



OCTUBRE-NOVIEMBRE 2022

**CENTENARIOS 1922-2022 (II):
JOYAS DEL CINE MUDO (XV)**

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

tares

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

Avisos

ra con un spa-
R RAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

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

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

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

Imposible es
 mero de es
 han sido te
 corruptos c
 cias a todo
 Igualmente
 muy noble
 stis que tu
 en reverenc
 a todos los
 mente a la
 lesianco, Tu
 gios de es
 que no cit
 han acudid
 nuestros es
 Rendidas
 granadina,
 parroquiale
 tismas su
 muy especi
 cueles Norr
 entusiasmo
 veterana A
 rio, tan ca
 dos

No quise
 mos colabo
 tiguos Alur
 día de este
 ron el hom
 liquas a tr
 lo hicieron

Gracias a
 molesto al

La Escue
 Escuela Pi
 ble recuerd
 comunicad
 Roma.

Y, junta
 agradecimie
 modo espec

Que se e
 res esta de
 que estudie
 gía y, lo q
 practiquen,
 más que ul
 colaborar d
 gelizadora
 la Santa Ia

Gracias a
 que hag vo
 que se ha
 nas para d
 dre. Tambi
 tiene que e
 turado de

A todos:

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

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

Así pues en este curso 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

OCTUBRE-NOVIEMBRE 2022

OCTOBER- NOVEMBER 2022

**CENTENARIOS 1922-2022 (II):
JOYAS DEL CINE MUDO (XV)**

CENTENARIANS 1922-2022 (II):
SILENT MOVIES MILESTONES
(XV)

Jueves 27 octubre / Thursday, october 27th 21 h.

En el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 2022 / World Day for Audiovisual Heritage 2022

GRANDES ESPERANZAS (Dinamarca, 1922) Anders Wilhelm Sandberg [112 min.]

(STORE FORVENTNINGER)

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

con nuestro agradecimiento al



Viernes 28 octubre / Friday, october 28th 21 h.

DÍA DE PAGA

(EE.UU., 1922) Charles Chaplin [21 min.]

(PAY DAY)

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

LA MUDANZA

(EE.UU., 1922) Edward Cline & Buster Keaton [20 min.]

(COPS)

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

DOCTOR JACK

(EE.UU., 1922) Fred Newmeyer & Harold Lloyd [60 min.]

(DOCTOR JACK)

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

Martes 8 noviembre / Tuesday, november 8th 21 h.

NOSFERATU

(Alemania, 1922) Friedrich Wilhelm Murnau [90 min.]

(NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS)

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

Martes 15 noviembre / Tuesday, november 15th 21 h.

CRAINQUEBILLE

(Francia, 1922) Jacques Feyder [75 min.]

(CRAINQUEBILLE)

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

Todas las proyecciones en la

SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

All projections at the Assembly Hall

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

FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM

Organiza:

CineClub Universitario/Aula de Cine

Viernes 11 noviembre / Friday, november 11th 20:30
Paraninfo del Parque Tecnológico de la Salud - Entrada libre hasta completar aforo
PTS Auditorium - Free admission up to full room.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE LA ORQUESTA DE LA UGR
UGR ORCHESTRA EXTRAORDINARY CONCERT
Director / Orchestra Conductor: Gabriel Delgado

CENTENARIO DE NOSFERATU / HOMENAJE A JORDI SABATÉS
“NOSFERATU SEGÚN EL MAESTRO JORDI SABATÉS”

NOSFERATU CENTENARY / TRIBUTE TO JORDI SABATES
“NOSFERATU ACCORDING TO MASTER JORDI SABATES”

Organiza:
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

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



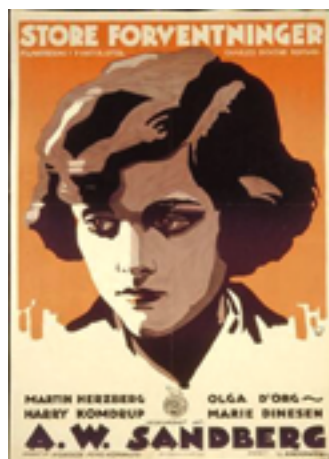




Jueves 27 octubre 21 h. Día Mundial del Patrimonio Audiovisual 2022
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

GRANDES ESPERANZAS (1922) Dinamarca 112 min.

