hombre se acerca a la casa de la muchacha para cenar. Al verle, los varones de la familia se quedan de piedra y el padre prohíbe a sus hijos que le maten allí mismo, a causa del estricto código de honor que tienen sobre los invitados y la hospitalidad. Entonces Keaton se entera casualmente de quiénes son y lo que pretenden, y ello va a provocar las secuencias cómicas, aunque ahora el personaje sí sabe lo que pasa y los gags se basan en cómo intenta esquivar a sus perseguidores. Buster sabe que dentro de la casa no le van a matar, con lo que al terminar la cena -durante la misma se miran unos a otros con un ojo abierto mientras el otro lo mantienen cerrado debido a la oración que está rezando el predicador, que también está invitado. Este gag puramente visual resulta muy divertido por las distintas expresiones de los actores-, esconde su sombrero y dice que no puede marcharse, lo encuentra su perro y entonces se pone a jugar con él, ante el estupor de los demás. Por fin se abre la puerta y está lloviendo a cántaros, lo que hace que el padre invite a pasar la noche allí al predicador y Buster inmediatamente se autoinvita también.



Al día siguiente lo mismo, hasta que Keaton sale disfrazado de mujer y corre hasta el pueblo donde se monta en el tren, pero es descubierto y huye a caballo. La secuencia es muy cómica gracias a la interpretación de Keaton que en ningún momento pierde la *sangre fría* y acepta la realidad tal como le viene. Eso sí, idea las estratagemas más raras que se puedan imaginar para eludir su destino fatal, lo que provoca la risa cada dos por tres. El final del film contiene una larga secuencia de persecución en la que priman las situaciones *slapstick* y la puesta en escena de la increíble agilidad de nuestro hombre, que lo mismo se deja arrastrar por el tren que escala un escarpado risco; nada por el río o se queda colgado de un tronco en el rompiente de la catarata, salvando de paso a la joven de la que está enamorado y con la que se casará en casa de los *Canfield*, teniendo éstos que aceptar el inevitable enlace matrimonial.

Aparte de las acrobacias y el ritmo vertiginoso de la acción, lo más reseñable de esta secuencia es cómo el cineasta da la vuelta al concepto de lo cómico y lo entremezcla con situaciones dramáticas, donde el suspense se hace protagonista de la situación y el espectador continúa riéndose porque sabe que no les va a ocurrir nada malo a los personajes y, como se identifica con la pareja, se ríe con más alegría al sentir el alivio de ver cómo van superando los distintos obstáculos peligrosos. Mención especial para otro *gag* visual: cuando huye al galope vestido de mujer, los *Canfield* creen haberle encontrado al ver de espaldas a ellos su vestido y un paraguas que le tapa la cabeza. Pero se trata del caballo, que lleva en sus cuartos traseros dicha vestimenta, lo que sorprende por igual a los personajes y al público, ya que se enteran al mismo tiempo de la treta cómica de Keaton, que con este film vuelve a demostrar su gran talento y maestría para hacer reír de las más variadas formas (...).

Texto (extractos):

Javier Luengos, **Sin palabras. Cine cómico mudo**, Fundación de Cultura del ayuntamiento de Oviedo, 1996.





WATCH THE MYSTERY MAN
CLIMB BUILDING
2 P.M. TODAY



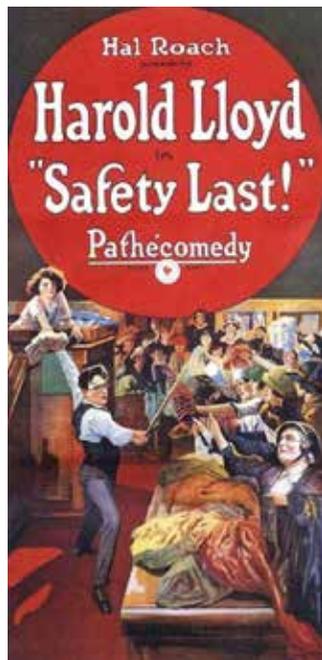
Martes 31

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL HOMBRE MOSCA (1923) EE.UU. 74 min.

Título Original.- Safety last!. **Director.-** Fred C. Newmeyer, Sam Taylor y Harold Lloyd. **Argumento y Guion.-** Hal Roach, Sam Taylor, Tim Whelan, Jean C. Havez y Harold Lloyd. **Rótulos.-** H.M. Walker. **Fotografía.-** Walter Lundin (1.33:1 - B/N). **Montaje.-** Thomas J. Crizer. **Música.-** (1990 restauración) Carl Davis. **Productor.-** Hal Roach. **Producción.-** Hal Roach Studios para Pathé Exchange. **Intérpretes.-** Harold Lloyd (*Harold*), Mildred Davis (*Mildred*), Bill Strother (*Bill*), Noah Young (*el abogado*), Westcott Clarke (*el responsable de los grandes almacenes*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1923 / (Francia) diciembre 1924.



rótulos en inglés con subtítulos en español

Película nº 71 de la filmografía de Fred C. Newmeyer (de 59 como director)

Película nº 3 de la filmografía de Sam Taylor (de 23 como director)

Película nº 196 de la filmografía de Harold Lloyd (de 212 como actor)

In memoriam

CARL DAVIS

(1936-2023)

Música de sala:

El hombre mosca (*Safety last!*, 1923) de Fred Newmeyer, Sam Taylor & Harold Lloyd

