

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



CENTENARIOS 1921-2021 (Y III):

DICIEMBRE 2021

PROGRAMACIÓN ESPECIAL FIN 2021

CENTENARIOS 1921-2021 (Y III):

JOYAS DEL CINE MUDO (XIV)

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
LA CAPILLA
 entrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas,
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuclas, 14

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

Avisos
 ra con un apa-
 R BAYOS X.



TEATROS & Cines

El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

Imposible el
 mero de es
 han sido te
 corruptos d
 cias a todo
 Igualem
 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,
 parroquiale
 tísimas aut
 muy especi
 cuelas Norm
 entusiasmo,
 veterana A
 rio, tan ca
 dos
 No quise
 mos colabor
 tiguos Alun
 día de este
 ron el hon
 líquulas a n
 lo hicieron
 Gracias a
 molesto si
 La Escue
 Escuela Pie
 ble recuerd
 comunicado
 Roma.
 Y, junta
 agradecimie
 modo espec
 Que se a
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen.
 más que ul
 colaborar d
 gelizadora
 la Santa Ig
 Gracias a
 que han ve
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambié
 tiene que e
 turado de
 A todos:

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

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

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

DICIEMBRE 2021

Programación Especial Fin 2021

CENTENARIOS 1921-2021 (y III): JOYAS DEL CINE MUDO (XIV)

Lunes 20 / Monday 20th 21 h

LA CARRETA FANTASMA

(Suecia, 1921) Victor Sjöström [106 min.]

(*KÖRKARLEN*)

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

Martes 21 / Tuesday 21th 21 h.

LAS TRES LUCES

(Alemania, 1921) Fritz Lang [98 min.]

(*DER MÜDE TOD*)

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

Miércoles 22 / Wednesday 22th 21 h.

EL GRAN ESPECTÁCULO

(EE.UU., 1921) Edward Cline & Buster Keaton [23 min.]

(*THE PLAYHOUSE*)

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

VIAJE AL PARAÍSO

(EE.UU., 1921) Fred Newmeyer, Sam Taylor y Harold Lloyd [28min.]

(*NEVER WEAKEN*)

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

EL CHICO

(EE.UU., 1921) Charles Chaplin [50 min.]

(*THE KID*)

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

DECEMBER 2021

Special Programming

End 2021

CENTENARIANS 1921-2021

(and III):

SILENT MOVIES MILESTONES

(XIV)

Todas las proyecciones en la

SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

All projections at the Assembly Hall

in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

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

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







LUNES 20 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA CARRETA FANTASMA (1921) Suecia 106 min.

Título Orig.- Körkarlen. **Director y Guion.-**Victor Sjöström.

Argumento.- La novela homónima (1921) de Selma Lagerlöf.

Fotografía.- Julius Jaenzon (B/N con tintados - 1.33:1). **Montaje.-**

Eugen Hellman. **Música.-** (1998) Matti Bye. **Productor.-**Charles

Magnusson. **Producción.-** Svensk Filmindustri. **Intérpretes.-** Victor

Sjöström (*David Holm*), Hilda Borgström (*sra. Holm*), Tore Svennberg

(*Georges*), Astrid Holm (*Edit*), Concordia Selander (*madre de Edit*),

Lisa Lundholm (*Maria*), Tor Weijden (*Gustafsson*), Einar Axelsson

(*hermano de David*). **Estreno.-** (Suecia) enero 1921 / (Gran Bretaña

& EE.UU.) enero 1922.



intertítulos en sueco con subtítulos en español

*Película nº 39 de la filmografía de Victor Sjöström
(de 55 películas como director)*

Música de sala:

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

Banda sonora (compuesta en 1998) de Matti Bye



(...) En torno al realizador sueco Victor Sjöström (1879-1960) sigue pesando un conocimiento bastante distorsionado, dado que, pese a estar unánimemente considerado uno de los más importantes pioneros del cine europeo del período silente, hoy en día es más recordado por una de sus escasas (aunque brillantes) incursiones en Hollywood, el melodrama *El viento* (*The wind*, 1928), interpretado por Lillian Gish, o por su emotiva participación como actor protagonista en la obra maestra de Ingmar Bergman *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), que no por el conjunto de su obra, de un valor considerable aun contemplándola a vista de pájaro. Sjöström es, precisamente, el director e intérprete principal de *Körkarlen* (1921), más conocida como **LA CARRETA FANTASMA**, que es como aquí la citaremos. Más que un film fantástico en sentido estricto, **LA CARRETA FANTASMA** es un bellissimo relato moralista con trasfondo sobrenatural que, a pesar de su aparente adscripción a las convenciones del melodrama decimonónico más folletinesco, luce una singular y compleja construcción narrativa que lo eleva muy por encima de la prosaica intencionalidad ejemplarizante de su trama argumental, situándolo en un indescriptible nivel entre lo terrenal y lo espiritual, lo racional y lo irracional, lo cotidiano y lo extraordinario.

La película empieza con una secuencia de particular densidad dramática que, en buena medida, marca la pauta que va a presidir todo el relato. Estamos en Nochevieja: la joven hermana *Edit* yace moribunda en su lecho de muerte, acompañada en sus últimas

horas por su madre y por *María*, su compañera en el Ejército de Salvación; *Edit* pide como última voluntad el ver a un hombre llamado *David Holm*, cosa que escandaliza a quienes la atienden, dado que consideran a este último responsable de haberle provocado la enfermedad que está acabando con su vida, pero acceden a intentar encontrarle para que le vea antes de que sea demasiado tarde. Advertida de la situación, poco después se presenta en el lugar la *sra. Holm*, esposa de *David*, produciéndose entonces un momento excepcional: esta última se aproxima lentamente al lecho de la enferma, con las manos crispadas y, en apariencia, dispuesta a descargar su ira sobre la joven, pero *Edit* la abraza, suplicándole perdón: la *sra. Holm*, conmovida, se ve incapaz de resistirse ante esa expresión de afecto por parte de alguien a quien detesta tanto y, emocionada, le devuelve el abrazo. La bondad de la moribunda ha aplacado el odio celoso de la mujer que ha sido vejada y abandonada por su marido. El amor se sitúa por encima de cualquier otra consideración. En cierto sentido, lo que cuenta **LA CARRETA FANTASMA** es, precisamente, el proceso de descubrimiento del amor que el protagonista del relato, *David Holm* (encarnado por el propio Sjöström), lleva a cabo por medio de una doble experiencia, vital y paranormal, que se desarrolla, asimismo, a dos niveles: por un lado, el de su realidad cotidiana, marcada por su alcoholismo y los frecuentes maltratos que profesa a sus seres queridos (desde su esposa y sus dos pequeñas hijas hasta *Edit*, la muchacha que tiene la osadía de compadecerse de su situación de degeneración e intenta ayudarle a salir de ella); y, por otro, el de una realidad ultraterrena, marcada por el peso de una leyenda (la maldición de la carreta fantasma), que en el fondo no es otra cosa que una manifestación de sus propios fantasmas particulares, o lo que es lo mismo, de su mala conciencia.

LA CARRETA FANTASMA adopta una compleja estructura temporal a base de flashbacks que se erige no solo en uno de sus mayores atractivos, sino también en el elemento que confiere al film su naturaleza más fantástica, por encima de su clasificación inicial como melodrama. Durante la misma noche de Fin de Año en la que la desdichada *Edit* está agonizando, *David Holm* se encuentra en estado de ebriedad sentado junto a otros dos borrachos cerca del cementerio de Estocolmo. El eufórico *David* empieza a narrarles una historia que vivió en persona hace años, en la época en la que era estudiante en Uppsala. El protagonista recuerda a un compañero de habitación llamado *Georges*, tan alcohólico como lo es él ahora, y que, también en una Nochevieja, les narró la maldición de la carreta fantasma. Esta afirma que la Muerte toma a su servicio a un ser humano que haya fallecido en la medianoche de Fin de Año, el cual está obligado a conducir durante un año la carreta fantasma encargada de recoger las almas de los difuntos hasta que, en la siguiente Nochevieja, alguien se encarga de relevarle ocupando su lugar: cada noche de Fin de Año, el terror se apoderaba de *Georges* ante la posibilidad de que pudiera morir a medianoche y verse obligado a desempeñar tan macabra labor. Resulta particularmente significativo que Sjöström no se limite a visualizar el flashback relativo a la vida estudiantil de *David* sino



que, además, también ponga en escena las imágenes, tan bellas como terroríficas, de la carreta fantasma y su siniestro conductor encapuchado llevando a cabo su sórdida tarea y recogiendo, por un igual, tanto a un suicida que, por su propia voluntad, ha decidido quitarse la vida, como a un hombre que se ha ahogado accidentalmente en el mar al estrellarse su barca contra las rocas. La visualización de estos flashbacks va más allá de su mera función informativa para el espectador: sitúan el relato directamente en la mente del personaje protagonista y, por tanto, como ya hemos señalado, en el plano de sus propios fantasmas personales: de su conciencia.

Ello resulta crucial para comprender en toda su magnitud la evolución del carácter de *David*, quien a lo largo de esa Nochevieja (la cual tiene la misma función que la Nochebuena descrita por Dickens en “Cuento de Navidad”) irá repasando su vida y tomará, finalmente, una decisión trascendental destinada a enmendarla. Sin ir más lejos, al término de su relato, *David* se enfrascará en una estúpida pelea con los borrachos que le acompañan y en la que, aparentemente, perecerá: uno de ellos le golpea fuertemente en la cabeza con una botella, dejándole tendido en el suelo. En el reloj del campanario suenan las doce de la noche y, en consecuencia, la translúcida carreta fantasma no tarda en hacer su aparición. Un efecto visual, tan sencillo como poético, nos muestra a *David* abandonando su cuerpo mortal y haciendo frente al conductor de la carreta, el cual no es otro que ¡*Georges!* Obligado, como *Scrooge*, a acompañar a ese ser espectral que le

augura su condenación eterna, *David* es conducido por *Georges* a la estancia donde *Edit* agoniza, al mismo tiempo que el protagonista, vía flashback, va rememorando los episodios de su existencia que, de un modo u otro, le han conducido a su actual situación. Su primer recuerdo es una bellísima evocación bucólica de los momentos de felicidad vividos junto a su esposa, sus dos hijas y su hermano menor, con motivo de una merienda campestre: una estampa deliberadamente estereotipada que, además, le sirve a Sjöström para trazar un extraordinario contraste con el dramático episodio que es recordado por *David* a continuación. El protagonista se despierta en una celda de la prisión local, donde es amonestado por un oficial de policía que le conoce desde hace años; *David* ha sido encerrado por culpa de una pelea provocada bajo los efectos del alcohol, y el policía le recrimina su tendencia a emborracharse y ponerse violento; sin embargo, lo peor todavía está por llegar, pues en la celda contigua a la suya está encerrado su hermano, quien en la misma pelea mató a otro hombre y ahora está a la espera de ser juzgado por asesinato y condenado a muerte. *David* se siente responsable de lo ocurrido y jura que jamás volverá a beber.

Mas el camino del Infierno está lleno de buenas intenciones: un nuevo salto temporal nos muestra a *David* otra vez borracho, pobre y envilecido, que busca un refugio donde pasar la noche en una casa del Ejército de Salvación. Allí conocerá a *Edit*, quien le proporciona un lecho donde dormir resguardado del frío. Mientras *David* duerme, la muchacha toma el abrigo del protagonista y dedica el resto de la noche a coserle todos sus agujeros y desgarrones. A la mañana siguiente, *David* se despierta y, sin dar la menor muestra de agradecimiento por la caridad recibida, se marcha, no sin antes manifestar su desprecio hacia la piedad de *Edit* con un gesto de extremada crueldad: uno a uno, rompe delante de la joven todos los remiendos que le ha cosido. No obstante, ese primer encuentro con *Edit* será crucial en la vida del protagonista: para destacarlo, Sjöström, que ha empezado la película con la apertura del iris de la cámara sobre la imagen de la enferma *Edit* en su lecho de muerte, cierra ahora el iris sobre la muchacha justo al final de esta dura secuencia, creando de este modo una asociación.

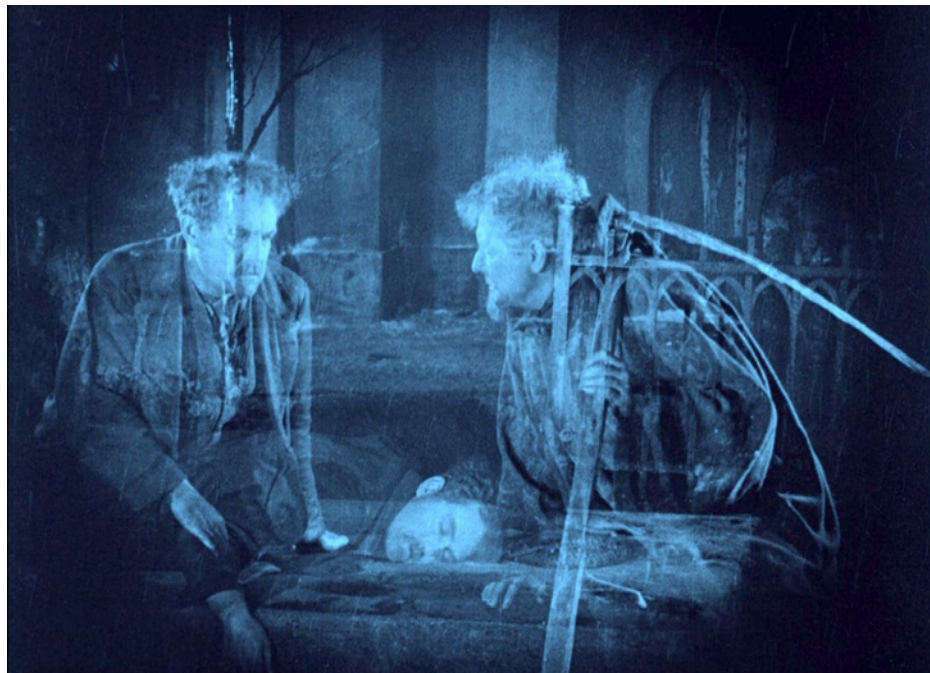
Volvemos a la habitación de *Edit*, donde los espectrales *David* y *Georges* conversan con la moribunda (un espléndido detalle: la joven, ya más muerta que viva, puede ver y hablar con el conductor de la carreta fantasma y el alma en pena de *David*, síntoma inequívoco de que su final está cercano). La imagen de *Edit* evoca en el protagonista otros momentos vividos junto a ella y su propia esposa: una secuencia en el interior de una taberna en la que *David* y sus colegas de borrachera humillan a *Edit* y *María* cuando estas últimas intentan repartir panfletos; otra posterior, en la que, a insistencia de *Edit*, *David* se presenta en una misa celebrada por el Ejército de Salvación; y una tercera secuencia en la que, intentando reanudar su vida familiar junto a su esposa e hijas, el borracho *David* regresa a casa y tiene un nuevo acceso violento, que culmina con el protagonista destrozando a hachazos la puerta de la habitación donde la asustada mujer y las niñas se han refugiado de su ira, momento asombroso



tanto por su fuerza dramática como por su increíble parecido con una famosa secuencia de **El resplandor** (*The shining*, 1980), hasta el punto de que puede afirmarse con escaso margen de error que Stanley Kubrick debió tomar esa idea del film de Sjöström¹. Mas lo magnífico de esta manera de narrar reside en esa lograda sensación de subjetividad emocional con que está todo contado, en virtud de la cual es tan válido pensar que asistimos a una reconstrucción de los hechos como a una interpretación de lo ocurrido desde el punto de vista del protagonista.