Título Original.- Store forventninger. **Director y Montaje.-** Anders Wilhelm Sandberg. **Argumento.-** La novela "Great expectations" (1861) de Charles Dickens. **Guion.-** Laurids Skands. **Fotografía.-** Louis Larsen & Einar Olsen (1.33:1 B/N tintado). **Música.-** (2022 UGR¹) Obras de Edward Elgar, Benjamin Britten y Ralph Vaughan Williams. **Producción.-** Nordisk Film. **Interpretes.-** Martin Herzberg ("Pip", niño), Harry Komdrup ("Pip", joven), Esther Kjaer Hansen (Estella, niña), Olga d'Org (Estella, joven), Marie Dinesen (señorita Havisham), Gerhard Jessen (Joe Gargery), Ellen Rovsing (sra. Gargery), Emil Helsengreen (Abel Magwitch), Peter Nielsen (Orlick), Egill Rostrup (Jaggers), Ellen Lillien (Bidly), Hjalmar Bendtsen (Herbert Pocket), Alfred Meyer (Pumblechook). **Estreno.-** (Dinamarca) agosto 1922.



rótulos en danés con subtítulos en español

con la colaboración del



Película nº 45 de la filmografía de Anders Wilhelm Sandberg (de 66 como director)

Música de sala:

Oliver Twist (1922) de Frank Lloyd
Banda sonora original (1985) de **John Muri**

¹ Montaje musical: Dana López-Astilleros (Área de Recursos Audiovisuales UGR).

Selección y guion musical: Juan de Dios Salas (CineClub Universitario/Aula de Cine).



DÍA MUNDIAL DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL 2022

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

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

Los documentos audiovisuales -tales como las películas, los programas de radio y televisión, y las grabaciones de audio y video- son patrimonio de todos y contienen información clave de los siglos XX y XXI, que forman parte de nuestra historia e identidad cultural. Las tecnologías audiovisuales ofrecieron nuevas vías para compartir el conocimiento y expresar la creatividad. Además, derribaron muchas de las barreras culturales,



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

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



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

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

(...) Durante la época del cine mudo se realizaron un centenar de películas a partir de las obras de Charles Dickens. Se produjeron no solo en su país natal y en Estados Unidos, sino también en Italia, Francia, Alemania, Hungría, Rusia y, sobre todo, en Dinamarca. A través de las épocas del cine sonoro y la televisión, el entusiasmo por las adaptaciones de Dickens apenas ha disminuido. No se necesita ninguna prueba de la continua popularidad internacional de estas historias y personajes y su influencia fundamental en un artista como Charles Chaplin. Además, la continua fascinación de los cineastas por Dickens también parece reivindicar la creencia de dos de los más grandes e influyentes cineastas, David Wark Griffith y Sergei Eisenstein, de que en el método narrativo de Dickens podemos rastrear los principios fundamentales de la narración cinematográfica, a pesar de que Dickens murió apenas un cuarto de siglo antes de la llegada del cinematógrafo. La celebración mundial del bicentenario del nacimiento de Dickens pareció un momen-



to oportuno para abordar esta fructífera y polémica afirmación. Lamentablemente, unas dos terceras partes de las adaptaciones mudas se han perdido o están pendientes de ser redescubiertas. Sin embargo, el tercio restante se conserva en archivos de todo el mundo.

Desde la primera adaptación de Dickens filmada, **La muerte del pobre Joe** (*The death of poor Joe*, 1901), de George Albert Smith, seguida de **Scrooge o el fantasma de Marley** (*Scrooge; or, Marley's Ghost*, 1901), la versión de R.W. Paul de "Un cuento de Navidad" -que movilizó los "efectos especiales" de la época para representar las complejidades temporales y psicológicas de la historia original-, hasta la última película muda de Dickens, **The Only Way** (1925), versión de Herbert Wilcox de "Historia de dos ciudades" -con magistral interpretación de sir John Martin-Harvey, y film con el que podemos conocer las técnicas de interpretación y puesta en escena del teatro de finales del siglo XIX-, han habido películas de compañías como Gaumont, Vitagraph, Edison, Thanhouser y Hepworth, y de directores como Walter Booth, J. Stuart Blackton, Thomas Bentley, Maurice Elvey y Frank Lloyd. Algunos podrían objetar que estas películas son a menudo de calidad variable y raramente "fieles". Sin embargo, en conjunto, trazan una historia del desarrollo de las adaptaciones cinematográficas de los textos literarios. Pero quizás una de las revelaciones y sorpresas más emocionante sean las películas danesas de Anders Wilhem Sandberg para Nordisk (...).