Banda sonora (compuesta en 1990) de **Carl Davis**



(...) El período comprendido entre el final de la Primera Guerra Mundial y el crack bursátil de 1929 fue un periodo de grandes posibilidades y oportunidades. De un entorno rural tradicional surgió una nueva y urbana Norteamérica. El mundo había cambiado más desde el cambio de siglo que en cualquier otro momento, con la luz eléctrica, el automóvil y el avión convertidos en parte de la vida cotidiana. En la década posterior a la Gran Guerra, bautizada “Los locos años veinte”, los Estados Unidos dieron la bienvenida el charlestón, los cócteles, el pelo alborotado y la música de George Gershwin como signos de una nueva modernidad. El cine y Hollywood se convirtieron en palabras de Alistair Cooke en *“la más floreciente fábrica de mitología popular desde los griegos”*.

Este proceso de transición se pone de manifiesto en **EL HOMBRE MOSCA**, rodada en Los Ángeles de 1923. Los elementos de una ciudad fronteriza permanecen en medio del ajetreo y el bullicio de las calles que cambian rápidamente. Una característica importante de la época fue la llegada de inmigrantes, no sólo del extranjero, sino también de las zonas rurales americanas, todos ellos deseosos de sacar lo mejor de las ciudades en rápida expansión. El argumento de la película refleja este aspecto de la vida en los años veinte, con Lloyd interpretando a un joven

que abandona su hogar rural para hacer fortuna en la gran ciudad. Igualmente, el medio por el que el personaje central intenta alcanzar el éxito material – escalando un rascacielos– puede verse como una metáfora de la lucha por el sueño americano. Ese desafío no era ajeno para el público de la época. Los espectadores estadounidenses ansiaban emocionarse, y las primeras películas contenían un catálogo de acrobacias que desafiaban a la muerte, mucho más emocionantes si consideramos que muchas de esas acrobacias podían ser mortales.

Fue mientras caminaba por una calle del centro de Los Ángeles, que a Harold Lloyd se le ocurrió la idea de **EL HOMBRE MOSCA**, viendo a Bill Strothers, una “mosca humana”, escalando el edificio Brockman como parte de una campaña publicitaria, y fue el terror que sintió al ver a Strothers lo que realmente le inspiró: *“Si a mí me pone así de nervioso, que no hará con el público de una película, me decía.”* Como la producción se concibió como una película de suspense, primero se filmó la subida y después se creó el material introductorio. La escalada se logró usando fotografía directa. No se utilizaron espejos, miniaturas o dobles exposiciones. (...) La escalada del edificio Bolton es una de las secuencias más míticas de cine mudo y, por extensión, de toda la Historia del Cine; y, hasta la muerte de Harold Lloyd, ocurrida en 1971, sus secretos fueron celosamente guardados.



Algunas versiones de **EL HOMBRE MOSCA** que se exhibe llevan una nota de introducción en la que se dice que Lloyd filmó la escena (la subida de los 14 pisos), sin la ayuda de ningún especialista. Pero en realidad no fue así. La secuencia contiene varios trucos. Lloyd contrató a Strothers, planteándose utilizarle como su doble, pero Strothers se rompió una pierna durante la exhibición, y, tal como le contó el propio Lloyd al historiador de cine Kevin Brownlow, tuvo que realizar la escalada él mismo. Sin embargo, la versión tampoco es del todo exacta. Aunque Strothers no era actor, interpretó un importante papel, el del amigo de Lloyd, quien de hecho, aparecía cojeando en la película. El propio Lloyd reconoció que se utilizó a Strothers para los planos generales, y, si hubiese sido verdad que era incapaz de escalar, ¿qué sentido tenía retenerle? Y, aunque en la película hace de cojo, corre bastante bien para estar recuperándose de una pierna rota. Así que todo hace suponer que buena parte de la secuencia fue rodada por Strothers. Estaba además Harvey Parry, un famoso especialista en la época, que, en la serie televisiva de Brownlow, **Hollywood**, afirmó que había realizado parte de la escalada. Está claro que es él quien aparece columpiándose acrobáticamente colgado de una cuerda cuando el protagonista llega a la cima.



Pero, hasta la muerte de Lloyd, Parry le guardó celosamente el secreto. El propio Lloyd realizó las partes más fáciles de la escalada, y, en los primeros planos y los planos medios, se le ve siempre a él, sin transparencias y muchas veces a bastante altura. Pero, una vez más, esas aparentes proezas fueron en realidad logros de la técnica cinematográfica, como reveló la serie **Hollywood**. En lo alto del auténtico edificio, se construyeron dos pisos de falso edificio, mirando hacia dentro, y la cámara se colocó de tal manera, que pudiesen verse las calles de abajo. A poca distancia de Lloyd, se colocaron gruesos colchones, en previsión de caídas. Aunque el truco funciona a la perfección, si se fija uno bien, podrá comprobar cómo las calles no están alineadas con la fachada del edificio. El famoso reloj miraba de hecho hacia uno de los lados. Tanto si en 1923, la gente se creyó que el productor Hal Roach, o la Pathé eran capaces de poner en peligro la integridad o la vida de su estrella más destacada como si no, lo que parece claro es que los espectadores aceptaron esas escenas como “reales” y “verídicas”. No sólo la gente era más ingenua entonces, sino que el poder del cine mudo para atraer al público a su propio mundo, dejando en suspenso su capacidad crítica, era realmente descomunal (...).