En el clímax del film, el realizador sueco vuelve a proponer otra sugerente violación de la narrativa convencional bajo la forma de un sencillo efecto de montaje en paralelo. *David* se despierta en el cementerio: está vivo. Pero, antes de que el protagonista recobre el conocimiento, hemos visto cómo su esposa está, en ese mismo momento, preparando una dosis de veneno con la cual piensa matar a las niñas y suicidarse, como última y desesperada salida para su miseria; cuando *David* se incorpora,

¹ Si bien hay una secuencia previa similar en la magnífica **Lirios rotos/La culpa ajena** (*Broken blossoms*, David W. Griffith, 1919) que bien podría estar en la mente de Sjöström para realizar la suya. No obstante, por puesta en escena –colocación de la cámara, montaje–, la de Kubrick imita más la del director sueco. Por otra parte, un año antes de **El resplandor**, la película también del género terrorífico, rama casas diabólicas, **Terror en Amityville** (*The Amityville horror*, Stuart Rosenberg, 1976) incluía un momento idéntico. (Juan de Dios Salas. CineClub Universitario/Aula de Cine, 2021).



Sjöström inserta un plano de la esposa preparando el mortal bebedizo; en el siguiente plano, *David* “sabe”, sin haberlo visto, pero intuyéndolo, lo que su mujer intenta hacer, y corre a impedirselo. El protagonista llega a tiempo de evitar la tragedia e, implorando el perdón de su esposa, le suplica que le deje permanecer a su lado. La película concluye con la alegría de este desesperado reencuentro y, al mismo tiempo, con la duda sobre cuál será el futuro de la pareja, de ahí que la resolución de la misma tampoco sea exactamente un “final feliz”. Por otro lado, ¿*David* ha estado realmente muerto? ¿O todo ha formado parte de su delirio, fruto de la mezcla de alcohol y remordimientos? La virtud que hace tan extraordinario este film es que no lo aclara, llevando hasta sus últimas consecuencias un relato cimentado en todo momento sobre la incertidumbre: **LA CARRETA FANTASMA** se revela, de este modo, una película absolutamente moderna y vanguardista, con independencia del siglo transcurrido desde su realización. (...)

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “La carreta fantasma”, en sección “En busca del cine perdido”, rev. Dirigido, mayo 2011.

(...) Un viejo carromato, que pareciera a punto de venirse abajo a cada paso, convirtiéndose en un amasijo de hierros viejos y madera carcomida, avanza lenta, muy



lentamente, acompañado por una cacofonía de chirridos irritantes y siniestros. Sobre el pescante, una figura encorvada, cubierta por un raído sayal y con la cabeza inclinada, tapada por una capucha, sostiene con una mano las riendas del carro, mientras con la otra apoya sobre el hombro cansado una guadaña herrumbrosa y afilada al tiempo. Del carronato tira -es un decir- un triste rocinante que parece casi el esquelético fantasma de un caballo, todo huesos y costillas estirando su piel fina y reseca como cecina. ¡Qué escalofrío no se sentirá al ver aparecer este carronato por la linde del camino, a nuestra espalda, avanzando hacia quién sabe qué extraños e inhumanos horizontes! Y más aún, claro, si la voz suave, pero firme y con ecos fantasmales, de su conductor nos invita, nos ordena, en realidad, que subamos a su lado. No cabe huída o escapatoria alguna, pues el suyo es un amo severo...

Una de las misiones, sino la misión fundamental, del arte, y por tanto también del cine, es dar forma a las visiones más fantásticas del espíritu, aquellas que, a menudo, resulta relativamente fácil describir a través de la pluma, pero mucho menos plasmar en una imagen que sea, al tiempo, icono y símbolo, carne y alma. Capaz de impregnar nuestra retina y, atravesándola, llegar hasta lo más profundo de nosotros, para abrirse allí un hueco en la eternidad del imaginario colectivo. Esto es, sin duda, lo que consiguió el cineasta sueco Victor Sjöström (1879-1960) al llevar a la pantalla en 1920 la novela "Körkarlen", es decir, **LA CARRETA FANTASMA** -también conocida a menudo como "La

carreta de la muerte” o “El carretero de la muerte”-, de la escritora ganadora del Nobel Selma Lagerlöf (1858-1940). Desde entonces, su film se ha convertido, justamente, en uno de los títulos cumbre del cine, y no solo del sueco, el mudo o el fantástico, sino del arte cinematográfico en toda su extensión.

Sjöström ya era, cuando empezó el rodaje de **LA CARRETA FANTASMA**, un director conocido y reconocido. Había elevado la calidad y éxito internacional del cine sueco hasta cotas insospechadas bajo el sello de la histórica productora Svenska Biografteatern, fundada en 1912. Su obra era mirada con sana envidia y considerada como ejemplo tanto por Carl Theodor Dreyer, desde la vecina Dinamarca, como por el propio Hollywood, donde acabaría arribando en 1924. Con esta arriesgada apuesta técnica y artística conseguiría la que muchos consideran, todavía hoy, obra maestra absoluta del cine sueco y uno de los grandes clásicos del género fantástico, hasta entonces dominado casi sin igual por los alemanes.

No fue una tarea fácil. Sjöström se había encargado ya de llevar al cine varias novelas de la escritora sueca, que había firmado contrato con Svenska para que cada nuevo año viera una de sus obras convertida en película. Así, Sjöström filmó **Tösen fran Stormyrtorpet** (1917), y varios de los títulos que componían el ciclo literario conocido como “Jerusalén” - **Ingmarssönerna, del I och II** (1919) y **Karin Ingmarsdotter** (1920)- , pero al llegar a su proyecto para dirigir **LA CARRETA FANTASMA** se tropezó, de repente, con el escepticismo de la escritora, quien no creía posible que el cine, con sus limitaciones, fuera capaz de transmitir la atmósfera sobrenatural y mística de su fábula fantástica. Selma Lagerlöf había escrito “El carro fantasma” respondiendo a un encargo del gobierno sueco, que llevaba a cabo una campaña de prevención contra el tifus, enfermedad que entonces, antes de los antibióticos y de que se conociera la exacta naturaleza de la misma y cómo combatirla, causaba estragos. Se trataba de dar a la población unas normas básicas de higiene y control que previnieran el contagio, especialmente entre las clases campesinas y obreras. Pero para dar forma a este encargo, la popular escritora eligió el inesperado formato de un relato fantástico, inspirado en la tradición de los cuentos de fantasmas morales navideños, instaurada por Charles Dickens con su famoso “Cuento de Navidad” (*A Christmas Carol*, 1843), con el que, evidentemente, novela y película guardan notables similitudes. La historia de “El carro fantasma”, empero, se apoderó tanto de la escritora que se convirtió en casi una obsesión. Su ingenio a la hora de pergeñar una singular leyenda, producto de su propia imaginación, acerca de un sicario de la muerte que recorre el mundo sobre su carromato espectral, recogiendo las almas de los moribundos, y que solo puede ser sustituido en su macabra labor por el espíritu del último hombre que fallezca con la última campanada que precede al año nuevo, es propio de una genuina creadora de mitos, ya que posee la verosimilitud y el peso intangible de las verdaderas tradiciones legendarias -no en vano comparte aspectos propios de mitos populares auténticos como el de la Santa Compañía, la Caza Salvaje o el Holandés Errante-, y su mezcla de sentimentalismo,

profundidad psicológica y suspense, no ocultan que se trata también de una novela profundamente simbólica, acerca de la naturaleza del Mal y su posibilidad de redención, tanto como de la fragilidad del espíritu humano y su necesidad de cuidado y amor; para que, leit-motiv de la obra, pueda madurar antes de ser recolectado por la guadaña del negro segador.

La escritora contaba que, mientras desgranaba las páginas de su novela, sentía casi tangible la presencia del Otro Mundo, el mismo que estaba evocando a través de su prosa, solapándose, fundiéndose prácticamente con el espacio que ocupaba su cuerpo en la realidad cotidiana. Un invisible soplo del Más Allá erizaba el cabello de su nuca inclinada sobre la pluma y el papel. Y ese soplo, esa atmósfera intangible en la que se funden y confunden este y el Otro Mundo, era lo que Lagerlöf dudaba pudiera ser evocado por el cine, aunque se tratara de un director que había triunfado ya en adaptaciones anteriores de su obra, como Sjöström.

Pero eso era también, precisamente, lo que movía al director sueco a poner todo su empeño en aquél proyecto. Se cuenta que, ante las reticencias de la escritora, Sjöström fue a visitarla a su pequeña ciudad de Marbacka y le leyó en voz alta, prácticamente le representó en vivo -era un gran actor, como demostraría, entre otras ocasiones, protagonizando también **LA CARRETA FANTASMA**- el guión que había basado en su novela. Tras el último párrafo, Lagerlöf lo invitó a tomar un refresco, y el director supo que había logrado convencerla. El film se convertiría en uno de los máximos esfuerzos de la técnica y el arte cinematográficos suecos y mundiales. Sabiendo que Lagerlöf se había inspirado para el escenario de su novela en el pueblo de Landskrona, Sjöström hizo construir prácticamente una réplica exacta del mismo en los estudios, incluyendo su iglesia y cementerio. Ello fue posible gracias a que, en la primavera de ese mismo año de 1920, la Svenska había terminado de construir sus nuevos estudios en Rasunda, al Norte de Estocolmo, que se estrenarían precisamente con el rodaje de **LA CARRETA FANTASMA**. Para conseguir la atmósfera sobrenatural y mística de la historia, Sjöström trabajó mano a mano con el director de fotografía Julius Jaenzon y con Eugén Hellman, jefe del laboratorio de post-producción, creando una inusitada cantidad de trucajes nuevos, basados en la doble exposición fotográfica, que hicieron eterno el trabajo de montaje y revelado -de hecho, el film se estrenó después de la siguiente película realizada por su director, **Masterman (1920)**-, despertando el asombro y la admiración de espectadores y críticos, y, lo más importante, reflejando a la perfección el ambiente fantástico del libro para completa satisfacción de su autora.

Con todo, a pesar de -o gracias a- sus arriesgadas soluciones técnicas y su cuidada ambientación, lo más importante de **LA CARRETA FANTASMA** no es sólo el éxito en el terreno de lo tecnológico y espectacular, sino el hipnótico talento de Sjöström como narrador, visionario y director de actores. Construyendo a la perfección una telaraña de historias dentro de historias, basada en flashbacks recurrentes, que sigue la estructura de la novela con suma fidelidad (aunque prescinde, por simplificación



dramática, de uno de sus episodios, con indudable acierto y aprobación de la propia Lagerlöf), el director y, no se olvide, protagonista, que da vida al complejo, a veces patético, a veces diabólico, despreciable y sin embargo profundamente humano *David Holm*², ejerce también un absoluto control de sus actores, a quienes exprime interpretaciones que superan, con creces, muchos de los manierismos característicos del cine mudo, que hoy se antojan inevitablemente anticuados. Si algo admiraba ya Dreyer en la obra de su colega sueco, era, precisamente, cómo este había sabido utilizar genuinos rostros y tipos campesinos para representar a los personajes de sus films de ambiente rural, y aquí, Sjöström volvía a triunfar en este aspecto, al mostrar criaturas que realmente parecen vivir íntimamente las angustias y temores que presiden el relato, con su complicado entramado psicológico de relaciones personales, que consiguen manifestarse en toda su complejidad a través, a veces, de tan solo un gesto o una mirada. Todo ello, envuelto en una imaginería fantástica visual, deudora de los grandes maestros románticos y simbolistas, como Doré, Bredin o Böcklin.

² Se cuenta que Sjöström, para preparar mejor su personaje, se disfrazaba de mendigo vagabundo, recorriendo los tugurios de la ciudad de Estocolmo y sus bajos fondos, botella en mano, como una suerte de nuevo Harún Al Raschid en busca de historias.



Posiblemente, éste sea el gran poder cinematográfico de **LA CARRETA FANTASMA**: cómo lo fantástico y lo real, lo mejor del arte visionario y simbolista, se combina e imbrica sin fisuras con lo mejor del naturalismo y el psicologismo, para ofrecernos una fábula que, más allá de ciertos tópicos de la época -las advertencias contra el tifus, contra el abuso del alcohol, etc.-, permanece plena de sentido universal y eterno significado, como retrato de la miseria y grandeza del alma humana.