(...) **GRANDES ESPERANZAS** fue la segunda de las cuatro adaptaciones de las novelas de Charles Dickens, todas ellas dirigidas por Anders Wilhelm Sandberg, realizadas por la compañía danesa Nordisk en los años 20, e iniciada con **Nuestro común amigo** (*Vor faelles Ven*, 1921) y continuada con **David Copperfield** (*David Copperfield*, 1922) y **La pequeña Dorrit** (*Lille Dorrit*, 1924). Todas, excepto la mucho más larga **Nuestro común amigo**, duraban alrededor de dos horas e intentaban seguir la historia y los personajes de los libros lo más fielmente posible. Quizás por esto resulten algo sobrecargadas de intertítulos explicativos que, a menudo ocupan hasta un tercio del metraje: algo muy necesario, posiblemente, no solo para el público danés, sino también para mismo público anglosajón, para quien la obra de Dickens ya no resultaba tan familiar y conocida como 20 o 30 años antes. Las películas estaban conscientemente pensadas tanto para un público nacional como internacional, y fueron ampliamente proyectadas y elogiadas en el extranjero, a pesar de que los libros sobre los que se basaban –caso de “Nuestro común amigo” (*Our mutual friend*, 1864) o “La pequeña Dorrit” (*Little Dorrit*, 1855)- no eran tan conocidos y populares como obras precedentes caso de “*Oliver Twist*” (1849) y “Cuento de navidad” (*A Christmas carol*, 1843).

A pesar de esta buena acogida, no lograron el éxito en taquilla que se esperaba de ellas y lo que inicialmente se había planeado como una serie mucho más completa de adaptaciones de la obra de Dickens, quedó en estas cuatro películas. De hecho, la crítica danesa



contemporánea culpa a Sandberg de haber llevado a la quiebra a la compañía Nordisk por perseguir imprudentemente un objetivo demasiado ambicioso, en gran medida sobre la base de estas películas.

Esto no significa que estos films no sean apreciables al tiempo que respetuosos con los textos literarios que les sirven de base, aunque sean más bien fieles ilustraciones de su superficie que interpretaciones cinematográficas de los mismos. Las cuatro películas se proyectaron ampliamente en Estados Unidos, Gran Bretaña y el resto de Europa, recibiendo, a menudo, críticas muy favorables. El joven actor Martin Herzberg, que interpretó al joven *David* en **David Copperfield** y al joven *Pip* en **GRANDES ESPERANZAS** fue muy alabado, comparándose su actuación con la de Jackie Coogan en el **Oliver Twist** producido por First National en 1922 y dirigida por Frank Lloyd. El "British Kinematograph Weekly", escribiendo sobre el inminente estreno de **David Copperfield** en Londres, afirmaba que "*Nordisk ha demostrado su capacidad para traducir las obras de Charles Dickens al lenguaje de la pantalla en excelentes producciones como **Nuestro común amigo** y **GRANDES ESPERANZAS***" y pronosticaba un éxito similar o mayor para la última película.


Obligado, por las circunstancias, incluso en las adaptaciones de más metraje, a seleccionar, comprimir u omitir incidentes y/o personajes de la trama, la versión de **GRANDES ESPERANZAS** de Sandberg se centra principalmente en el amor no correspondido de *Pip* por *Estella*, la pupila de la señorita *Havisham*, a expensas de sacrificar la historia de