Cuando la película fue preestrenada, el Día de los Inocentes de 1923, fue recibida con entusiasmo: *“Esta pequeña comedia de alto nivel de Lloyd tiene emociones, así como carcajadas, y estas últimas a menudo se producen entre gritos. En el ‘Strand’ el lunes por la noche algunos gritaban por encima de las risas de todo el público. Hasta el mayor detractor del cine de Lloyd tendrá que reírse con algunas de las escenas”*, dijo ‘Variety’. (...).

Texto (extractos):

AA.VV., **Historia Universal del Cine**, Planeta, 1982

Lenny Borger, Catálogo de la edición nº 26 de **Le Giornate del Cinema Muto / Pordenone Silent Film Festival**, 2007

(...) Aunque de vez en cuando alguien se acuerda de que existió un cómico llamado Harold Lloyd, y aunque hay algún comentarista que a veces recuerda su nombre, lo cierto es que Lloyd y su obra han quedado minimizados por la poderosa sombra de Chaplin y Keaton, aumentada ésta por aquella bizantina polémica crítica de decidir quién de los dos cómicos era mejor (¿se puede decidir entre dos personalidades diferentes?; ¿merece la pena hacer este tipo de preguntas?; trasladándolo a otro terreno del cine americano silente, ¿eran mejores Vidor que Hawks, Walsh que Ford?) (...)



Los setenta y cuatro minutos que dura **EL HOMBRE MOSCA** constituyen una ingeniosa cadena de variaciones sobre un mismo tema: *Harold*, que se ha marchado del pueblo para triunfar en la gran ciudad y ganar el dinero que necesita para casarse con su novia (Mildred Davis), se ve obligado a aguzar su ingenio para salir airoso de las situaciones a las que se ve abocado en su condición de simple empleado en unos grandes almacenes. Las variaciones consisten fundamentalmente en: después que ha hecho creer a su novia que ha triunfado, ésta se presenta por sorpresa en la ciudad -en los almacenes, poniendo a Harold en la difícil situación de ocultar su condición de empleado; la necesidad de ganar dinero para contentar a la novia y casarse; la mala relación que mantiene con el encargado de los almacenes; la repentina posibilidad que surge de repartirse mil dólares con un amigo después de que éste haya escalado la fachada del edificio Bolton (donde se encuentran los almacenes De Vore). Todo ello aliñado con la presencia de un policía humillado, vapuleado y rencoroso que se encarga de poner a Harold frente a la peor situación de su vida: tener que escalar él mismo la fachada en lugar de hacerlo su amigo.

EL HOMBRE MOSCA se apoya sobre un fetiche pequeño burgués: la obsesión por el triunfo social que sustituye al (o es consecuencia del) impulso amoroso, con todo lo que ello comporta. La chica, *Mildred*, que sonríe y pone expresión de felicidad cuando recibe joyas de regalo, muestra a cambio una gran decepción cuando ve que *Harold* atiende a una cliente (no es el director general sino un empleado) y se siente exultante de gozo cuando ve a su amado salir por la puerta del despacho del director general; *Mildred* sueña con comprar “una casita”; *Mildred* se marcha a la ciudad porque su madre la alarma: no es bueno que un hombre tan rico como *Harold* esté *solo-en-la-gran-urbe*. En lo que le concierne, *Harold* utiliza la idea del triunfo social como medio de afirmación amorosa, y cuando las circunstancias le empujan a hacer las veces de director general delante de *Mildred*, utiliza su poder temporal sometiendo a los empleados a humillaciones (se identifica el poder con la impune humillación a quien no lo detenta). Tal vez el fondo de Harold Lloyd, genuino representante del hombre medio americano en los años veinte, sea menos atractivo que el de Chaplin o Keaton, pero no cabe ninguna duda acerca de su carácter testimonial, al que el tiempo ha conferido una capa de mordacidad.



Donde más brilló el ingenio de Harold Lloyd fue en el tratamiento de las situaciones que, salvo algunos gags aislados, se apoyaban sobre la necesidad de un desarrollo global: se buscaba la risa en explotar las diversas posibilidades de la situación antes que en lo inesperado del gag. Hay excepciones: la llama del soplete que, aplicada al trasero de *Harold*, éste vuelve hacia el hombre que lo manipulaba; todo parece apuntar a que *Harold* va a ser ahorcado (está encuadrado a través de una reja, hay un hombre con gorra de policía y al fondo se ve la soga de una horca), pero un travelling de retroceso muestra que en realidad se trata de una despedida en la estación: *Harold* se marcha a la ciudad. Pero, como bien se demuestra en **EL HOMBRE MOSCA** lo que más abundaba en los films de Lloyd era el aprovechamiento de largas situaciones: los problemas de *Harold* para entrar a trabajar sin que el encargado se dé cuenta de que haya llegado tarde; su enfrentamiento, casi un cuerpo a cuerpo, con las clientes de los almacenes; el equívoco al que tiene que hacer frente después de que su novia le haya visto salir del despacho del director general; la larga secuencia de la escalada del edificio Bolton. Cierto: durante el desarrollo de esas secuencias no faltan los gags, a veces de efecto certero (*Harold* se peina mirándose en la calva de un cliente; *Harold* cortando sin querer la levita del encargado), pero el espíritu que los anima es el mismo que, por así decirlo, da vida a la situación considerada en su globalidad. Por lo general, un detalle expuesto en el segundo o tercer plano de la secuencia-situación es el que da origen al descomunal lío (o incluso al peligro: véase el plano que muestra que la cuerda no está atada a la mesa y que *Harold* puede caer al vacío en cualquier momento).