Estrenada en Estocolmo el muy apropiado día de Año Nuevo, la película fue un éxito inmediato, tanto crítico como popular. Sus logros técnicos y elevado nivel artístico causaron asombro y envidia entre sus contemporáneos, y no cabe duda de que contribuyeron a que el cine nórdico, especialmente el fantástico, creciera en ambiciones y calidad, como demostrarían después títulos como **Häxan: La brujería a través de los tiempos** (*Häxan*, 1924) de Benjamin Christensen o **Páginas del libro de Satán** (*Blade af Satans bog*, 1921) y **Vampyr** (1932) de Dreyer, entre otras. Además del éxito nacional e internacional en salas comerciales de toda Europa y Estados Unidos, la película conoció una intensa y peculiar vida en escuelas, instituciones benéficas y salones del Ejército de Salvación, como film instructivo y ejemplar, abanderado por el movimiento para la abolición de las bebidas alcohólicas. Desde entonces, su popularidad entre los amantes del cine, y del género fantástico en particular, no ha hecho más que crecer. Ingmar Bergman, quien confesaba verla al menos una vez al año, durante los veranos de su



juventud, la consideraba como el film que más había influido en su cine, lo que resulta bien evidente en su genial *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957)³, y a lo largo de su carrera no cesaría hasta trabajar con el Sjöström actor, quien protagonizaría su maravillosa *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957). Una de las últimas producciones de Bergman antes de su fallecimiento sería, precisamente, una reconstrucción del rodaje de *LA CARRETA FANTASMA*, realizada para la televisión y basada en una pieza original de Per Olov Enquist: *The Image Makers* (*Bildmakarna*, 2000).

Grupos de *heavy metal* y música electrónica han acompañado con sus propias composiciones proyecciones públicas y reediciones de la película de Sjöström, mientras una reciente y popular banda francesa de rock se ha bautizado a sí misma con su evocador título en inglés, “The Phantom Carriage”. La novela de Selma Lagerlöf, en gran medida gracias a su versión cinematográfica, conoció numerosas ediciones y reediciones en todo el mundo y es, posiblemente, junto a su fantástico cuento infantil “El maravilloso viaje de Nils Holgersson a través de Suecia” (1907), su obra más querida y conocida, llevada al cine al menos una vez más en Suecia: *Körkarlen* (Arne Mattson, 1958). Víctor Sjöström se fue a los Estados Unidos, donde rodó algunas de las obras

³ Quizá también en la inquietante atmósfera onírica y sobrenatural de la escalofriante *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968).

maestras de su tiempo, como **La mujer marcada** (*The Scarlett Letter*, 1926), **El viento** (*The wind*, 1928), ambas protagonizadas por la mítica Lillian Gish, o la impagable y diabólica **El que recibe el bofetón** (*He who gets slapped*, 1924), con Lon Chaney. Con la llegada del sonoro, tras volver a Suecia, abandonaría prácticamente la realización cinematográfica, para consagrarse a la producción y, sobre todo, la interpretación, hasta su fallecimiento a los ochenta años, cuando le llegó el turno de acompañar al carretero de la muerte.

Pero su carreta fantasma sigue recorriendo ominosa la historia del cine, con su sello -que no es el séptimo, pero tanto da- visionario, recuerdo de un tiempo en que el cine era más joven, pero también, curiosamente, mucho más maduro y hermoso.

Texto (extractos):

Jesús Palacios, **La carreta fantasma: la extraña carreta visionaria de Victor Sjöström**, libreto incluido en la edición en DVD del film, A Contracorriente, 2011.







MARTES 21 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LAS TRES LUCES / LA MUERTE CANSADA

(1921) Alemania 98 min.

Título Orig.- Der müde Tod. **Dirección y Montaje.-** Fritz Lang.

Guión.- Fritz Lang y Thea von Harbou. **Fotografía.-** Bruno Mondl, Erich Nitzschmann, Herrmann Saalfrank, Bruno Timm y Fritz Arno Wagner (B/N con tintados - 1.33:1). **Música.-**(2016) Cornelius Schwehr. **Productor.-**Erich Pommer. **Producción.-** Decla-Bioscop.

Intérpretes.- Bernhard Goetzke (*La Muerte / Bogner*), Lil Dagover (*la mujer joven / Zobeide / Monna Fiametta / Tiao Tsien*), Walter Janssen (*el joven / Franke / Giovanfrancesco / Liang*), Hans Sternberg (*el burgomaestre*), Karl Rückert (*el reverendo*), Max Adalbert (*el notario / el tesorero*), Wilhelm Diegelmann (*el doctor*), Rudolf Klein-Rogge (*derviche / Girolamo*), Erika Unruth (*Ayasha*), Eduard von Winterstein (*el califa*), Grete Berger (*la madre*), Georg John (*el mendigo*), Paul Rehkopf (*el sepulturero*), Hermann Picha (*Taylor / Schneider*), Karl Platen (*el farmacéutico*), Erich Pabst (*el maestro*). **Estreno.-** (Alemania) octubre 1921 / (Francia) julio 1922 / (España) junio 1923 / (EE.UU.) julio 1924.



intertítulos en alemán con subtítulos en español

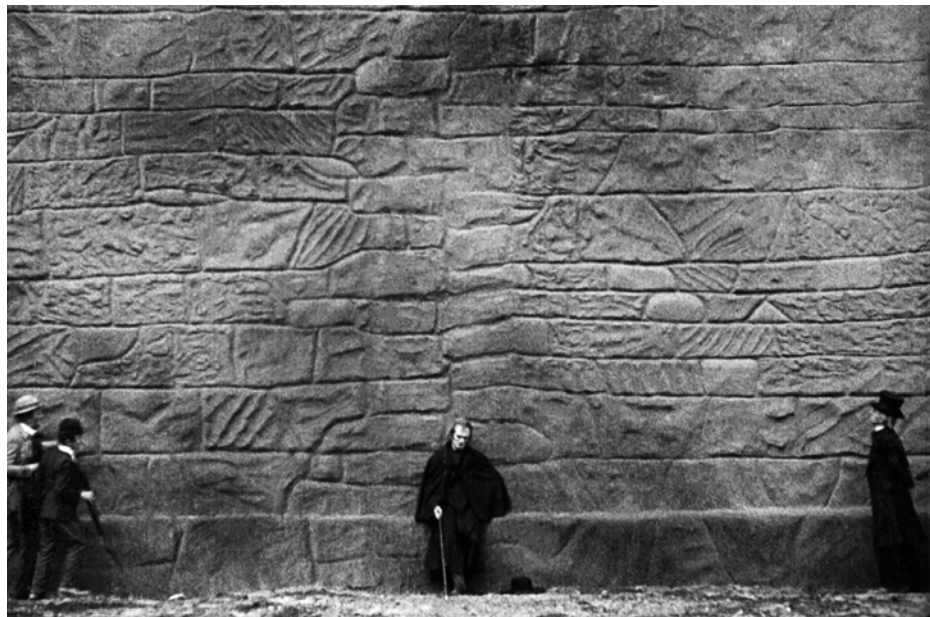
*Película nº 8 de la filmografía de Fritz Lang
(de 46 películas como director)*

Música de sala:

Las tres luces (*Der müde Tod*, 1921) de Fritz Lang
Banda sonora (compuesta en 2016) de **Cornelius Schwehr**

(...) **LAS TRES LUCES** aparece como uno de los primeros exponentes de madurez en la obra de uno de los gigantes del cine, iniciando un ulterior desarrollo de su gigantesco periodo alemán, algunas de cuyas bases y referencias ya se encuentran en esta obra profundamente romántica, en el que el aporte arquitectónico de Lang queda dispuesto a esta triste, demoledora y bella parábola de alcance existencial, que habla de la inevitabilidad de la tragedia en el ser humano, prelujiando otros exponentes que el gran maestro vienés plasmaría muy pocos años después. Y es que si en su génesis, es evidente que Lang tuvo en cuenta el ejemplo brindando por el inolvidable David W. Griffith de *Intolerancia* (*Intolerance: Love Struggle Throughout the Ages*, 1916), lo cierto es que su metraje también aúna esa inclinación por el serial y lo maravilloso, que ya había tomado carta de naturaleza en su cine, y que tendrá, en la disposición de esas tres historias ambientadas en diferente civilización y marco temporal, una ocasión idónea para plasmar esa riqueza estilística y creativa, que nuestro cineasta ya albergada con inusual destreza. Lo cierto es que nos encontramos con una película que se presta a múltiples lecturas. A la diversidad de ambientes recreados por Lang, o la recreación de temas y situaciones que muy pronto fueron trasladadas con más medios a Hollywood¹. Pero por encima de todo ello, personalmente me quedo con el intimismo de sus imágenes. En el rostro curtido y cansado de *la Muerte* (impresionante Bernhard Goetzke), sobrepasado por el cumplimiento de su eterna y terrible misión. En la fuerza expresiva que describen decorados, como ese inquietante muro de grandes dimensiones, que servirá como recinto para las almas de los muertos que hasta allí llegan, cumpliendo ante la pantalla su inexorable destino. En lo fascinante y al mismo tiempo fúnebre de esos interiores, donde la muerte enseña a la sensible muchacha encarnada por Lil Dagover esas velas que representan la vida de los seres humanos que, antes o después, se apagarán. Lang se entrega en una puesta en escena que alimenta su aliento romántico, imbricando en un sendero que por aquel tiempo, disputarían cineastas tan relevantes como él, como Murnau o Sjöström. Esa sensación de narrar como en duermevela. Ese atisbo de irrealidad que presiden unas imágenes, que prelujiarán las tres pruebas que *la Parca* brindará a la atormentada joven, ofreciéndole la posibilidad de recuperar la vida de su amado. No en vano, nuestro implacable protagonista en el fondo se encuentra harto de prolongar irreductiblemente su tarea. “*Mi oficio es duro. Estoy harto de cosechar maldiciones*” llegará a confesar a su interlocutora, antes de plantearle la triple opción de revivir el amor con su prometido, en tres épocas diferentes, albergando la posibilidad de que en alguna de ellas el destino trágico pueda ser revocado. Todos sabemos que ambos intentos se revelarán baldíos,

¹ Por ejemplo, la magistral y fabulosa **El ladrón de Bagdad** (*The thief of Bagdad*, EE.UU., Raoul Walsh, 1924), producida y protagonizada por Douglas Fairbanks. Según parece, Fairbanks compró los derechos de distribución de **LAS TRES LUCES** para Estados Unidos y retuvo su estreno hasta que él estrenó su película. Previamente, Walsh y él habían estudiado con sumo detalle todo el último episodio del film languiano, el más espectacular, para conocer bien todos los trucajes y efectos usados, y así poder aplicarlos a su film de aventuras. De esta manera, retrasando el estreno de **LAS TRES LUCES**, **El ladrón de Bagdad** quedaba como una película más innovadora y sorprendente, aunque fuera tres años posterior a la de Lang. (Juan de Dios Salas. CineClub Universitario/Aula de Cine. 2021).



aunque nos permitan un fabuloso recorrido en una fantasía oriental, la siniestra Venecia del siglo XVII, o un imperio descrito en la antigua China. *La Muerte* se agazapará implacable en ambas evocaciones, mientras la pareja de enamorados se describe con diversos ropajes, aunque manteniendo su nexo de unión. Lang apostó por diferentes responsables escenográficos, tejiendo un conjunto en el que resalta la diversidad expresiva de sus tres segmentos, por encima de la sencillez e incluso ingenuidad de sus planteamientos dramáticos. Retengamos del primero de ellos su dinamismo, mayor diversidad escenográfica, al tiempo que una conclusión especialmente cruel. El segundo se caracterizará por una más directa carga romántica, acompañada por mayor austeridad expresiva, pese a ser un relato que percibimos se desarrolla en carnaval. Finalmente, el fragmento chino destacará por su mayor apego a lo maravilloso, con invenciones formales tan deliciosas como ese ejército de pequeñas figuras, el caballo mágico o la conversión del mago en un cactus. Pese a no situar personalmente **LAS TRES LUCES** entre las cimas de la obra langiana, no cabe duda que nos encontramos ante un relato insólito por su sincera apuesta por el romanticismo. El argumento del propio Lang y la eterna ignorada Thea von Harbou permite un conjunto intenso y triste, alentando a esa eterna lucha de la pervivencia del amor como sentimiento supremo, por encima de las limitaciones de la existencia, que se prolongaría con el paso del tiempo en célebres obras firmadas por cineastas como Mitchell Leisen (*La muerte en vacaciones*, *Death takes a holiday*, 1934), William Dieterle (*Jennie*, *Portrait of Jennie*, 1948), Joseph L. Mankiewicz (*El fantasma y la sra. Muir*, *The ghost and Mrs. Muir*, 1947) o Henry Hathaway (*Sueño de amor eterno*, *Peter Ibbetson*, 1935), entre otros. Será el instante en que la severa *Parca* se compeadzca de la entrega de esos dos

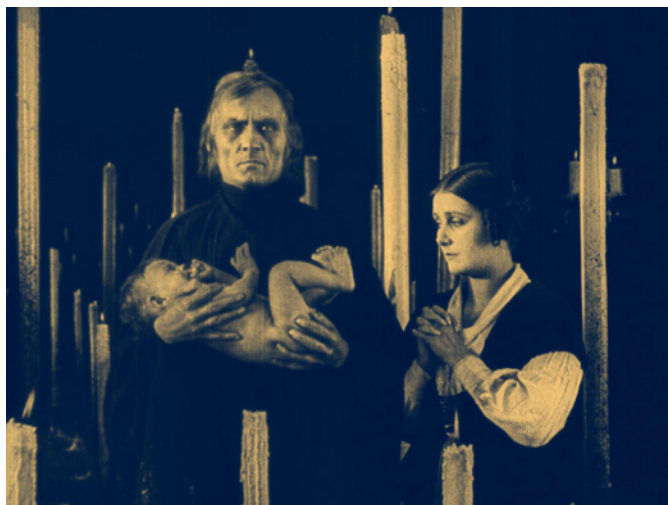


amantes, reencontrados en su reino -por medio de un bellissimo pasaje-, disponiéndose a marchar con ellos, asumiendo que han podido sobre su inescrutable influjo (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “Las tres luces: paseo entre el amor y la muerte”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, mayo 2017.