su conexión con su inicialmente desconocido benefactor, el convicto fugado *Magwitch*. Como resultado, en la película, *Pip* resulta mucho más simpático en la película que en el libro, donde Dickens enfatizaba su esnobismo, su ascenso social, su derroche de dinero para conseguir estatus, y su ingratitud hacia los viejos amigos, como el marido de su hermana *Joe Gargery*. Su triste y devota persecución de *Estella*, a pesar de la manipulación de ésta y el trato a menudo poco amable que le dispensa, obtiene aquí su recompensa en el matrimonio, en contraste con los dos finales notables ideados por Dickens: en uno de ellos, el original, *Pip* se daba cuenta de que nunca conseguiría a *Estella*, que ahora estaba casada con otro, mientras que, en el final revisado, más ambiguo e inconcluso, *Pip* se encuentra con ella una vez más y no ve “*ni la más pequeña sombra de separación de ella*”. En la película, una *Estella* arrepentida y todavía libre, es feliz por aceptarlo y parten juntos, dejando atrás el pasado y, como explica el título, con la perspectiva de grandes esperanzas en el porvenir. Este tratamiento más suavizado e idealizado de la historia fue muy alabado por los críticos franceses e italianos como “*una página viva de la obra de Dickens*”. De igual modo fue muy justamente admirado el trabajo de fotografía, dirección artística y las interpretaciones. Los críticos ingleses, por su parte, se mostraron algo menos impresionados: el “*Kinematograph Weekly*” elogió las actuaciones, pero consideró que la narración resultaba demasiado inconexa y lamentaba la falta de elementos de comedia, algo que por otra parte ya se hacía notar en el libro respecto a otras muchas obras de su autor (...).

Texto (extractos):

Michael Eaton & Graham Petrie,
La Giornate del Cinema Muto de Pordenonne (31ª ed.), 2012



A First National  Attraction



When the Wife Isn't Looking!



Viernes 28 octubre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

DÍA DE PAGA (1922) EE.UU. 21 min.

Título Original.- Pay day. **Director, Productor, Guion, Montaje y Música.-** Charles Chaplin. **Fotografía.-** Roland Totheroh (1.33:1 B/N). **Producción.-** Charles Chaplin Productions para First National. **Intérpretes.-** Charles Chaplin (*Charlot*), Phyllis Allen (*su mujer*), Mack Swain (*el capataz de la obra*), Edna Purviance (*su hija*), Sydney Chaplin (*colega de Charlot y propietario del furgón restaurante*), Albert Austin, John Rand y Loyal Underwood (*trabajadores de la obra*), Henry Bergman y Allan García (*compañeros de juerga de Charlot*). **Estreno.-** (EE.UU.) abril 1922 / (España) enero 1924.



rótulos en inglés con subtítulos en español

Película nº 56 de la filmografía de Charles Chaplin
(de 72 películas como director)
Película nº 77 de la filmografía de Charles Chaplin
(de 93 películas como actor)

Música de sala:

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



(...) Para el penúltimo de los dos cortometrajes que necesitaba rodar para recuperar su libertad profesional, Chaplin halló un motivo de inspiración en la parodia del oficio de fontanero. En la primera escena de ese proyecto, cuenta Chaplin en sus memorias, “se nos veía llegar en un coche con chófer, del que nos apeábamos Mack Swain y yo. Eramos pródigamente agasajados por la bella señora de la casa, Edna Purviance, y después de habernos dado de comer y obsequiado con vino, nos conducía al cuarto de baño, donde yo comenzaba a trabajar con un estetoscopio, colocándolo en el suelo, auscultando las cañerías, dándoles golpecitos, como suelen hacer los médicos con los pacientes”. Sin embargo, el proyecto quedó estancado en este punto. Chaplin retomaría esas habilidades manuales del personaje en **Tiempos modernos** pero, en aquel momento, decidió interrumpir su trabajo, conceder vacaciones a los empleados de su estudio y emprender un repentino viaje hacia Europa. A su regreso, en octubre de 1921, volvió al trabajo con **DÍA DE PAGA**, donde recuperaba vagamente la parodia de un obrero, esta vez perteneciente al sector de la construcción. El film comienza con las imágenes de los obreros que edifican una casa. El trabajo es duro, especifican los rótulos, pero cuando *Charlot* llega tarde, se presenta ante el capataz con una azucena como símbolo de su disculpa.