En **EL HOMBRE MOSCA** hay, como en Chaplin, borrachos callejeros y policías sometidos a todo tipo de vejaciones, y, como en Keaton, una lucha denodada contra los objetos. Pero también hay detalles que denotan una inventiva visual fuera de duda: a medida que *Harold* va sacando de su bolsillo las cinco monedas de diez centavos que le faltan para comprar la cadena para su novia, los platos que componen la comida de la que pensaba dar cuenta (cuyo precio era de, precisamente, cincuenta centavos) van desapareciendo ante su vista, a lo Méliès (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "El hombre mosca", en sección "Film en TV", rev. Dirigido por, abril 1995.



(...) **EL HOMBRE MOSCA** tiene un comienzo genial. En plano de conjunto vemos tras unos barrotes a *Harold*, que se despide de una muchacha; en segundo término se aprecia una estructura que parece un patíbulo -con un colgajo similar a una horca- y además un hombre uniformado advierte a nuestro protagonista que ya es la hora. Todo parece indicar que estamos ante los últimos momentos de un condenado, pero la sorpresa viene cuando cambia el punto de vista de forma simétrica hasta el lado contrario del campo visual que hemos presenciado hasta ahora y advertimos que los intérpretes se hallan en una estación de tren. De este modo la risa se produce de manera inmediata, no sólo por el equívoco creado por la situación, sino que el efecto cómico tiene más fuerza aún debido a la inteligencia con que se realiza la puesta en imágenes y ésta forma parte integral de la estructura humorística del gag, ya que sin la planificación señalada anteriormente el *guiño* cómico hacia el espectador no hubiera sido posible. Por todo ello, estamos ante una escena cinematográfica en la que el lenguaje de las imágenes está unido intrínsecamente a la acción representada con el fin de que su integración expresiva provoque la risa, o al menos la posibilidad de hacer reír. Y en este caso lo consigue de sobra.

La muchacha -*Mildred*- y *Harold* son novios y él se va a Nueva York para trabajar de dependiente en unos grandes almacenes y así obtener algo de dinero antes de casarse con ella. Está a punto de perder el tren porque se queda mirando a su chica y se sube en un carromato que pasa a su lado, pero al fin logra encaramarse en el último vagón y dice adiós a *Mildred*, que se queda muy triste. Mas en la ciudad no le pintan las cosas tan bien como él creía y, junto a un amigo, sobrevive de mala manera en una pensión en la que se les está acabando el crédito. El caso es que Lloyd gasta todo el dinero que gana en regalos y joyas para enviar a su novia, además de empeñar el gramófono de su amigo con el mismo objeto.

En su trabajo las cosas tampoco van muy bien, ya que se encarga de la sección de pañería y, debido a unas rebajas, una marea de señoras le atosiga en el mostrador para que las atienda, lo que da lugar a situaciones risibles. Le quitan la chaqueta, le agarran por el cuello y le zarandean constantemente; ante esto, él no tiene mucho que hacer y su única preocupación es intentar zafarse de las múltiples garras femeninas. El maremagno que se crea es motivo suficiente para generar la risa, pero ésta escala hasta la carcajada en un momento preciso, que funciona como contrapunto humorístico *tranquilo*. Esto se produce casi al final de la escena, cuando en medio de las decenas de señoras se halla una dulce anciana a la que Lloyd no puede entregar un paquete con su compra; entonces él les llama la atención y dice: “¿a quién se le ha caído un billete de 50 dólares?”, con lo que automáticamente todas las mujeres -menos la anciana- se agachan a mirar en el suelo y *Harold* le entrega el paquete. Este gag también funciona mejor y posee una mayor comicidad debido a la forma en que es narrado en imágenes, ya que para acentuar el contraste de la acción que se desarrolla dentro del encuadre y, a la par, crear un instante *cuasimístico*, se coloca la cámara en picado -bastante alto- en el momento en que las señoras se agachan todas a una, mientras que la anciana y Lloyd se quedan de pie. Con ello se logra el objetivo de aunar la funcionalidad -ver de la mejor manera posible lo que ocurre- y la expresión cinematográficas. Esta última entra en juego al tener en cuenta lo que ha pasado antes y lo que va a pasar a continuación -las féminas vuelven al atosigamiento-. Y, justo en el medio, ese instante de *austeridad* cómica, que si bien parece romper el ritmo frenético de la escena, lo que realmente consigue es aumentar la risa por el contraste creado.

Todo se va a complicar un poco más al venir a la ciudad *Mildred*, que desea ver cómo ha triunfado su novio y se acerca hasta los almacenes -*Harold* le ha escrito cada día, le ha enviado muchos regalos y le ha contado exactamente toda la verdad sobre su trabajo, por lo que *Mildred* cree que un ejecutivo de los grandes almacenes.