(...) Nacido en unos años en los que el cine expresionista intentaba distanciarse de los modelos pictóricos, teatrales y arquitectónicos que tanto lo habían condicionado visualmente, **LAS TRES LUCES** (*Der Müde Tod*; Fritz Lang, 1921) retoma ambientes, ideas, temas y personajes del romanticismo entre los que figuran la fatalidad, el destino y la fascinación por lo oriental. El bello film de Lang, inspirado en un relato de Thea von Harbou, está construido en torno a una especie de danza de la muerte, como un *lúgubre pas-a-deux* de inspiración romántica que pasa por cuatro escenarios diferentes. Una joven pareja de enamorados (Lil Dagover y Walter Janssen) viaja en una diligencia a la que, durante el trayecto, sube un desconocido cuya presencia les asusta y quien no es otro que *la Muerte* (Bernhard Goetzke); poco después de que el carruaje se haya detenido en una posada *la Muerte* se lleva al joven y la compañera de éste le suplica que se lo devuelva; como respuesta, *la Muerte*, quien confiesa estar cansada de ser continuo testigo del sufrimiento de los seres humanos, le hace ver una sala llena de velas, cada una de las cuales representa una vida, y le muestra tres que están a punto de apagarse: le devolverá a su amado si consigue que al menos una no llegue a consumirse. La primera de las tres velas (de las tres luces, de acuerdo con el título español del film, menos atractivo que el original, “La muerte cansada”) corresponde a la vida de un occidental,



un *hombre de Franconia*, a quien, por estar enamorado de *Zobeide*, la hermana del califa de Bagdad, éste condena a ser enterrado vivo en los jardines del palacio durante la celebración del Ramadán. La segunda vela pertenece a un joven veneciano que, en el siglo XVII, perderá la vida como resultado de una intriga amorosa en los días del Carnaval. La tercera es la del ayudante de un viejo mago chino, que muere cuando huye de la corte con su amada después de enterarse de que el emperador se ha encaprichado de ella. Por supuesto, la desesperada joven no puede hacer nada para evitar ninguno de esos finales, pero *la Muerte* le concede la última oportunidad de recuperar al amado: entregarle una vida a cambio de otra, no importa cuál sea. Sin embargo, todos a quienes recurre la joven se aferran a la existencia, se trate del anciano farmacéutico, de un mendigo o de los ancianos de un asilo. El azar, por medio de un incendio, pone en sus manos la vida de un recién nacido, pero ella se muestra incapaz de efectuar el intercambio. El final de la fúnebre danza, muy del gusto romántico, pasa por la entrega de la joven a *la Muerte* y por el reencuentro de la pareja fuera de sus cuerpos en una suerte de más allá que, probablemente, no habría disgustado al George Du Maurier de "Peter Ibbetson".

La imaginería que envuelve a la figura de *la Muerte* es de naturaleza mítica, enraizada con antiguas leyendas: esa sala, oscura como un sepulcro y llena de velas que representan otras tantas vidas humanas, es la transposición germánica de una leyenda mexicana, y la humanización de la que aquélla es objeto (actúa por obligación, cansada del sufrimiento que inflige) forma parte de la cultura popular europea por medio de los mal llamados "cuentos infantiles". El film consta de un prólogo, tres partes y un epílogo, a través de los cuales Lang cuenta una historia de amor que va más allá de la muerte, a la vez que da salida a un relato trágico sobre la fatalidad recurriendo a una de los mayores pasiones de los artistas románticos: el orientalismo. Dos de los casos que *la Muerte* expone a la joven se desarrollan en Oriente (uno en Bagdad y otro en China), e incluso el tercero posee cierto hálito oriental, si se tienen



en cuenta las características venecianas. De hecho, no estamos lejos de los relatos fantásticos y tenebrosos del romanticismo (en especial de los que funden sueño y realidad mezclándolos con elementos misteriosos y lúgubres), ni de melodramas como el recientemente recuperado “Dirna” de Hoffmann, en el que el escritor y compositor puso en música una leyenda hindú sobre amores trágicos. Es decir, en **LAS TRES LUCES**, rodada en días de apogeo del cine expresionista, concurren características del romanticismo, al que se llega a citar abiertamente en algunos momentos (el plano en el que el farmacéutico se dedica a buscar plantas bajo la luna remite a los cuadros de Friedrich), poniendo al descubierto, más que cualquier otra película de esa época, los nexos culturales entre uno y otro: no se puede comprender el expresionismo si no se efectúa también un previo y necesario paseo por el paisaje romántico, del mismo modo que **LAS TRES LUCES** se entiende mejor a la luz de los relatos de, por ejemplo, Joseph van Eichendorff, Ludwig Tieck, Friedrich van La Motte-Fouqué o el citado E. T. A. Hoffmann, escritores oscurecidos, sobre todo los tres primeros, por el deslumbrante brillo de Goethe, Schiller y Novalis. En la película de Lang se advierte el mismo sentimiento estremecido ante la fatalidad y la misma atracción por las zonas oscuras de la existencia, con el añadido del sentido de la aventura característico de los viajeros románticos, representado, como he dicho, por la fascinación que lo oriental ejercía sobre ellos. ¿Y acaso no es, en definitiva, otro enfrentamiento de luz y tinieblas, de lo siniestro y lo bello, enmascarado detrás de viajes a lugares lejanos, pero solares, y de otro a ese país oscuro, sin retorno, al que llamamos muerte? *“Nunca hubo una época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte..., nunca tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo..., nunca el hombre fue tan pequeño..., nunca estuvo más inquieto”*, escribió Hermann Bahr en el año 1916 sobre el expresionismo. Pero vayamos por partes.



El viaje en diligencia, el contraste de la sombría presencia de *la Muerte* ante la joven pareja y el burlesco retrato de los “principales” de “*una pequeña ciudad perdida en el pasado*” (el alcalde, el médico, el notario y el cura), dan a la exposición del relato un tono que se encuentra a medio camino entre lo fabuloso y el apólogo moral, como de cuento sobre lo efímero de las cosas terrenas (el clásico *sic transit gloria mundi*: ni la felicidad es tan completa y duradera como creen los enamorados, ni el poder de los “principales” tan grande como ellos suponen). Fatigada de ir por el mundo, *la Muerte* alquila un terreno junto al cementerio, rodeado por un muro del que no se advierte principio ni fin, adonde ha llevado al joven amante, luego de transformar en la posada la copa de amor en la que bebe la pareja en un metafórico reloj de arena: su actividad prosigue a pesar de su manifiesto cansancio. En lo sucesivo no habrá espacio para sonrisas ni para espejismos de felicidad; la joven trata desesperadamente de reunirse con su amado, incluso con una tentativa de suicidio y afrontando un desfile de espectros, para dialogar con *la Muerte* en una escena magistral que recupera, primero, la idea romántica de la luz enfrentada a las tinieblas (la escalera iluminada por la que la mujer sube a los dominios de *la Muerte*) y, luego, la imagen legendaria del bosque de cirios, signos de la desesperación y del horror a la muerte característicos del expresionismo, que en la década anterior lo habían poblado de figuras de asesinos y locos. En este sentido, se puede decir que

la película de Lang lleva al extremo la idea del desencanto surgido en los años de la primera posguerra a propósito de los supuestos poderes salvadores del espíritu o, acaso, de una concepción espiritual del mundo: no hay mayor asesino que *la Muerte*; ni el amor, a pesar del credo romántico, puede nada contra ella. Tampoco hay ya espacio para la utopía, ni siquiera para la amorosa. He aquí cómo **LAS TRES LUCES** tiende un puente de comunicación entre dos épocas y, de paso, arroja luz sobre el futuro cine de Lang.

La ilusoria posibilidad del reencuentro de los amantes se ofrece a través de tres relatos de esencia muy languiana que, coherentemente con lo expuesto en el largo y sombrío prólogo, están unidos por la idea de lo irreversible del destino. El hecho de que sean los mismos Lil Dagover y Walter Janssen los intérpretes de las sucesivas parejas que los protagonizan da mayor realce y unidad al discurso. El primero tiene lugar en Bagdad durante el Ramadán, y posee no pocos aspectos que anticipan **El tigre de Esnapur** (*Der tiger von Eschnapur*, 1959) y **La tumba india** (*Das indische Grabmal*, 1959), a las que considero la culminación del cine languiano: el trazado geométrico de los decorados y de la acción, con espacios perfectamente definidos y separados; el extraño que penetra en los palacios orientales y es testigo de rituales prohibidos (resulta imposible no pensar aquí en el díptico hindú de Lang: la danza de Seeta en el templo ante la estatua de Shiva, espiada de cerca por el arquitecto alemán *Berger*); el protagonismo del azar; el sentimiento amoroso como motor del relato; el amor castigado con la muerte; el gusto por la aventura y el folletín; la atracción por los fosos y las torturas...

La segunda historia se enmarca en la Venecia del *settecento*. Si en la primera historia *Zobeide/Dagover* pierde al *hombre de Franconia/Janssen* (quien no puede luchar con posibilidades de éxito como el *Berger* de **El tigre de Esnapur** y **La tumba india**, porque ya está señalado por el dedo de la muerte), en el episodio veneciano la fatalidad adopta la forma de un billete amoroso cambiado de destinatario por obra de un celoso pretendiente y es la causa de que *Monna Fiammetta/Dagover* pierda a *Giovanfrancesco/Janssen*. No está de más recordar que, un par de años antes, Lang había escrito el guión de un film de Otto Rippert, **La peste en Florencia** (*Die pest in Florenz*, 1919), en el que también se halla presente *la Muerte* y donde los celos son, asimismo, el *grundmotiv* del relato y lo conducen ineluctablemente hacia un final trágico (no se trata, pues, del primer “viaje” italiano del cineasta), y que los grandes escritores románticos, de Goethe a Hoffmann, tenían puesta su mirada creadora sobre ese paisaje. El episodio se llena argumentalmente de citas amorosas, de grandes salones donde se urden intrigas criminales y de escalinatas en las que se consuman a punta de acero, y, formalmente, de fantasmales apariciones de góndolas y de abundantes planos generales en los que el vacío de los decorados (que los encuadres procuran resaltar bien) contrasta con la abigarrada multitud que celebra el Carnaval. Los cortinajes negros que cierran el relato tienen, sin embargo, poco de teatral: si pueden ser vistos como un efecto operístico, de acuerdo con el buscado tono *bigger than lite* de la película, también pueden ser entendidos como una despedida del expresionismo cinematográfico a las servidumbres escénicas de los años anteriores.



El tercer episodio parece corroborarlo: es en él donde Lang deja más en libertad su fantasía. La acción se enmarca en la antigua China y gira en torno a un mago, a su hija *Tiao-Tsien* (Dagover) y al enamorado de ésta, *Liang* (Janssen); por culpa del amor y de los celos, en este caso por parte del propio emperador, la pareja deberá enfrentarse de nuevo a un fatal destino. En apariencia, el tono es menos grave que en los otros relatos y no faltan los momentos burlescos, pero detrás de las alfombras voladoras, del ejército en miniatura, de las transformaciones de humanos en animales y del diminuto caballo alado que el viejo mago ofrece como diversión al emperador (nótese que éste hace ir a la corte a aquél, como el káiser en *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt Kam*; Paul Wegener/Carl Boese, 1920), con intención de procurarse un entretenimiento y hacerle notar su poder), se agazapa una vez más el acechante rostro de *la Muerte*, encarnada aquí en el *arquero del emperador*. Igual que *Seeta* y *Berger* en *El tigre de Esnapur* y *La tumba india*, *Tiao-Tsien* y *Liang* huyen del poderoso y son perseguidos por los hombres de éste, pero en este caso no tendrán ayuda del azar, ni habrá una araña que teja su hilo en la boca de una cueva para que puedan mantenerse ocultos en ella: el arquero del emperador mata con sus flechas a *Liang*, convertido en tigre con la varita mágica de *Tiao-Tsien*, mientras ésta, transformada por sí misma en estatua, derrama unas lágrimas por sus mejillas de piedra. En el discurso languiano no hay lugar para dudas: aunque la joven pareja disfruta del poder de la magia, la fuerza del destino y el poder de *la Muerte* siempre son mayores; las sonrisas suscitadas se congelan porque, como se sugiere al principio, en contra del anhelo romántico, del cual el film es a un tiempo su reflejo y su reverso, el Amor no puede



vencer a la fatalidad ni a la Muerte. Ciertamente el final reúne a la pareja, pero es más un sacrificio de la mujer, en la línea del inmediatamente posterior **Nosferatu, el vampiro** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921), de Murnau, que de una cesión sentimental de *la Muerte*.

Tres historias: tres fracasos. Y tres serán, también, las últimas y fracasadas posibilidades que tiene la muchacha de recuperar al amado muerto, pues ni el farmacéutico, ni el indigente, ni los desesperanzados internos de un asilo a los que recurre uno tras otro aceptan ofrecer su vida a cambio de la de aquél. Estamos lejos del propósito expresionista de transformar el mundo a partir de la propia conciencia del artista y, por lo tanto, mucho más cerca ya del repliegue consistente en hacer de la conciencia personal el objeto único de la búsqueda estilística (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, "Las tres luces", en AA.VV., **Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)**, Donostia Kultura, Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián, 2003.





LEAVE YOUR
LAUNDRY
WITH PRO



MIÉRCOLES 22 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL GRAN ESPECTÁCULO (1921) EE.UU. 23 min.

Título Orig.- The playhouse. **Director y Guion.-** Edward Cline y Buster Keaton. **Fotografía.-** Elgin Lessley (B/N - 1.33:1). **Montaje.-** Buster Keaton. **Música.-** (2015) Neil Brand. **Productor.-** Joseph M. Schenck. **Producción.-** Joseph M. Schenck Productions para First National Pictures. **Intérpretes.-** Buster Keaton (*el chico*), Virginia Fox (*las gemelas*), Edward Cline (*adiestrador del orangután*), Joe Roberts (*dueño del teatro*). **Estreno.-** (EE.UU.) septiembre 1921.

Keaton Is Ours!



*No Longer a Prospect—
Now a Gold Mine!*

A FIRST NATIONAL PICTURE

intertítulos en francés con subtítulos en español

*Película nº 25 de la filmografía de Buster Keaton
(de 152 películas como actor)*

*Película nº 10 de la filmografía de Buster Keaton
(de 39 películas como director)*

*Película nº 45 de la filmografía de Edward Cline
(de 177 películas como director)*

Música de sala:

La música de las películas de Charles Chaplin
Bandas sonoras compuestas por **Charles Chaplin**



(...) **EL GRAN ESPECTÁCULO** (*The playhouse*, 1921) se desarrolla en su totalidad dentro de un teatro, con lo que se puede establecer la hipótesis de que es un film autobiográfico que sirve de recordatorio de los tiempos en que Buster trabajaba en la escena. Comienza con nuestro héroe pasando por taquilla, luego vemos que todos los artistas y espectadores varones son Keaton, aunque con distintas ropas. Así, el director de orquesta es él, pero también los músicos de la misma, o un niño sentado en un palco, varios intérpretes que salen al escenario, etc. Pero todo es un sueño, porque nuestro protagonista es despertado por su jefe y conminado a trabajar, ya que hace las funciones de ayudante para todo.