Esta conjunción de prosa y poesía, presente en toda la obra de Chaplin, se prolonga en **DÍA DE PAGA** a través de los improbables esfuerzos que el protagonista debe realizar en un mundo que le es hostil. No solo desde el punto de vista de los objetos sino, sobre todo,



desde una perspectiva social. *Charlot* empuña una pala y extrae tierra de una zanja, pero su esfuerzo resulta llamativamente improductivo. En cambio, se muestra particularmente hábil –gracias a las posibilidades del trucaje consistente en proyectar la película en el sentido inverso al de su rodaje– al capturar desde un andamio los ladrillos que le lanzan sus compañeros, desde el suelo, con una rapidez diabólica. Chaplin es un artista, no un artesano. Suspira por la bella hija del capataz, pero debe taparse la nariz cuando aspira –como ya lo había hecho en **Armas al hombro**– los efluvios de un queso fermentado. Su vena poética tiene límites.

Buena parte del humor presente en la primera parte del **DÍA DE PAGA** deriva de la utilización de un montacargas que une los diversos andamiajes. En **Charlot encargado de bazar**, Chaplin ya había utilizado una escalera mecánica con fines parecidos y retomaría la idea de la plataforma elevadora en una escena de **Luces de la ciudad**. En **DÍA DE PAGA** ésta le permite, inicialmente, acceder hasta el lugar donde se halla la muchacha y, después, poder comer. Si en **Armas al hombro** se contentaba leyendo la correspondencia de sus compañeros, en este caso extrae toda su capacidad picaresca para conseguir algo que llevarse a la boca aunque sea a costa de los demás. A diferencia de **Tiempos modernos**, donde da de comer a su colega atrapado en la máquina, aquí se procura un bocadillo de salchicha que, previamente, debe perforar con un berbiquí y también un plátano, todo ello gracias a una hábil manipulación del montacargas. El hecho de que se trate de un día de paga debería resolverle estos contratiempos, pero no es así. Eterno insatisfecho, *Charlot* discute con el capataz acerca del importe de las horas extras, pero éste no será su mayor problema. Su mujer, con cara de pocos amigos, aguarda con impaciencia un dinero que



Charlot intenta escamotear en su sombrero y del que solo consigue retener una pequeña parte. Gracias a este billete hábilmente recuperado del bolso de la esposa, se permite una monumental borrachera con sus amigos en un club de solteros. A la salida, apoya casualmente la punta de su bastón en las estrechas rejillas de una alcantarilla -en un gag que después inspiraría una escena de Luces de la ciudad cortada de la versión definitiva- hasta que finalmente cae de espaldas. Un cubo de agua lanzado desde una ventana por una vecina enojada y un chaparrón impresionante diluyen la resaca en una escena que contiene exactamente los mismos elementos -el protagonista con un paraguas caminando junto a una farola bajo la atónita mirada de un policía que los de la célebre secuencia protagonizada por Gene Kelly en **Cantando bajo la lluvia** (*Singing in the rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952).

Para regresar a casa, Chaplin espera el paso de un tranvía nocturno pero ya sea porque va excesivamente lleno, porque se interpone un coche ante la puerta o porque, una vez dentro, es despedido por la presión que un obeso pasajero efectúa desde la puerta posterior, no consigue atraparlo. Una vez más, los efectos del alcohol le juegan una mala pasada y acaba siendo su mano en la salchicha que cuelga del techo del carronato de un vendedor amulante. La última parte de la película contempla la llegada a casa, a partir de una idea que ya había desarrollado en **Charlot a la una de la madrugada**. Aquí, sin embargo, no es un amigo sino su mujer quien lo espera con el amasador entre sus manos mientras



él debe ahuyentar una docena de gatos alojados en la mesa del comedor e intenta cortar el hipo bebiendo sorbos de agua. Finalmente, se decide a entrar en el dormitorio conyugal y se engrasa los zapatos para evitar cualquier ruido. Comienza a quitarse la chaqueta pero coincide con el preciso momento en que suena el despertador y entonces finge que se la está poniendo. Se dirige al cuarto de baño e intenta dormir dentro de la bañera con agua caliente, pero su mujer se lo impide. Expulsado, recibe de ella una monumental bronca mientras, presumiblemente, se dirige de nuevo a la obra para emprender una nueva jornada laboral (...).