Entonces *Harold* tiene que disimular delante de ella y esto provoca algún que otro equívoco humorístico. Uno de los mejores se da cuando ella piensa que su chico es el director general de los grandes almacenes al verle salir de un despacho que pone esa leyenda y quiere entrar para compartir con él la sensación de triunfo. *Harold* titubea un poco, pero aprovecha que el lugar queda vacío para entrar con *Mildred*, que se muestra muy contenta, lo mismo que él. Tanto que, en su arrobamiento, toca un botón de la mesa y aparece un oficinista que no le reconoce como al jefe, pero nuestro hombre soluciona el problema ofreciéndole como señuelo un billete. Luego lo deja caer en la papelera y le ordena que se la lleve; el oficinista obedece, pero *Harold* tira un papel al suelo y le manda regresar para que lo recoja. En ese momento *Lloyd* coge el billete de la papelera y el oficinista ni se entera de la treta. En esta ocasión, nos reímos por la relación que se produce entre el soborno aceptado por el oficinista y el resultado final: el timador acaba timado. Además del efecto cómico adicional que se da al ocultársenos el hecho de que *Harold* ya tenía pensado de antemano que iba a actuar astutamente, con lo que la sorpresa añade más picante a la risa.



Después viene la parte final, con la famosa secuencia de la escalada del edificio por parte de nuestro protagonista, que vuelve a demostrar sus dotes para la acrobacia y un gran talento para la interpretación naturalista de las situaciones más difíciles. La secuencia es extraordinaria en varios aspectos. Primero, porque tiene una duración inusual -23 minutos contando desde su comienzo en la acera- para lo que era normal en el cine mudo y, pese a ello, se mantiene la tensión cómica de forma constante durante todo el tiempo gracias a una puesta en escena que gradúa de forma precisa el suspense humorístico que se produce en su desarrollo. Después, porque se mezclan varias acciones con distinta *categoría* cómica y el cóctel resultante es perfecto debido a la buena utilización del montaje alterno y en paralelo. Esto es, la relación del transeúnte borracho con el policía; la de éste con Lloyd, que a su vez mantiene el contacto con su amigo; luego la persecución del policía al colega de *Harold*, que de vez en cuando aparece por alguna ventana para hablar con él, y al final aparece *Mildred* y también el borracho otra vez.

Al hablar de distintas clases de comicidad me refiero a que casi todos los *gags* tienen que ver con el *slapstick* sobrio, aunque se debe exceptuar la escalada de Lloyd, que tiene que ver más con un estilo pleno de espontaneidad y sencillez -sin artificios- y así ofrecer mejor la sensación de naturalidad ante las dificultades que se le presentan. Por otra parte, el actor protagonista asume su personaje de forma integral. Ahora sí es un ciudadano anónimo de clase media de la cabeza a los pies: atraviesa algunas dificultades económicas como cualquier hijo de vecino, trabaja en un empleo normal y sus acciones no poseen apenas maldad, sino que a veces tiene que ingeniárselas para salir de algún atolladero y esto puede provocar algún acto pícaro, pero siempre dentro de unos límites morales razonables. De este modo, *Harold* se enfrenta a las complicaciones como un héroe atípico que la mayoría de las veces no sabe por qué se ha metido en el embrollo, o lo hace para ayudar a alguien. Pero lo más importante es que casi siempre no tiene ni idea de cómo va a salir de los líos, sino que los avatares circunstanciales, el azar y un poco de voluntad por su parte son los instrumentos privilegiados que hacen que el actor logre terminar sus aventuras felizmente. De todo lo dicho se deriva que **EL HOMBRE MOSCA** es otra obra maestra del cine cómico mudo (...)

Texto (extractos):

Javier Luengos, **Sin palabras. Cine cómico mudo**, Fundación de Cultura del ayuntamiento de Oviedo, 1996.



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)

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN & BELÉN MARTÍN LIROLA)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,

JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,

MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

ORGANIZA:

CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”

SÍGUENOS EN FACEBOOK, X (TWITTER) E INSTAGRAM



En anteriores ediciones del ciclo
NO NECESITABAN PALABRAS, TENÍAN ROSTROS

(JOYAS DEL CINE MUDO)

han sido proyectadas

I (noviembre-diciembre 1997)

Intolerancia (*Intolerance*, David Wark Griffith, 1916)

Octubre (*Oktiabr*, Sergei M. Eisenstein, 1927)

El estudiante de Praga (*Der student von Prag*, Stellan Rye & Paul Wegener, 1913)

El gabinete del doctor Caligari (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919)

El chico (*The kid*, Charles Chaplin, 1921)

La ley de la hospitalidad (*Our hospitality*, Buster Keaton & John Blystone, 1923)

Sombras (*Schatten, Eine nächtliche Halluzination*, Arthur Robison, 1923)

Sangre y arena (*Blood and sand*, Fred Niblo, 1922)

El último (*Der letzte Mann*, Friedrich W. Murnau, 1924)

París dormido (*Paris qui dort*, René Clair, 1923)

Avaricia (*Greed*, Erich von Stroheim, 1925)

El fantasma de la Ópera (*The phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925)

La caída de la casa Usher (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928)

Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926)

Y el mundo marcha (*The crowd*, King Vidor, 1928)

La caja de Pandora (*Die Büschse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1928)

La aldea maldita (Florián Rey, 1930)

Napoleón (*Napoleón*, Abel Gance, 1927)

// (noviembre 2001)

Las dos tormentas (*Way down east*, David Wark Griffith, 1920)

La carreta fantasma (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1920)

Las tres luces (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921)

El abanico de Lady Windermere (*Lady Windermere's fan*, Ernst Lubitsch, 1925)