De este modo, Buster abre los camerinos a dos hermanas gemelas y, en un principio, no lo sabe, por lo que cree que está medio loco. Luego, al enterarse de la existencia de las dos, se provocan más confusiones. Nuestro hombre tiene que vestir a un mono para salir a actuar, pero se escapa de la jaula y va a ser el propio Keaton el que asuma su papel disfrazándose e imitando al mono. A continuación llama a varios trabajadores de la construcción para vestirse de soldados zuavos y salir a escena. Al final, una de las chicas gemelas hace el número de meterse en una gran pecera de cristal llena de agua para contener la respiración durante todo el tiempo que pueda, mas se atasca y no puede salir a flote. Entonces Buster rompe el recipiente de un hachazo y el agua inunda el teatro, aunque la muchacha se salva y los dos terminan acudiendo a un juez para casarse.

BUSTER KEATON in "THE PLAYHOUSE"



A First National  Attraction

"If T'other Dear Charmer were Away"

Existe una gran tensión cómica a lo largo del film y la narratividad del mismo no se pierde, porque el hecho de situarse en el mundo teatral facilita más la posibilidad de tener un hilo conductor que haga progresar la narración y no se desvíe hacia otros derroteros. Por otra parte, al margen de que este mundo fuera conocido al dedillo por Buster Keaton, lo cierto es que los distintos gags están mejor elaborados que otras veces, casi todos están realizados con mucho detalle y precisión, y resultan originales e innovadores.

En la secuencia introductoria, el primer golpe cómico se produce cuando llega como espectador a comprar una entrada y saca una billetera que se extiende como un largo acordeón, aunque sólo necesite una moneda. Seguidamente le vemos como director de orquesta que emplea la batuta para rascarse la espalda; o como violoncelista que toca con un serrucho; o como trombonista que echa aceite a su instrumento y se le va de las manos; o como espectador vestido de niño que tiene una piruleta y se le cae al palco de abajo, yendo a parar encima del vestido de una señora que la confunde con su monóculo y se la pega al ojo; o como espectador vestido de caballero que lee el programa de mano y ve el nombre de Buster Keaton en todas las líneas, entonces dice: *"parece que este Keaton está en todas las partes del espectáculo"*; o como artistas de la danza, ya que salen dos Keaton a dar unos pasos de baile al escenario; etcétera.

En el plano técnico, muchas de las imágenes de la secuencia son de bastante complejidad para la época, ya que las dobles exposiciones en las que aparece repetido Buster en un mismo plano se realizaban en directo, haciendo una *reserva* delante del objetivo y rebobinando la película para volver a impresionarla hasta que saliera bien, con lo que los ensayos y repeticiones de tomas debieron ser muchas. El resultado no desmerece en nada a los efectos especiales más actuales, a pesar de haber utilizado un método artesanal y poco fiable en cuanto a su precisión. La cuestión técnica ayuda a que la comicidad sea mayor, porque en la mayoría de los planos aparece repetido, normalmente haciendo dos personajes distintos, y esto causa risa por el contraste existente dentro del encuadre. Por lo demás, las alteraciones en la orquesta son interesantes y provocan la sonrisa; o el gag de la piruleta, que nos hace gracia por sí mismo.

En la escena del despertar lo que nos hace gracia es la sorpresa del final, ya que una vez que su jefe le agarra para que se despabile, vemos como unos tramoyistas desmontan lo que parecía una habitación y resulta que es un decorado, con lo que nos reímos por la asociación perceptiva con lo visto justo antes, cuando pensábamos que Buster se hallaba en una habitación de *verdad*. Este proceso cómico incide más en las operaciones mentales realizadas por el espectador que en la risa que puede generar la primera impresión al ver algo hilarante, por lo que nos encontramos de nuevo con una comicidad basada en lo cognoscitivo.

Seguidamente viene la secuencia de la llegada de las gemelas, que es un ejemplo admirable de creación cómica por etapas, que están relacionadas con el contenido argumental. Al principio Buster no se entera de hay dos chicas iguales; entonces, al producirse los típicos equívocos de entradas y salidas por las puertas, él achaca su confusión a la bebida y guarda una botella que llevaba consigo en su refugio. Pero como las cosas siguen igual, ahora rompe la botella contra el suelo y escribe en un papel "*prometo no volver a beber*", mas al levantar la vista ve su imagen reflejada en un espejo triple y *alucina*. Claro que esto no es nada en comparación con lo que ve al salir: ¡cuatro gemelas! -porque están mirándose en sendos espejos-, lo que le hace regresar y corregir su promesa añadiendo "*más de lo habitual*". Como se puede apreciar, la risabilidad se basa en que el personaje sabe menos que nosotros, lo que hace que nos riámos de su comportamiento absurdo y un tanto alocado. La risa es mayor debido a que una situación ya vista -la cuestión de los equívocos con las gemelas-, se desarrolla argumentalmente de una forma absolutamente original y sin que nos llegue a cansar, pese a que se *estira* la situación, pero la colocación precisa de los gags la convierten en una secuencia magnífica. Más tarde, en momentos de transición de la película, como Buster se ha enamorado de una de las chicas, cada vez que quiere hacer arrumacos, recibe un guantazo porque se equivoca de gemela.

A continuación viene la escena en que nuestro protagonista se disfraza de chimpancé y sale al escenario, lo que es delirante gracias a la interpretación de Keaton. Se ha colocado unas orejas grandes, maquillaje en la cara, su peinado está cambiado e imita magistralmente la manera de andar y mover los brazos de un mono, por lo que en esta ocasión la carcajada procede del perfeccionismo interpretativo del actor en su parodia del animal y de asumir

BUSTER KEATON in "THE PLAYHOUSE"



que la reproducción o imitación de las maneras de alguien -persona o animal- es un hecho intrínsecamente cómico, ya que normalmente se produce una situación grotesca, absurda o paródica .

Después viene la secuencia con los trabajadores vestidos de soldados zuavos, que entra de lleno en el terreno del vodevil y no posee una comicidad característica. Luego, otra escena magistral: el jefe de Buster se pone una barba grande, enciende un cigarillo y el postizo comienza a quemarse; sale de su camerino gritando y nuestro hombre ve un hacha para utilizar "en caso de incendio". Dicho y hecho. Arrea a su jefe un hachazo de medio lado que le tumba en el suelo, pero la barba postiza sigue ardiendo, por lo que Keaton le afeita con el hacha, incluso rasura el bigote real que tenía su jefe. Este se levanta y comienza a perseguirle mientras en el escenario se desarrolla el número de la gemela bajo el agua.

La alteración narrada es otro de los grandes momentos cómicos del film y la interpretación de Buster Keaton está más conectada aún con su personalidad cinematográfica, ya que la situación deviene en un absurdo total, lo que encaja mejor en su impasibilidad existencial y, por ello, su inexpresividad gestual es más coherente y cómica en relación a lo que hace y ocurre. Ahora es un gran mazo el que toma el protagonismo al ser utilizada por nuestro héroe para romper el cristal -antes intenta vaciar la pecera con juna taza!- y salvar a su chica, aunque la inundación hace que Buster navegue por el foso de la orquesta dentro de un tambor y

utilizando como remo un violín. Por fin, parece que todo se ha solucionado y Keaton coge de la mano a una gemela para llevarla ante el juez de paz y casarse, pero se ha vuelto a equivocar y regresa a buscar a su chica, a la que pinta una equis en la espalda. Con esta imagen finaliza **EL GRAN ESPECTÁCULO**, un film magnífico y magistral, que además reúne distintos estilos y maneras de hacer reír, como si se tratara de un *muestrario* cómico (...).

Texto (extractos):

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







CCPS P-O 70-7C

5120

DAN CLEMMON

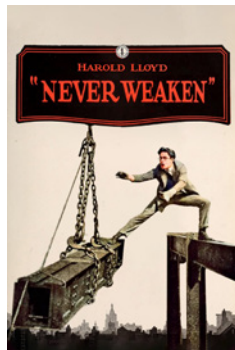
MIÉRCOLES 22 21h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

VIAJE AL PARAÍSO (1921) EE.UU. 28 min.

Título Orig.- Never weaken. **Dirección.**-Fred Newmeyer y Sam Taylor.
Guion.- Hal Roach y Sam Taylor; H.M. Walker (intertítulos)**Fotografía.**-
Walter Lundin (B/N - 1.33:1). **Montaje.**- Thomas Crizer. **Música.**- (2002)
Robert Israel. **Productor.**-Hal Roach. **Producción.**- The Rolin Film
Company para Pathé Exchange. **Intérpretes.**- Harold Lloyd (*el chico*),
Mildred Davis (*la chica*), Roy Brooks (*el otro*), Mark Jones (*el acróbata*),
Charles Stevenson (*el policía*), William Gillespie (*el doctor*), Wally Howe
(*hombre en silla de ruedas*). **Estreno.**- (EE.UU.) octubre 1921 / (Francia)
noviembre 1925.

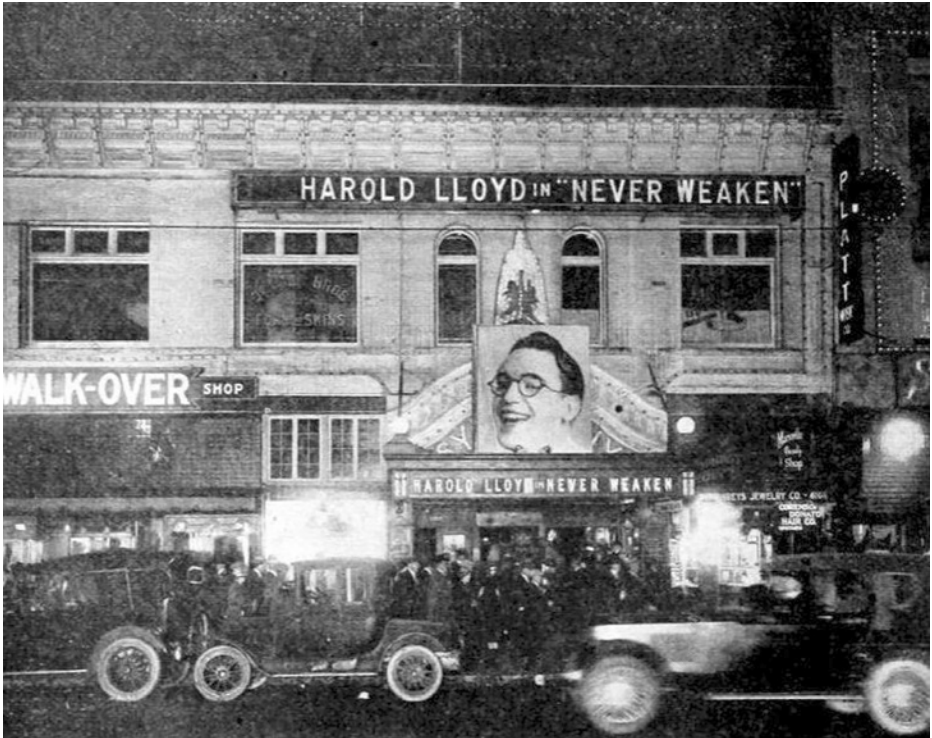


intertítulos en inglés con subtítulos en español

*Película nº 195 de la filmografía de Harold Lloyd
(de 213 películas como actor)*

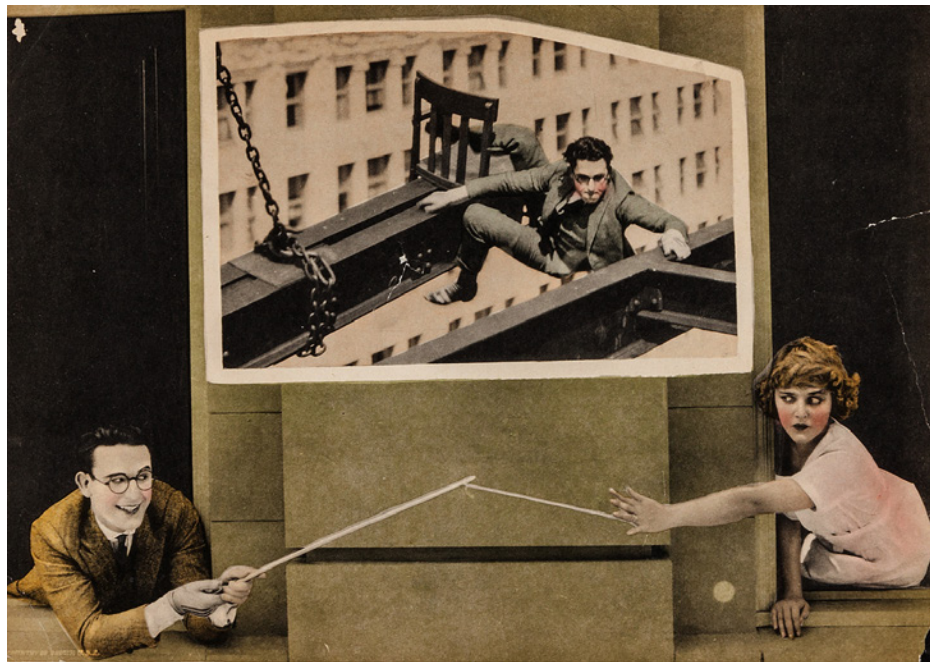
*Película nº 12 de la filmografía de Fred Newmeyer
(de 58 películas como director)*

*Película nº 1 de la filmografía de Sam Taylor
(de 23 películas como director)*



(...) **VIAJE AL PARAÍSO** es la última película protagonizada por Harold Lloyd cuya duración es de tres rollos -unos 30 minutos-, ya que a partir de ahora y debido al enorme éxito obtenido, Hal Roach le convence para que trabaje en películas de una mayor duración. El film citado también es otra obra maestra y comienza con nuestro hombre asomado a la ventana de una oficina, desde la que tontea con su enamorada -Mildred Davis-, que trabaja en un despacho de al lado y también se halla asomada. Sus respectivos jefes les hacen entrar y a ella el suyo le cuenta que no tiene apenas clientela -es osteópata-, lo que empuja a *Harold* para hablar con un acróbata y salir a la calle dispuesto a captar nuevos pacientes. Cuando el artista circense se deja caer aparatosamente en el suelo, aparece Lloyd y le retuerce brazos y piernas varias veces, le coge del pescuezo y le estira, luego el acróbata se levanta y se marcha recuperado.