Texto (extractos):

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

Buster Keaton in "C



Distributed by
Associated First
National Pictures
Incorporated

Buster Decides Th

OPS''



at Cops Need Protection



Viernes 28 octubre
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA MUDANZA (1922) EE.UU. 20 min.

Título Original.- Cops. **Director y Guion.-** Edward Cline & Buster Keaton. **Fotografía.-** Elgin Lessley (1.33:1 B/N). **Montaje.-** Buster Keaton. **Música.-** (2015) Timothy Brock. **Productor.-** Joseph M. Schenck. **Producción.-** Joseph M. Schenck Productions para First National Pictures. **Intérpretes.-** Buster Keaton (*Buster, el chico*), Edward Cline (*el hombre*), Steve Murphy (*el estafador*), Virginia Fox (*la hija del alcalde*), Joe Roberts (*el jefe de policía*). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1922.



rótulos en inglés con subtítulos en español

*Película nº 28 de la filmografía de Buster Keaton
(de 152 películas como actor)*

*Película nº 13 de la filmografía de Buster Keaton
(de 39 películas como director)*

*Película nº 49 de la filmografía de Edward Cline
(de 177 películas como director)*



(...) Aunque a la hora de valorar la carrera de los grandes cineastas siempre hay tendencia a fijarse en sus largometrajes (que es el formato actual de consumo de películas), en el mundo del slapstick es innegable que algunos de los más grandes logros del género se encuentran en el terreno del cortometraje (de hecho en algún caso como Laurel y Hardy se puede afirmar, sin mucho margen de error, que ninguno de sus largos está a la altura de sus cortos o medimetrajes). Además resulta especialmente interesante analizar cómo algunos de los cortos de Chaplin, Harold Lloyd o Buster Keaton ya empiezan a anticipar algunas de las ideas que luego explotarían en profundidad en sus largometrajes más célebres, como podemos comprobar en que **LA MUDANZA**. (...)

(...) El film tiene un argumento inusualmente antisocial para la trayectoria de Keaton, aunque es cierto que salvo en la primera secuencia, el resto de sus “maldades” son fruto de la inocencia e ingenuidad del personaje, que al final se redime entregándose a las fuerzas del orden, quizá como concesión a los ojos de Will Hays y sus compinches¹ (...).

(...) La película se inicia con uno de esos “gags de confusión” que tanto gustaban en el *slapstick* y que solo un año después Harold Lloyd retomaría en **El Hombre Mosca** (*Safety Last*, 1923): *Buster* habla con su chica tras unas rejas que les separan... y que luego

¹ ¿Sería éste el motivo del extraño final del film, tan poco cómico, donde el *The End* aparece sobrepreso en una lápida, en cuya parte superior reposa el típico sombrero de Keaton?



comprobamos que no corresponden a la cárcel sino a la entrada de la mansión donde vive ella, por tanto lo que les impide estar juntos es su diferencia social; de hecho, ella se niega a aceptarle como pretendiente hasta que no sea un exitoso hombre de negocios. Dicho y hecho, *Buster* encuentra una cartera con dinero y se dirige a la ciudad para convertirse en un hombre de provecho. Pero las cosas no salen como tenía previsto, ya que un hombre le estafa haciéndole creer que le vende unos muebles que en realidad pertenecían a una familia que se está mudando y, mientras los transporta en un desvencijado carro, irrumpe ruidosamente en un desfile de la policía y acaba siendo perseguido por cientos de agentes de la ley.

Uno de los aspectos más interesantes del personaje de Buster Keaton es el hecho de ser una persona que parece siempre fuera de lugar (su aspecto y su pose inexpresiva lo diferencian claramente del resto) y que no comprende cómo funciona el mundo en que se encuentra. Muchos de sus gags se basan precisamente en esa incapacidad y en la forma tan estrafalaria como lo resuelve. He aquí un ejemplo: un estafador le hace creer que le vende los muebles que se encuentran apilados en la calle y *Buster*, una vez ha pagado por ellos, trae un carro para transportarlos. En el momento en que sitúa el carro delante de la casa, la familia que está realizando la mudanza se piensa que *Buster* es el transportista que han contratado y empieza a cargar los muebles en el carro. Aquí es donde se genera el gag más divertido de todos: nos resulta comprensible la confusión de la familia, pero en