Bajo la máscara del placer / La calle sin alegría (*Die freudlose Gasse*, Georg Wilhelm Pabst, 1925)

El hombre cañón (*The strong man*, Frank Capra, 1926)

Fausto (*Faust*, Friedrich W. Murnau, 1926)

La mudanza (*Cops*, Buster Keaton & Eddie Cline, 1922)

El héroe del río (*Steamboat Bill, Jr.*, Buster Keaton & Charles Riesner, 1928)



III (abril 2003)

El mundo fantástico de Segundo de Chomón:

El espectro rojo (*Le spectre rouge*, 1907)

El hotel eléctrico (*Electric hotel*, 1908)

Transformaciones (*Les vêtements cascadeurs*, 1908)

Alarde equilibrista (*Equilibristes japonais*, 1908)

Juegos chinos (*Les Ki ri ki*, 1908)

Una mudanza difícil (*Le déménagement*, 1908)

Una persecución movida (*Une poursuite mouvementé*, 1909)

Fantasía (*Fantaisie*, 1909)

Viaje a Júpiter (*Voyage au planète Jupiter*, 1909)

El mundo fantástico de Émile Cohl:

Fantasmagorie (1908)

Un drame chez les fantoches (1908)

Les joyeux microbes (1909)

Le songe du garçon de café (1909)

Le peintre neo-impressionniste (1909)

El mundo fantástico de Georges Méliès:

Viaje a la luna (*Le voyage dans la lune*, 1902)

De París a Montecarlo en dos horas (*Le voyage automobile Paris-Montecarlo en deux heures*, 1904)

La conquista del Polo (*A la conquête du pôle*, 1912)

Viaje a través de lo imposible (*Le voyage à travers l'impossible*, 1904)

Lirios rotos (*Broken blossoms*, David Wark Griffith, 1919)

Viaje al paraíso (*Never weaken*, Harold Lloyd, Fred Newmeyer & Sam Taylor, 1921)

¡Venga alegría! (*Why worry?*, Harold Lloyd, Fred Newmeyer & Sam Taylor, 1923)

Una mujer de París (*A woman of Paris*, Charles Chaplin, 1923)

Los ociosos (*The idle class*, Charles Chaplin, 1921)

Las aventuras del príncipe Achmed (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Lotte Reiniger, 1923)

Nosferatu (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, Friedrich W. Murnau, 1922)

Amanecer (*Sunrise*, Friedrich W. Murnau, 1927)



IV(enero 2004)

El gran desfile (*The big parade*, King Vidor, 1925)

Casanova (Alexandre Volkoff, 1927)

La extra (*The extra girl*, F. Richard Jones & Mack Sennett, 1923)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Teresa Luján

El circo (*The circus*, Charles Chaplin, 1928)

The salvation hunters (Josef von Sternberg, 1925)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

La mujer en la luna (*Die Frau im Mond*, Fritz Lang, 1929)

Espejismos (*Show people*, King Vidor, 1928)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Teresa Luján

V(enero 2005)

El moderno Sherlock Holmes (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Siete ocasiones (*Seven chances*, Buster Keaton, 1925)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Dr. Jekyll & Mr. Hyde (John S. Robertson, 1920)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Oliver Twist (Frank Lloyd, 1922)

Las dos huermanitas (*Orphans of the Storm*, David Wark Griffith, 1921)

proyección con acompañamiento musical compuesto por William Perry e interpretado a piano por Teresa Luján

Gorriones (*Sparrows*, William Beaudine, 1926)

La pasión de Juana de Arco (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1927)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Teresa Luján

VI (mayo 2006)

Fatty, carnicero (*The butcher boy*, Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1917)

Fatty en la feria (*Coney island*, Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1917)

Fatty, botones (*The bellboy*, Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1918)

¡Buenas noches, enfermera! (*Good night, nurse!*, Roscoe "Fatty" Arbuckle, 1918)

El Golem (*Der Golem, wie er in die Welt Kam*, Paul Wegener, 1920)

Garras humanas (*The unknown*, Tod Browning, 1926)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Teresa Luján

Haxän, la brujería a través de los tiempos (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922)

El enemigo de las rubias (*The lodger*, Alfred Hitchcock, 1926)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

VII (abril 2009)

El hombre de la cámara (*Chelovek s Kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

El séptimo cielo (*Seventh heaven*, Frank Borzage, 1927)

Cuatro hijos (*Four sons*, John Ford, 1928)

Los pantanos de Zanzibar (*West of Zanzibar*, Tod Browning, 1928)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por Graciela Jiménez

VIII (abril 2011)

El hombre de las figuras de cera (*Das Wachsfigurenkabinet*, Paul Leni, 1924)

Misterios de un alma, una película de psicoanálisis

(*Geheimnisse einer Seele, ein psychoanalytischer Film*, Georg W. Pabst, 1927)

Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927)

IX (febrero 2012)

La princesa de las ostras (*Die Austernprinzessin*, Ernst Lubitsch, 1919)

La marca del Zorro (*Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920)

La otra madre (*Visages d'enfants*, Jacques Feyder, 1925)

Cama y sofá (*Tretya meshchanskaya*, Abram Room, 1927)

El dinero (*L'argent*, Marcel L'Herbier, 1928)



X : Especial Iª Guerra Mundial (enero 2015)