Seguidamente *Harold* reparte tarjetas del osteópata entre la gente y también se va. A continuación la pareja se reencuentra y se felicita del éxito obtenido, mientras preparan una nueva actuación. El acróbata se deja caer delante de una tienda y cuando Lloyd va a socorrerle, se da cuenta de que tiene un poli de atrás de él, por lo que se hace el distraído durante unos momentos. Seguidamente despista al policía y acude a la tienda, pero quien está en el suelo es un desconocido, al que le ha caído encima un tiesto. Lloyd no lo sabe y le desarma todos los huesos, pero el desconocido sigue inconsciente.



Más tarde *Harold* compra jabón en polvo y siembra la calzada, con lo que al pasar un carro regando con agua, la mezcla hace que la gente resbale y se caiga al suelo. Esto es aprovechado por nuestro protagonista para hacer el agosto y repartir todas las tarjetas que le quedaban. Los clientes comienzan a llegar a la consulta y Lloyd les observa con contento, pero su sonrisa se apaga al ver cómo su novia abraza y besa a un hombre -*Harold* no sabe que ese hombre es hermano de su novia y que se acaba de ordenar sacerdote-. Esto le impulsa a preparar su suicidio, aunque yerra en todos sus intentos y termina en un edificio en construcción, del que saldrá bien parado tras numerosos equilibrios y perances por encima de las vigas. Al final todo se soluciona y la pareja de novios se reencuentra felizmente.

En la primera parte de la película, que funciona a modo de introducción, con golpes y caídas, lo más destacable es la concepción general cómica de la secuencia y lo anacrónico de la situación presentada, además del detalle del gag con el poli, que es como sigue: *Harold* le indica que tiene una mosca en el uniforme, la caza con la mano y seguidamente la suelta, haciendo que el policía la siga con su mirada mientras él se coloca a sus espaldas y ya le ha despistado. El film comienza a crecer expresivamente desde el momento en que *Harold* se sienta en su mesa y escribe la nota de suicidio. Luego coge veneno de un frasco y lo vierte en una copa, pero se fija de nuevo en la nota manuscrita y consulta el diccionario porque cree haber cometido una falta de ortografía! A continua-



ción echa un par de cucharadas de azúcar al veneno para que no sea tan amargo, aunque acaba tirando la copa y derramando su contenido. Entonces abre la ventana para tirarse al vacío, pero se lo piensa dos veces al ver la altura. Seguidamente ata con un hilo el gatillo de un revólver al pomo de la puerta de entrada y se sienta enfrente, con los ojos vendados, esperando a que el conserje suba y la abra. Pero la caída de una bombilla -por la corriente de la ventana abierta- y su posterior explosión, le hacen creer que el revólver se ha disparado. En ese instante una gran viga de hierro perteneciente al edificio en obras del otro lado de la calle entra por la ventana y se encaja debajo de la silla donde está sentado Lloyd, con lo cual éste sale al aire libre. Sigue con los ojos vendados y pensando que está herido de muerte, por lo que escucha sonidos de arpa procedentes de una ventana y cree que es música celestial. Se quita la venda y ve la estatua de un ángel, mas también comienza a escuchar música de jazz de una orquestina y entonces se da cuenta de que está vivo y en peligro de muerte. Harold se asusta y acaba agarrándose a la estructura de vigas de acero del edificio en construcción. Una vez allí, nuestro hombre tiene que hacer varios malabarismos para no caerse y el azar juega en contra suya, porque las vigas se mueven y *Harold* tiene que andar saltando de una a otra. También se sienta encima de un clavo al rojo vivo, o cuando agarra un tablón es llevado por el aire a otro lado, etc. Al final, casualmente, llega hasta el montacargas y es bajado hasta el suelo , aunque él todavía piensa que sigue arriba.

La estructura cómica de esta segunda parte del filme es irreprochable, mantiene la tensión humorística de manera constante y es muy original. Además, existe una coherencia expresiva en la puesta en imágenes, que guía al espectador para hacerle reír y logra centrar su interés de una forma admirable. Por otra parte, ya hemos comentado con anterioridad la cuestión de los intentos de suicidio. Pues bien, ahora no sólo se alarga esta situación con tintes cómicos, sino que también se enlaza narrativamente con la cuestión del edificio en obras y los peligros que conlleva, lo que es un gran acierto expresivo y dota de un sentido integral a la secuencia. Es decir, *Harold* intenta quitarse la vida y, luego, al verse en peligro, quiere conservarla. Esta contradicción acentúa el carácter cómico de la situación creada, porque el confusiónismo vital que tiene el personaje le impulsa a tomar medidas drásticas, aunque como no está muy convencido de ello falla mucho y a continuación el destino le juega una buena jugarreta.

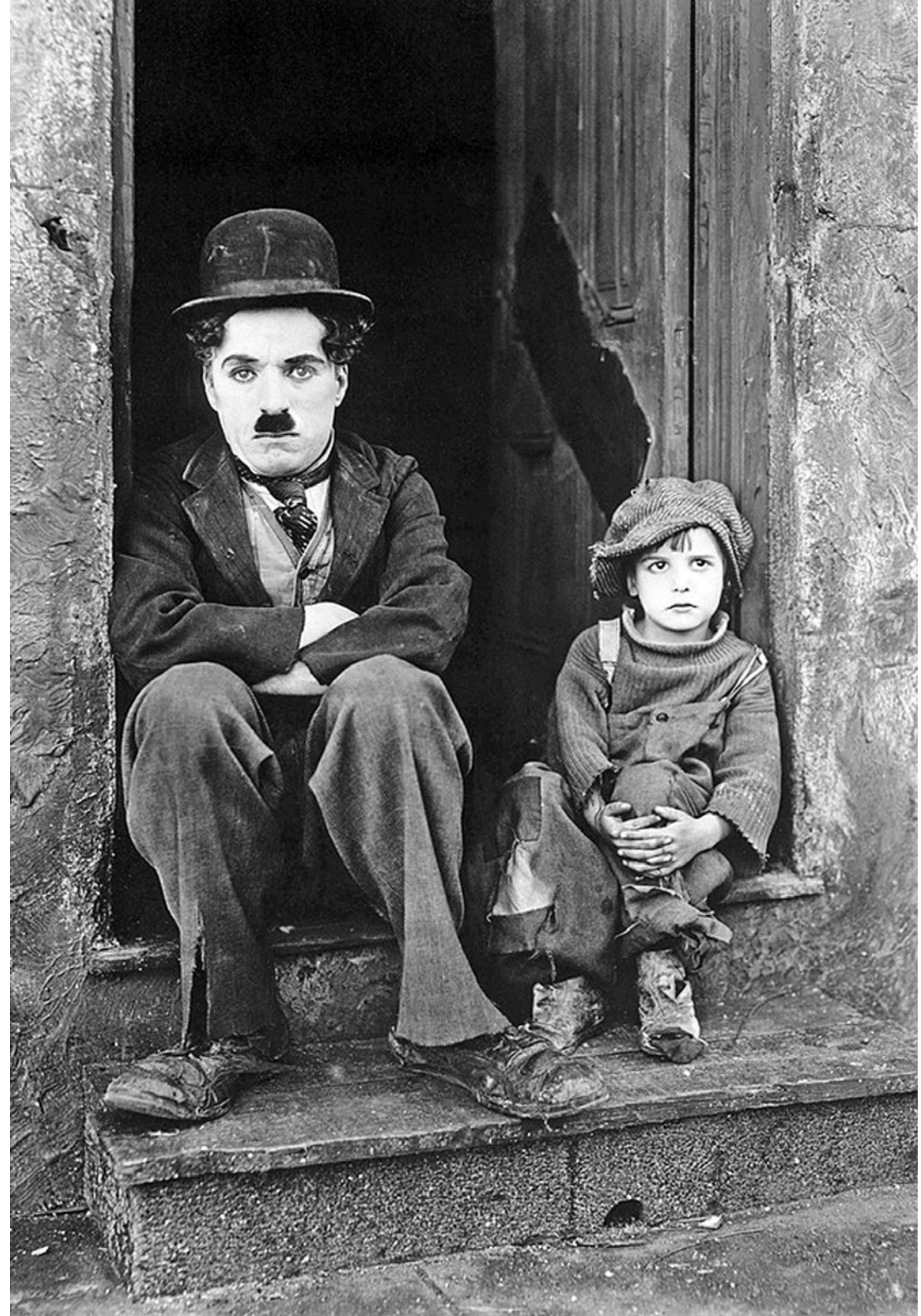
Por otra parte, no hace falta decir que el planteamiento de las distintas acciones es absolutamente original y de una eficacia extraordinaria, tanto en lo humorístico como en lo narrativo. De todo lo anterior se colige que **VIAJE AL PARAÍSO** es otra de las obras maestras interpretadas por Harold Lloyd.

Texto (extractos):

Javier Luengos, Sin palabras: cine cómico mudo,
Fundación de Cultura del ayuntamiento de Oviedo, 1996.







MIÉRCOLES 22 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

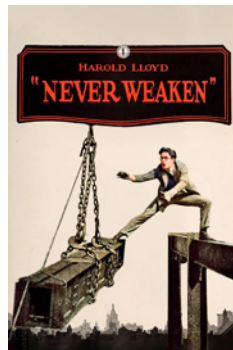
EL CHICO ((1921) EE.UU. 50 min.

Título Orig.- The kid. **Dirección, Guion, Montaje, Música y Productor-**

Charles Chaplin. **Fotografía.-** Roland Totheroh (B/N - 1.33:1).

Producción.- Charles Chaplin Productions para First National Pictures.

Intérpretes.- Charles Chaplin (*el vagabundo*), Edna Purviance (*la madre*), Jackie Coogan (*el chico*), Baby Hathaway (*el bebé*), Carl Miller (*el artista*), Granville Redmond (*su amigo*), May White (*la mujer policía*), Tom Wilson (*el policía*), Henry Bergman (*el encargado del albergue*), Charles Riesner (*Bully*), Raymond Lee (*su hermano pequeño*), Lita Grey (*el ángel seductor*), Edith Wilson (*la señora*), Baby Wilson (*el niño*), Nellie Bly Baker (*la enfermera*), Albert Austin (*hombre en el refugio*), Jack Coogan Sr. (*el carterista, un invitado y el demonio*), Edgar Sherrod (*el sacerdote*), Beulah Bains (*la novia*). **Estreno.-**(EE.UU.) febrero 1921 / (España) diciembre 1922.



intertítulos en inglés con subtítulos en español

*Película nº 54 de la filmografía de Charles Chaplin
(de 72 películas como director)*

*Película nº 75 de la filmografía de Charles Chaplin
(de 93 películas como actor)(de 23 películas como director)*



(...) Fue Raymond Lee quien narró una vision interior del rodaje de **EL CHICO**, y nadie tal vez mejor que él, aparte de Jackie Coogan, podía efectuar tal narración, puesto que fue uno de los muchachos seleccionados por Chaplin para intervenir en el film:

“¡Corten!”

*Saltando de la silla de director, Charles Chaplin se enderezó de repente y riñó a los dos niños que habían rodado la escena. Uno de ellos era Jackie Coogan ... el otro era yo. Año: 1920. Lugar: Hollywood. Película: **EL CHICO**.*

Charlie nos habló como un maestro a sus alumnos: “Hemos rodado esta escena cincuenta veces”. Y para soslayar cualquier posible duda entre el resto de la compañía, añadió solemnemente: “¡Las he contado!” A continuación, empezó a caminar trazando un círculo, con las manos metidas a la espalda bajo los faldones de su raída levita, los zapatones pareciendo más los de un pato que los de un hombre. Dio dos vueltas al círculo y se detuvo. Reflexionó. Y sonrió mostrando todos sus dientes. Luego, procurando ser lo más simple posible, Charlie Chaplin se nos acercó y nos dijo confidencialmente: “Muchachos, se trata de una escena muy sencilla. Muy sencilla. Dos chicos peleándose. Todos los muchachos se pelean. En este instante debe de haber millones de muchachos peleándose en el mundo. Algo innato en los chicos... como las amígdalas. Pero vosotros no estáis peleando. Estáis bailando emparejados”. Y añadió:

“¡Toda la escena está mal hecha!” Chaplin volvióse hacia Jackie. “Jackie, ya sé que Raymond te dobla en tamaño y que te resulta difícil pegarle, pero si sigues mis enseñanzas



todo irá bien. En realidad, Jackie, pelear contra un chico mayor te creará las simpatías del público. ¿Lo entiendes?. Jackie asintió. Chaplin volvió a sonreír. “Acuérdate de David y Goliat”. Chaplin se tocó la nariz como si tuviese en ella masilla. “Lillian ¿le has contado a Jackie la historia de David y Goliat?” Cuando Jackie oyó el vacilante “no” de su madre, le temblaron los labios, agachó la cabeza y dos lágrimas resbalaron por sus mejillas. Cogiendo rápidamente a Jackie en sus brazos, Chaplin sacó un pañuelo del bolsillo y le secó las lágrimas. Luego, le hizo soplar dos veces por la nariz. Finalmente, retorciendo una punta del pañuelo, fingió limpiarle primero una oreja y después la otra. Jackie sonrió, se estremeció y finalmente abrazó a su ‘padre adoptivo’.

Chaplin dejó a Jackie en la acera y llamó al señor Coogan. “Procure arreglar este maquillaje, Jack”. Luego, cogiéndome por el brazo, hizo que me sentase con él en la acera. “Raymond, durante los ensayos lo has hecho muy bien. Tus piernas y los movimientos de todo el cuerpo casi daban la ilusión de que Jackie peleaba muy bien. Pero siempre que rodamos la escena, la cosa cambia.” También me temblaron los labios, pero cuando respondí, mirando fijamente a Chaplin, lo hice con voz serena. “Lo sé, señor Chaplin, sé que estoy peleando con los pies cuando debería hacerlo con los puños”. “De acuerdo” -asintió él-, “y como no eres un canguro resulta un poco torpe...”