el caso de Buster es demasiado excéntrico pensar que unos espontáneos hayan decidido ayudarlo cargando sus muebles en el carro. Keaton, muy inteligentemente, no remarca la confusión con un diálogo entre él y el padre de familia que diera pie a un malentendido, simplemente nos muestra cómo Buster se queda mirando atónito, les deja hacer sentado



cómodamente y luego les agradece su gesto. La gracia está en cómo el mundo sigue su curso y *Buster* es incapaz de interpretar lo que está sucediendo como una persona corriente, cómo se empeña en comportarse como alguien normal o ser un hombre de éxito para conseguir a su chica, pero está destinado a fracasar. Una de las cosas que diferencian a Keaton de otros cómicos de *slapstick* es la sutileza de gags como éste, el no tener que recurrir siempre a la carcajada típica de *slapstick* (por ejemplo un mueble que le cayera accidentalmente encima) y basar el gag en su mirada de confusión y en la forma tan incoherente de comportarse.

Aparte de este gag y otros similares (*Buster* entrando por error en el desfile de policías y saludando a la multitud pensándose que le están ovacionando a él, o usando la mecha de una bomba como mechero), **LA MUDANZA** nos muestra otros de los rasgos característicos de Keaton como humorista, ya sea su pasión por los inventos estrafalarios (el guante que utiliza para indicar cuando va a girar con el carro, y que golpeará, accidentalmente, a un policía) o las acrobacias realizadas por él mismo (impagable las que realiza aquí sobre una escalera)². Pero si por algo destaca este corto es por el frenético tramo final en que Keaton es perseguido por una muchedumbre de policías y que es un clarísimo precedente de los desenlaces de **El rey de los cowboys** (*Go West*, 1925) y **Siete ocasiones** (*Seven Chances*, 1925), en que su personaje debe enfrentarse a una descontrolada masa de vacas y a una furiosa multitud de mujeres vestidas de novia, respectivamente. La lógica que aplica aquí Keaton es que si en la era muda la figura del policía era motivo de risas, multiplicándola hasta el absurdo conseguiría una de sus mejores comedias, algo que acaba rematando con el pequeño broche final al hacer que el pobre padre de familia a quien ha robado su mobiliario por error... ¡sea otro policía!

LA MUDANZA concentra pues en sus 20 minutos muchos de los rasgos característicos de Keaton y su capacidad de generar humor tanto en los gags más espectaculares y arriesgados físicamente (ningún film de Keaton está completo sin alguna acrobacia peligrosa) como en los pequeños gestos. Sin la menor duda, es uno de sus mejores cortos.

Texto (extractos):

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

² Gag reproducido de forma modélica por Peter Bogdanovich, en su excelente homenaje a los pioneros del 7º arte y la época dorada del cine silente, **Nickleodeon** (1976).



R_x

Hal Roach
prescribes-

HAROLD LLOYD

IN
DR. JACK

Five Reels of Laughter

Pathépicture



*Dr. Jack
brands of*



*prescribes his
treatment.*



Viernes 28 octubre

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

DOCTOR JACK (1922) EE.UU. 60 min.

Título Original.- Doctor Jack. **Director.-** Fred Newmeyer & Harold Lloyd (y Sam Taylor). **Guion.-** Hal Roach, Sam Taylor, Jean Havez, Thomas Crizer & (rótulos) H.M. Walker. **Fotografía.-** Walter Lundin (1.33:1 B/N). **Montaje.-** Thomas Crizer. **Música.-** (2002) Robert Israel. **Productor.-** Hal Roach. **Producción.-** Hal Roach Studios. **Intérpretes.-** Harold Lloyd (*Dr. Jack Jackson*), Mildred Davis (*la joven-siempre-enferma*), John Prince (*su padre*), Eric Mayne (*Dr. Ludwig von Sauslsbourg*), Norman Hammond (*Jamison*), Anna Townsend (*su madre*), Mickey Daniels & Jackie Condon (*niños*), William Gillespie (*el jugador de cartas*). **Estreno.-** (EE.UU.) noviembre 1922.



rótulos en inglés con subtítulos en español

Película nº 198 de la filmografía de Harold Lloyd
(de 213 películas como actor)

Película nº 16 de la filmografía de Fred Newmeyer
(de 58 películas como director)