La Navidad del soldado francés (*Le nôel du poilu*, Louis Feuillade, 1916)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Los niños franceses durante la guerra

(*Les enfants de France pendant la guerre*, Henri Desfontaines, 1918)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

La batalla del Somme (*The battle of the Somme*, Geoffrey Malins & J.B.McDowell, 1916)

El recluta de Bud (*Bud's recruit*, King Vidor, 1918)

El bono (*The bond*, Charles Chaplin, 1918)

Armas al hombro (*Shoulder arms*, Charles Chaplin, 1918)

El gran desfile (*The big parade*, King Vidor, 1925)

Alas (*Wings*, William A. Wellman, 1927)

La película del soldado francés (*Le film du poilu*, Henri Desfontaines, 1928)



XI : Maestro Chaplin - Etapa Essanay (mayo 2019)

Charlot cambia de oficio (*His new job*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot trasnochador (*A night out*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot campeón de boxeo (*The champion*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot en el parque (*In the park*, Charles Chaplin, 1915)

La fuga de Charlot (*A jitney elopement*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot vagabundo (*The tramp*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot en la playa (*By the sea*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot empapelador (*Work*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot perfecta dama (*A woman*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot portero de banco (*The bank*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot marinero (*Shanghaied*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot en el teatro (*A night in the show*, Charles Chaplin, 1915)

Carmen (*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, Charles Chaplin, 1915)

Charlot licenciado de presidio (*Police*, Charles Chaplin, 1916)



XII: Weimar, la República del Doctor Caligari (1919-2019) (octubre 2019)

Nervios (*Nerven*, Robert Reinert, 1919)

El gabinete del doctor Caligari (*Das Kabinett der Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919)

La caída de la casa Usher (*The fall of the house of Usher*, James Sibley Watson, Jr. & Melville Webber, 1926-1928)

El corazón delator (*The telltale heart*, Charles Klein, 1928)

De la mañana a la medianoche (*Von morgens bis mitternachts*, Karl Heinz Martin, 1920)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

El cine de animación de Walther Ruttmann:

Opus I (*Lichtspiel Opus I*, 1921)

Opus II (*Opus II*, 1921)

El campeón (*Der Sieger*, 1922)

El milagro (*Das Wunder*, 1922)

Opus III (*Opus III*, 1924)

Opus IV (*Opus IV*, 1925)

El paraíso recuperado (*Das Wiedergefundene Paradies*, 1925)

El juego de las ondas (*Spiel der Wellen*, 1926)

El ascenso (*Der Aufstieg*, 1926)

Ahí, donde el Rhin (*Dort, wo der Rhein*, 1927)

Berlín, sinfonía de una gran ciudad (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, Walther Ruttmann, 1927)

El doctor Mabuse, 1ª parte: El gran jugador (*Dr. Mabuse: der Spieler, ein guild der zeit*, Fritz Lang, 1922)

El doctor Mabuse, 2ª parte: Infierno (*Dr. Mabuse: Infierno, ein speil um menschen unserer zeit*, Fritz Lang, 1922)

Gente en domingo (*Menschen am Sonntag*, Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Fred Zinnemann y Billy Wilder, 1929).

XIII: Maestro Chaplin - Etapa Mutual (diciembre 2019)

Charlot, encargado de bazar (*The floorwalker*, Charles Chaplin, 1916)

Charlot, bombero (*The fireman*, Charles Chaplin, 1916)

Charlot, músico ambulante (*The vagabond*, Charles Chaplin, 1916)

Charlot a la una de la madrugada (*One a.m.*, Charles Chaplin, 1916)

El conde (*The count*, Charles Chaplin, 1916)

Charlot, prestamista (*The pawnshop*, Charles Chaplin, 1916)

Charlot, tramoyista de cine (*Behind the screen*, Charles Chaplin, 1916)

Charlot, héroe del patín (*The rink*, Charles Chaplin, 1916)

Charlot en la calle de la paz (*Easy street*, Charles Chaplin, 1917)

Charlot en el balneario (*The cure*, Charles Chaplin, 1917)

Charlot emigrante (*The immigrant*, Charles Chaplin, 1917)

El aventurero (*The adventurer*, Charles Chaplin, 1917)



XIV: Centenarios 1921-2021 (diciembre 2021)

La carreta fantasma (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1921)

Las tres luces (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921)

El gran espectáculo (*The playhouse*, Edward Cline & Buster Keaton, 1921)

Viaje al paraíso (*Never weaken*, Fred Newmeyer, Sam Taylor & Harold Lloyd, 1921)

El chico (*The kid*, Charles Chaplin, 1921)

XV: Centenarios 1922-2022 (octubre-noviembre 2022)

Grandes esperanzas (*Store forventninger*, Anders Wilhelm Sandberg, 1922)

Día de paga (*Pay day*, Charles Chaplin, 1922)

La mudanza (*Cops*, Edward Cline & Buster Keaton, 1922)

Doctor Jack (*Doctor Jack*, Fred Newmeyer & Harold Lloyd, 1922)

Nosferatu (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

Crainquebille (*Crainquebille*, Jacques Feyder, 1922)

...más

Concierto extraordinario de la Orquesta de la UGR. Director: Gabriel Delgado

Centenario de NOSFERATU / Homenaje a JORDI SABATÉS

“NOSFERATU SEGÚN EL MAESTRO JORDI SABATÉS”

VI: Centenarios 1923-2023 (octubre 2023)