Charlie se puso de pie. Yo le imité... Muy erguido detrás de la cámara, Alfred Austin se llevó un dedo a los labios. Y el señor Coogan, sentado al lado de los músicos



del organillo y el violín, movió la cabeza de lado a lado. Vi la cara de mi madre entre la multitud y me reconfortó su sonrisa.

Cuando Jackie vino hacia nosotros, Chaplin se quitó un exceso de maquillaje de una mejilla. “Debes recordar, Raymond” -añadió aún Chaplin-, “que ésta es en realidad la primera película de Jackie, mientras que tú llevas ya cinco años de práctica”. Desde entonces nunca me he sentido tan viejo. “Es posible” -continuó Chaplin- “que esta escena no signifique nada para ti”. Charlie extendió la mano izquierda hacia su silla, como esperando que se le aproximase por sí sola, pero fue el gordinflón Henry Bergman quien se la acercó. Chaplin dejóse caer en ella. Bien, ya no parecía un gigante sino un pobre vagabundo. Tenía la frente arrugada como si meditara qué más tenía que decir. Y de pronto, su voz se elevó agudamente contra la quietud de la tarde. “Hambre, una palabra odiosa. Más odiosa que todas las torturas. Claro que ninguno de vosotros ha pasado nunca hambre. ¡Dios todopoderoso! Vuestro estómago es como una pelota desinflada. Tenéis el corazón en los ojos y vuestros ojos carecen de amigos”. A pesar del maquillaje de Chaplin, su tez palideció y las arruguitas en torno a sus ojos parecieron los puntos dados a una herida. “En esta película hay hambre. Un hambre infantil que hace que Raymond le robe el juguete a Jackie. Y Jackie también pelea por hambre. No es una pelea ordinaria. Es una pelea antigua de miles de años, sin que por eso sea ordinaria”.



Con la mano trató de proteger sus ojos de la luz del sol. “¡Yo pasé tanta hambre que hubiera podido comerme un zapato!”. Haciendo chascar sus nudillos, Charlie se retrepó en su silla y le susurró a Austin: “Debo de parecer un imbécil hablándoles así a estos chicos”. “Tal vez si te tomaras un descanso...” se atrevió a aconsejar Austin. Pero intervine a mi vez: “Señor Chaplin, creo saber qué le ocurre a esta escena...”. Charlie volvió la cabeza hacia mí y me contempló fijamente. Respiró hondo y exclamó: “Está bien, habla”. “Señor Chaplin, Jackie y yo somos dos chiquillos. Y usted quiere que peleemos como lo haría usted. Y esto no me parece bien. ¿Y a ti, Jackie?” Jackie asintió. “De acuerdo” –aprobó Charlie–, “dejaré que lo intentéis una vez a vuestra manera, y veremos”. Como un mayordomo ducal, Chaplin saltó de la silla. “Está bien, señorito Raymond, tú dirigirás la escena. Yo ni siquiera me sentaré en esta silla mientras rodamos”.

Jackie y yo ensayamos la pelea un par de veces y por fin le dije a Chaplin que estábamos listos para la toma. Cuando terminamos, Chaplin gritó: “¡Vale!” Cogió a Jackie por los brazos y lo besó porque tenía sólo cinco años y a mí me estrechó la mano porque ya tenía nueve. Cuando Charles Spencer Chaplin me estrechó la mano creí ser ya todo un actor. Durante el rodaje de **EL CHICO**, el pequeño Jackie Coogan desapareció, sin que nadie, por más esfuerzos que se hicieron, lograra encontrarle. Chaplin mandó inclu-

so vaciar una piscina del estudio. Todos se afanaron en la búsqueda, suspendiéndose el rodaje por largo tiempo. Por fin, Jackie asomó la cabeza por la puerta entreabierta de un camerino vacío. “¿Dónde estabas?”, le preguntó su padre, asiéndole por un brazo. Bailoteando como un monigote, Jackie respondió: “Estaba jugando al escondite. Ha sido muy divertido... todos buscándome y nadie me encontraba. Ni siquiera tú, mi padre adoptivo. Oh, he reído mucho”. Su padre y Chaplin no sabían si echarse a reír o zurrarle, pero finalmente prevaleció lo primero, y pudo reanudarse el rodaje de **EL CHICO** que, previsto en principio para una o dos semanas, duró diez. (...).

(...) También el historiador de cine Colin Frame, escribió en 1957 acerca de **EL CHICO**: “Se estrenó en la primavera de 1921. Hasta entonces fue la película más larga de Charlot. Muchos la consideran también la mejor. Un año antes, al pasar por el vestíbulo de un hotel, Chaplin divisó a un niño enroscado en una silla, como contemplando el mundo a través de sus enormes ojos. Chaplin había perdido poco antes a su primer hijo¹

¹ Mildred Harris, la primera de las cuatro esposas de Chaplin, cuyo matrimonio terminó en tragedia a causa de la muerte del primer hijo de Chaplin, que tanto había deseado, muerte ocurrida tres días después del nacimiento del niño, que se llamó Norman Spencer Chaplin, que vino al mundo el 7 de julio de 1919, siempre creyó que la película **EL CHICO** estuvo inspirada en dicha tragedia. Mildred y Chaplin se divorciaron en 1920. En 1935 ella recordó la tragedia en una entrevista:

“¿Cómo era Charlie como marido? Ese hombrecillo patético y apayasado, con sus ropas de vagabundo, cuya pantomima le ha hecho célebre en el mundo entero, ¿qué clase de marido podía ser? Todas las mujeres de este país me han formulado la misma pregunta y he aquí lo que puedo decirles: Charlie es celoso, intensamente humano, errático, maravillosamente simpático. No es un individuo, sino que representa mil fases de la existencia humana, reunidas en base a las vicisitudes que esmaltaron su niñez, presentadas al mundo como alivio y consuelo suyo. Cuando supo que iba a ser padre se olvidó de la fama y las adulaciones para revelar la ternura del hombre que entiende su verdadero papel en la vida. Charlie adora a los niños y ansiaba tener uno propio. Yo le he visto ponerse a jugar con los chiquillos de la calle, ejecutando para ellos toda clase de ejercicios acrobáticos. Imaginense al gran Charlie Chaplin, inmensamente rico, poniéndose en la calle cabeza abajo para divertir a unos críos... Pese a ser rico, el dinero no significaba gran cosa para él porque no tenía tiempo, tiempo robado por sus películas, para ocuparse del mismo. Nuestra vida hogareña era como un caleidoscopio, como una película. Cambiaba mucho de humor, con momentos en que el triunfo lo mantenía como hechizado, y otros en que las dudas y los temores le perseguían implacablemente. Primero hubo el sol de California y las esperanzas. Luego vino la nube por la muerte de nuestro hijo tres días después de nacer. Creo que de no haber muerto, yo sería todavía la mujer de Charlie. Puedo ver aún la expresión de ansiedad en su cara cuando llegó el momento de llevarme al hospital para el parto. Los médicos le dijeron que podía irse pero él insistió en quedarse... y durante el alumbramiento se desmayó.

Charlie se mostró inconsolable por la muerte de su hijo. Había soñado con él y su muerte hizo más espantosa la tragedia. Cuando salí del hospital, ya muerto el niño, Charlie me aguardaba junto al coche más hermoso que viera yo en mi vida. Corrió hacia mí y me cogió de las manos, señalándome el vehículo, y diciendo con la voz rota: ‘Es para ti, querida’. De vuelta a casa, la primera habitación en la que entré fue la destinada al niño, donde todo estaba dispuesto para recibirle, con la cunita y estanterías llenas de juguetes y animales de peluche. Me hundí en una butaca y me tapé los ojos con las manos, pero no sin antes haber visto cómo las lágrimas resbalaban por las mejillas de mi hombrecillo... el hombrecillo cuya misión en la vida era hacer reír al mundo entero. Y en aquella habitación Charlie bailó y contó chistes,



y algo, en la vista de aquel niño, le tocó el corazón. Hizo unas indagaciones y contrató al pequeño, que apareció por primera vez en **Un día de placer**, pero cuya consagración llegó con la película siguiente, **EL CHICO**. Jackie Coogan se convirtió en una estrella de la noche a la mañana. Claro que no fue éste el único toque autobiográfico de Chaplin en este film. Hubo otros sacados de las páginas de su niñez pasada en ambientes sórdidos y miserables. Todos los recuerdos de Chaplin acerca de áticos, buhardillas y callejones de Lambeth debieron de inspirarle el tema de la película. Y como anécdota añadiré que en este film magistral, apareció una extra llamada Lita Grey, que contaba sólo trece años de edad, y tres años más tarde sería la segunda esposa de Chaplin, y la madre de los hijos que él tanto anhelaba...”

Texto (extractos):

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

con la única finalidad de distraerme de mi pesar. Incluso se vistió de vagabundo con sus ropas raídas, el bastón, el bombín y su cómico bigotito. Sí, Charlie fue un padre con el corazón destrozado, que más adelante se desbordó en la realización de su obra maestra **EL CHICO**”.



(...) Dos años después de haber firmado contrato con la First National, Chaplin todavía tenía que rodar otras cuatro películas para cumplirlo pero sus ánimos eran cada vez menores. Su vida privada tampoco atravesaba un momento especialmente feliz. En octubre de 1918 se había casado con Mildred Harris, una incipiente actriz que apenas tenía diecisiete años y creyó encontrar en Chaplin el mejor trampolín posible para impulsar su carrera artística. El nacimiento de un hijo malformado provocó la crisis del matrimonio y todo ello afectó el desarrollo de la siguiente película de Chaplin, para la cual éste buscaba desesperadamente un motivo de inspiración. Finalmente, apareció en el curso de una representación en el teatro Orpheum de Los Ángeles, donde el cineasta contempló el número interpretado por un bailarín excéntrico y su hijo. El pequeño se llamaba Jackie Coogan, tenía entonces cinco años y Chaplin le hizo una primera prueba en **Un día de juerga** (*A day's pleasure*, 1919) antes de ofrecerle el papel de coprotagonista de **EL CHICO**.

El cineasta utilizó el talento espontáneo de este niño prodigio como punto de partida para una película que le permitiese abandonar la rutina. Por este motivo, decidió rodar un film de seis rollos, pero los directivos de First National no veían con buenos ojos este riesgo y pretendieron negociar con Chaplin como si se tratase de tres cortometrajes de dos rollos cada uno. Las relaciones eran cada vez más tensas y el realizador se vio obligado a convocar en sus estudios a los principales exhibidores que dependían de la productora. Una actuación conjunta de Charlot y el pequeño protagonista de **EL CHICO**, registrada en una película documental que Kevin Brownlow incluye en **Chaplin desconocido**, calmó momentáneamente los ánimos y concedió un margen para que el realizador pudiese concentrarse en un trabajo que reunía la comedia con la tragedia, la ficción con evidentes elementos autobiográficos.

Un rótulo inicial advierte que se trata de “una película con una sonrisa y, tal vez, una lágrima”. A continuación aparece una madre con un bebé al que abandona frente a un hospital público. Un nuevo rótulo precisa que se trata de “una mujer cuyo único pecado fue la maternidad”. Y, por si quedaba alguna duda acerca del tono melodramático de este prólogo, el film muestra una representación de Cristo ascendiendo al Calvario, un hombre de vida bohemia -el padre de la criatura- rompiendo y quemando la foto de la mujer y ésta depositando furtivamente al niño en el interior de un lujoso coche aparcado frente a una rica mansión. Las novelas de Charles Dickens y los folletines cinematográficos de David W. Griffith se estrechan la mano en esta secuencia que también remite a los antecedentes personales del propio Chaplin, cuya madre fue abandonada por su marido y él tuvo que vivir una infancia miserable.

Es en este momento del film cuando *Charlot* hace su aparición. Sorteando todo tipo de desperdicios que tiran desde las ventanas de la calle por donde pasea, se saca solemnemente unos guantes raídos que, a continuación, tira a una papelera y fuma con elegancia una colilla extraída de una lata que cumple las funciones de pitillera. El vagabundo encuentra al bebé abandonado y sus primeras reacciones son características del personaje individualista y egoísta de otras películas: intenta colocarlo en el cochecito de otro bebé pero la madre de éste se lo devuelve, lo traspasa a un viejo que, a su vez, lo vuelve a colocar en el cochecito y regresa a *Charlot*, quien tampoco puede abandonarlo porque lo vigila un policía. Se siente incluso tentado de tirarlo por una alcantarilla pero, finalmente, descubre una nota - “por favor, cuiden de este niño huérfano”- y decide quedarse con él. El corazón de *Charlot* es duro pero no tanto como para desentenderse de un bebé abandonado. La madre, arrepentida, intenta recuperar al niño pero los ladrones que han robado el coche y lo han llevado hasta el barrio humilde donde *Charlot* lo ha encontrado, han borrado cualquier pista. El bebé, mientras tanto, goza de peculiares cuidados: una tetera convertida en biberón, pañales de fabricación artesanal o una silla de rejilla agujereada para atender sus necesidades fisiológicas.

Cinco años más tarde, el niño ha aprendido de su padre adoptivo el temor a la policía, símbolo inequívoco de la fatalidad del destino. Aquél inspecciona atentamente sus uñas, pelo, orejas, cuello y nariz antes de salir a trabajar en equipo. La tarea es simple. El pequeño lanza piedras contra las ventanas del barrio y el padre pasa frente a ellas ofreciéndose, oportunamente, a cambiar los cristales. El método es infalible hasta que despierta las sospechas de un policía que, al llegar a casa, encuentra a su mujer flirteando con *Charlot* mientras éste repara la ventana. Mediante un montaje paralelo, **EL CHICO** muestra a la madre convertida en una estrella. Recibe flores y a su empresario teatral pero el recuerdo del hijo que abandonó la obliga a ejercer la caridad con niños pobres. Para ella, el tiempo se ha detenido puesto que la evocación de su hijo se produce a través de un bebé y no de un niño de cinco años, el suyo, quien por casualidad se halla a su lado e incluso recibe unos juguetes de sus propias manos. El chico, sin embargo, es feliz. Prepara el desayuno mientras su padre lee en la cama y éste se levanta utilizando la misma manta



como poncho. Sus únicos problemas se derivan del vecindario, ya que otro muchacho le quita los juguetes y emprenden un combate que los padres alientan como si se tratase de boxeo profesional. La llegada del fornido hermano mayor del adversario decanta la balanza con una advertencia que suena a amenaza: *“Si tu hijo pega a mi hermano, yo te pegaré a ti”*. Charlot emplea todos sus trucos en un escenario que parece calcado del de **La calle de la paz** y, finalmente, sale victorioso gracias a la intervención de la madre del chico, quien toma a éste en brazos y dice que está enfermo. Todavía en el anonimato, el cerco sigue estrechándose ya que el final feliz para ella supondrá la ruptura de la armonía en la cual ha crecido el pequeño. Un médico que emplea peculiares métodos diagnósticos explora a *Charlot* y, al enterarse de que no es el padre biológico, recomienda que el niño siga la convalecencia en un orfanato. Llega un camión de la asistencia social con un inspector de beneficencia -interpretado por Sydney Chaplin- y la separación resulta traumática. El vagabundo solitario lucha con todas sus fuerzas para no perder la más preciada posesión de toda su vida. La máscara del cómico adquiere entonces aires de tragedia y el rótulo inicial, *“tal vez una lágrima”*, se hace realidad. Saltando por los tejados, el padre consigue alcanzar el coche donde se llevan al niño, lo recupera y huyen juntos. La llegada de la madre frente a la casa y su encuentro con el médico, quien le muestra la nota que ella misma escribió al abandonar a su hijo, enlaza finalmente las dos historias que hasta ese

momento habían discurrido en paralelo, pero *Charlot* prolonga el desenlace. Fugitivo de las autoridades, se refugia en un albergue donde intenta dormir con el niño por el precio de una persona. Descubierto por el propietario del establecimiento –encarnado por Henry Bergman–, éste también lo relaciona con el anuncio que la madre ha puesto en el periódico para recuperar a su hijo, rapta al pequeño y lo lleva a una comisaría, donde aquélla pasa a buscarlo. El vagabundo vuelve a estar solo. Regresa a su casa y, abatido, sueña con una calle celestial donde todos los vecinos, incluido él mismo, son angelitos voladores. Un demonio –interpretado por el padre de Jackie Coogan– tienta a una muchacha para que abandone a su novio y seduzca a *Charlot*. Surge el conflicto, una pelea en la que vuelan las plumas de las alas angelicales y, finalmente, un policía abate a *Charlot*. Afortunadamente, sólo se trata de un sueño pero es un policía real quien lo zarandea y lo introduce en su coche. Por una vez en su vida, sin embargo, su destino no es la comisaría o el presidio sino la casa de la madre, con quien se reúne y, a la vez, recupera al niño.

El modo como Chaplin filma los tres encuentros con el niño traduce los distintos puntos de vista del realizador. La llegada de *Charlot* a la casa es distante, un *happy end* de compromiso abierto a la elipsis que satisface todas las resoluciones posibles. El encuentro de la madre con su hijo en comisaría también está filmado en plano general. Se trata de un reencuentro biológico, un acto de justicia para con la naturaleza. En cambio, el momento en que *Charlot* recupera al niño a bordo del camión de beneficencia está filmado en un intenso primer plano que otorga un certificado de autenticidad a los sentimientos, una ruptura de los códigos genéricos –el melodrama y la comedia– en beneficio de la emoción. Tal como escribió Federico García Lorca en 1928, *“en ninguna estética se ha usado el llanto de esta manera tan pura. El llanto ha sido siempre una consecuencia. Charlot hace del llanto causa, fuente aislada sin relaciones con el tema que lo produce. Llanto redondo. Llanto en sí mismo”*. El novelista James Barrie, autor de *“Peter Pan”*, calificó de inútil el episodio del cielo, que también dividió a algunos analistas de la obra de Chaplin. En un solo film, éste fue capaz de abarcar estéticamente un espectro que oscila entre el realismo social de las primeras escenas y lo que Pierre Leprohon ha calificado como el *“surrealismo chapliniano”*. Los discípulos de André Breton siempre prefirieron Keaton a Chaplin, pero la secuencia celestial de **EL CHICO** ilustra el funcionamiento de un subconsciente progresivamente invadido por la realidad. Al principio, todo es posible, incluso que los perros vuelen, y ello justifica que *Charlot* piense por un momento que el niño abandonado ha caído del cielo. No obstante, la diabólica introducción de los celos abre las puertas a la violencia encarnada en la autoridad de la policía. Excepcionalmente, sin embargo, el papel represivo de ésta facilita, cuando *Charlot* despierta, el camino del protagonista hacia la felicidad. El sueño se hace, de este modo, realidad. (...).

Texto (extractos):

Esteve Rimbau, Charles Chaplin, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 50, Cátedra, 2000.

(...) Resulta fácil ver en **EL CHICO**, primer largometraje de Charles Chaplin, una lógica prolongación de sus anteriores trabajos tras las cámaras en el terreno del corto. De entrada, Chaplin sigue interpretando a su eterno personaje, el vagabundo (o, si lo prefieren, a *Charlot*), quien al principio del relato es presentado con sus maneras características: paseando por los callejones de un pequeño barrio marginal con sus peculiares andares, entre burlescos y musicales, su bombín y su delgado bastón, que usa con una distinción impropia de un hombre pobre como él; un bastón que es un signo de distinción, de clase (en el sentido de talla humana), habida cuenta de que no lo necesita para andar. Sin embargo, la película arranca con una serie de magníficas secuencias que nos ilustran la dramática situación de una mujer (Edna Purviance), a la que tan solo conoceremos como *la madre del niño* (o la madre de *John*), pues la práctica totalidad de personajes del film carece de nombre, en lo que puede verse, ya, un inesperado signo de modernidad: un precedente del protagonista llamado ... *El Protagonista* de **Tenet** (idem, Christopher Nolan, 2020). Pero volvamos a las secuencias de arranque a las que me refería líneas arriba. En la primera, *la mujer* sale de un centro hospitalario llevando a su bebé en brazos; un rótulo nos advierte que el único pecado que ha cometido esta mujer sin nombre se llama maternidad; es, por tanto, una madre soltera, algo muy difícil de sobrellevar a principios de los años 20 del pasado siglo. Cambio de secuencia y de rótulo, que nos avisa que nos hallamos en presencia de “*el hombre*”, un pintor (Carl Miller), que trabaja en su ático de artista y mira con melancolía una foto de, precisamente, la mujer a la que, intuimos, ha dejado embarazada; el pintor se distrae, hablando con otro hombre que le acompaña, y la foto de la mujer, que ha dejado sobre la repisa de la chimenea encendida, cae a las llamas; el pintor la recupera, chamuscada, pero, tras unos segundos de vacilación, vuelve a arrojarla al fuego, pasando así una página de su vida...

Esa alternancia entre el drama y la comedia apuntada en las primeras secuencias se mantiene a lo largo de la trama: la mujer, incapaz de criar a su bebé, decide abandonarlo dentro del coche de una familia adinerada, con la esperanza de que sus miembros se harán cargo del mismo; pero un par de ladrones de baja estofa roban el coche con el bebé dentro; cuando lo descubren en el asiento trasero, lo abandonan a su suerte, entre la basura de una de las míseras callejuelas por las cuales pasea el vagabundo. Este también intenta, en un primer momento, deshacerse de él -el vagabundo de Chaplin no era ni un ángel ni un demonio, sino un personaje repleto de insospechados matices-, pero sus intentos se ven cómicamente frustrados por el azar: bien sea por la aparición inoportuna del *policía del barrio* (Tom Wilson), o bien por la perspicacia de una mujer que pasea a otro bebé en su cochecito y no para de impedir que el vagabundo intente colocarle al niño en ese mismo cochecito. Resignado, el vagabundo se queda con el bebé y lo cría como si fuese su hijo.

Pasan cinco años. *El vagabundo y el niño* (Jackie Coogan, acreditado como Jack Coogan) viven felices, a su manera, en el humilde apartamento del primero, y se ganan la vida de una forma peculiar: el niño -al que, en un momento dado, el vagabundo bautiza



improvisadamente como *John*- destroza a pedradas los cristales de las ventanas del barrio y, al cabo de pocos instantes, el vagabundo pasa por allí “casualmente”, ofreciendo sus servicios como cristalero... Todo esto, naturalmente, procurando hacerlo a espaldas del policía del barrio que, por si fuera poco, también vive ahí: una de las “víctimas” de la artimaña del vagabundo y el niño es... *la esposa del policía* (May White), con la que, encima, el vagabundo, ignorante, se pone a flirtear sin darse cuenta de que el indignado marido le está espiando...

Pero, como digo, el drama no tarda en asomar su rostro en medio de la comedia. El niño se pone enfermo y el vagabundo llama a un *médico* (Jules Hanft), quien al ver las condiciones de penuria en las que viven los dos primeros, y que el vagabundo no es el padre del pequeño, pone en alerta a los servicios sociales, personificados en un arisco funcionario (F. Blinn) que, con la ayuda del medico y del policía del barrio, intenta llevarse al niño a un orfanato (dando pie, de paso, a una secuencia de persecución del vagabundo en pos de la camioneta que se lleva al niño al orfanato como si fuera un perro arrastrado a la perrera, la cual solo puede calificarse como de modélica). Paralelamente, la madre del pequeño, que con los años ha devenido una actriz famosa y ahora vive en una lujosa zona residencial idéntica a aquella donde, cinco años atrás, intentó dejar a su bebé, ha descubierto que el pequeño todavía vive -genial el plano en el que madre e hijo se reencuen-



tran, sin saberlo porque todavía no se (re)conocen, en la puerta del viejo bloque donde el pequeño vive con el vagabundo-, y también intenta recuperarlo. Aunque sabemos que la reclamación de la mujer es legítima, intuimos que eso va a suponer otra nueva fuente de tristeza para el vagabundo que tanto se ha encariñado con el niño, por más que el relato se cierra con un ambiguo final feliz: madre, hijo y vagabundo se reencuentran en la lujosa vivienda de la primera, pero ¿qué destino le espera al vagabundo en ese ambiente tan distinto al suyo?: una especulación sobre su futuro que nos hace pensar, salvando las distancias, en las tristes escenas finales de *Derzu Uzala* (idem, Akira Kurosawa, 1976). O, sin ir más lejos, en el clímax, tan bello y tan incómodo, que logrará el propio Chaplin en *Luces de la ciudad* (*City lights*, 1931).

He mencionado que **EL CHICO** tiene todavía mucho de los cortos cómicos de Chaplin que la preceden, sobre todo en materia de puesta en imágenes: la cámara fija hace funciones de “cuarta pared”, pero la alternancia de planos medios con planos generales proporciona, además de dinamismo, una singular abstracción a las imágenes, tanto da que fuera algo buscado por Chaplin en cuanto *metteur en scene*, o el resultado de una intuición poética (que el cine, todo el cine, es un arte poético, es algo que, a estas alturas, debería estar fuera de toda duda; cuestión distinta es la calidad de la poesía que cada película ofrece). De la misma manera que, como digo, comedia y drama se alternan con pasmosa naturalidad y armonía, sorprende, asimismo, el contraste que se da en este

espléndido film entre el tono realista de muchas escenas y el tono onírico de otras. Y no me refiero solamente a la famosa secuencia del sueño del vagabundo, en el que el barrio entero deviene una especie de sucursal del Cielo y los vecinos se transforman en ángeles con alas y todo, que se produce después de que el vagabundo, que acaba de perder al niño, anda desesperado por el barrio buscándolo, ignorando que el pequeño ya se encuentra a salvo junto a su madre (por cierto, el momento en que la madre recupera a su hijo en comisaría es una maravilla de emoción contenida y sentido del montaje). Más allá de esta evidente ruptura del realismo del cual hacen gala el decorado de la humilde barriada donde transcurre el grueso del relato, o el del refugio donde duermen los pobres en catres al cual van a para el vagabundo y el niño huyendo de la policía, la abstracción aparece en momentos como el cómico episodio centrado en el enfrentamiento del vagabundo y el niño contra el matón del barrio (Charles Reisner) y el hermano pequeño de este último (Raymond Lee): el mencionado Charles Reisner luce una musculatura inverosímil y caricaturesca, fruto del disfraz acolchado que el actor llevaba debajo de su jersey para parecer más amenazador, y al mismo tiempo, más ridículo.

EL CHICO fue la segunda película más taquillera del año en los Estados Unidos, con más de 5 millones de dólares recaudados sobre un presupuesto, alto para la época, de 250.000 dólares, solo superada en taquilla por **Los cuatro jinetes del apocalipsis** (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, 1921). Atrás habían quedado cinco meses y medio de rodaje, una cantidad de días enorme para el cine de la época y para un film de sus características, teóricamente, pequeñas. La película ha pasado a la historia, con justicia, como la primera de las obras maestras de su autor en el terreno del largometraje. Pero también es recordada por circunstancias extracinematográficas mucho más lamentables: Jackie Coogan fue víctima de un vacío legal, la ausencia de regulación de las ganancias de los niños artistas, que se hizo patente cuando, una vez llegado a la edad adulta y tras haber ganado, se dice, millones, Coogan descubrió que su madre y su padrastro habían despilfarrado toda su fortuna... En un momento de apuro, el propio Chaplin tuvo que auxiliarle con 1.000 dólares. Su caso supuso la promulgación de la “California Child Actor’s Bill” en 1939, popularmente conocida como “Ley Coogan”, todavía vigente en la actualidad al margen de sus sucesivas reformas para ponerla al día. Por tanto, y paradójicamente, **EL CHICO** lanzó a la fama a un actor infantil que interpretaba a un desamparado y que luego, en la vida real, tuvo que sufrir en sus propias carnes el abuso de su desaprensivo entorno familiar. Coogan, más adelante, se dedicó al teatro, con algunas intervenciones cinematográficas, y mucho más tarde trabajó en programas televisivos, pero jamás destacó como hiciera en **EL CHICO**, por lo que cabe afirmar que su éxito en esa película se debió a Chaplin más que a méritos propios.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “El chico”, en sección “El film reencontrado”,
rev. Dirigido, febrero 2021.



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2021

AGRADECIMIENTOS:
RAMÓN REINA/MANDERLEY
RICARDO ANGUITA CANTERO
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN, JUAN CARLOS LARA & JULIA NARANJO)
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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