Sombras (*Schatten*, Arthur Robison, 1923)

Grisú (*Schlagende wetter*, Karl Grune, 1923)

París dormido (*Paris qui dort*, Rene Clair, 1923)

La ley de la hospitalidad (*Our hospitality*, John G. Blystone & Buster Keaton, 1923)

El hombre mosca (*Safety last!*, Fred Newmeyer, Sam Taylor & Harold Lloyd, 1923)

... y además, en otros ciclos y actividades especiales, se han proyectado los siguientes films silentes:

MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VI): JEAN RENOIR (1ª parte) (enero 2013)

La hija del agua (*La fille de l'eau*, Jean Renoir, 1924)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

Nana (*Nana*, Jean Renoir, 1926)

Escurrir el bulto (*Tire au flanc*, Jean Renoir, 1928)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández



MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VII): JOHN FORD (1ª parte) (enero 2014)

El caballo de hierro (*The iron horse*, John Ford, 1924)

Tres hombres malos (*Three bad men*, John Ford, 1926)

Cuatro hijos (*Four sons*, John Ford, 1928)

CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIV (junio 2016)

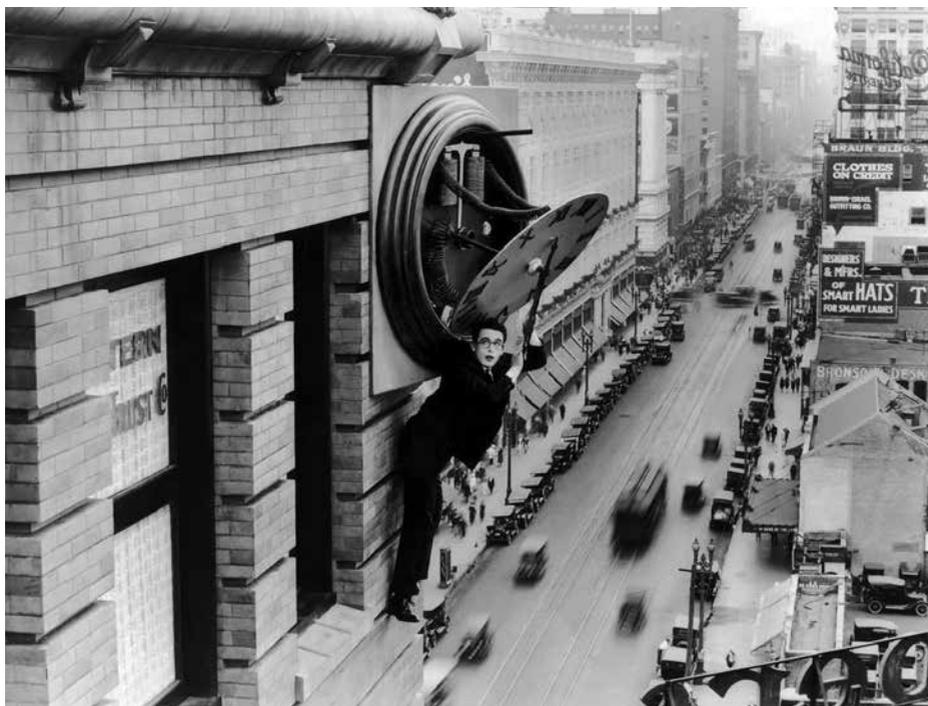
Luces de la ciudad (*City lights*, Charles Chaplin, 1931)

proyección con acompañamiento musical interpretado por Javier Sanchís (violín)
& Juan Manuel Romero (piano)

CINECLUB UNIVERSITARIO meets GRANADA PARADISO (I) (abril 2017)

La caja de Pandora (*Die büchse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1928)

Tres páginas de un diario (*Das tagebuch einer verlorenen*, Georg Wilhelm Pabst, 1929)



PROYECCIÓN ESPECIAL COLABORACIÓN

CINECLUB-CÁTEDRA MANUEL DE FALLA (mayo 2017)

The toll gate (Lambert Hillyer & William S. Hart, 1920)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado por Pedro de Dios Barceló (guitarra)

PROYECCIÓN ESPECIAL SEMANA INTERNACIONAL DE LA MUJER

(marzo 2018)

Mujeres de Ryazan (*Baby Ryazanskie*, Olga Preobrazhenskaya e Ivan Pranov, 1927)

proyección con acompañamiento musical compuesto e interpretado a piano por José Ignacio Hernández

CINECLUB UNIVERSITARIO meets GRANADA PARADISO (II) (octubre 2018)

Ben-Hur (*Ben-Hur*, Fred Niblo, 1925)

PROYECCIÓN ESPECIAL COLABORACIÓN CINECLUB-AULA DE TEATRO

400 AÑOS MOLIÈRE (mayo 2022)

Molière (*Molière*, Léonce Perret, 1910)

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

PROYECCIÓN ESPECIAL COLABORACIÓN CINECLUB-CÁTEDRA “MANUEL DE FALLA”

APERTURA DE ACTIVIDADES DE LA MADRAZA (septiembre 2023)

Manos (*Hände*, Stella F. Simon & Miklos Bandy, 1928)

proyección con acompañamiento de música electroacústica interpretada por “Cobertizo”.

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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

**CENTENARIO 1923-2023 (y III):
JOYAS DEL CINE MUDO (XVI)**

OCTUBRE 2023