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



(...) A pesar de no situarse a la altura de sus mejores trabajos, nadie puede negar que una comedia como **DOCTOR JACK** es representativa del estilo y el personaje que convirtió a Harold Lloyd en una de las grandes estrellas del burlesco norteamericano. Lloyd representó en su larga trayectoria profesional, el prototipo del personaje alegre, optimista y con cierto tímido atractivo que, enfundado en su eterno traje y su canotier, en el fondo revelaba el espíritu del *all american boy*, al tiempo que lo combinaba con las sempiternas muestras de su ingenio. Ese registro fue prodigándolo en toda una serie de producciones cómicas que pronto adquirieron una enorme velocidad y un desarmante sentido del *timing*, llegando así a obras tan precozmente maduras como **El hombre mosca** (1923) –con diferencia, su título más recordado–, o la admirable **Relámpago** (*Speedy*, Ted Wilde, 1928), que cabe ubicar sin duda como una de las mejores comedias de los últimos exponentes del cine mudo, al tiempo que una película que captaba con enorme perfección la vorágine urbana neoyorkina.

Indudablemente, no se puede situar **DOCTOR JACK** en la misma valoración. Pero lo cierto es que en 1922 el *slapstick* no había alcanzado la madurez que muy pronto demostrarían sus numerosas producciones –y antes nos hemos referido al logro que apenas un año después protagonizaría el propio cómico–. Buena parte de ello se advierte en esta divertida andanza de un médico rural lleno de sagacidad, en su encuentro con una joven de buena extracción social, totalmente sobreprotegida por su padre, a la que se supone



totalmente dominada por la enfermedad y la debilidad, a lo que contribuirá la constante compañía de un apergaminado y oportunista doctor. Se trata, indudablemente, de una sencilla premisa argumental, que da pie a una película de apenas una hora de duración, en la que se bordea la frontera del melodrama, y que en ciertos momentos anuncia el dinamismo que presidiría el cine cómico protagonizado por Lloyd, y determina ya los rasgos del personaje que iría reiterando a lo largo de su carrera como estrella del cine cómico, al mismo tiempo que se deja llevar por cierto esquematismo en situaciones y planteamientos.

Posiblemente, algunos de los mejores momentos de la película se hallen en sus minutos iniciales cuando, después de describir el entorno que rodea a la joven “enfermita” (una divertida Mildred Davis), su sobreprotector padre y el odioso médico que la aconseja, nos adentramos en el mundo del joven doctor que finalmente cambiará la vida de la muchacha. *Jack* (Lloyd) es un joven lleno de inventiva que igual “salva” a la muñeca de una niña que ha caído a un pozo –practicándole la respiración artificial–, que descubre la falsa enfermedad de un chaval que finge la misma para evitar ir a la escuela, pero al que igualmente salva de recibir una paliza por parte de su madre. En su afán de llegar a todos sus enfermos –aunque más cabría llamarles “protegidos”, ya que en realidad nadie padece síntoma alguno–, intenta aprovechar el mayor tiempo posible en sus desplazamientos en



vehículos -lo que dará pie a una carrera por distintos medios que resulta también de lo más divertido de la función, y anuncia uno de los mejores rasgos del cine posterior de la estrella: su ritmo frenético-.

No se puede decir que, en este caso, la rigurosidad en la construcción y el *timing* presidan el conjunto, notablemente divertido pero también algo reiterativo, tan ingenioso como esquemático por momentos, en el que fundamentalmente cabría destacar el encanto que en todo momento despliega el protagonista. En su entorno se desarrollan instantes llenos de ingenio -ese castillo en el aire que se plasma como pensamiento al encontrarse a la muchacha, que posteriormente se desmorona literalmente cuando un inoportuno incidente le lleva a besarla delante de su padre y doctor, y que posteriormente remontará en su construcción por medio de un divertido retroceso de la imagen; o la situación que se escenifica con un perro al que narcotiza con cloroformo para huir de su persecución-. En el debe, secuencias como la de la partida de poker que desea boicotear, pecan de excesiva duración dentro de un conjunto tan corto, o la secuencia final en la que simula ser un monstruo para hacer despertar a la protagonista del letargo de su aparente enfermedad, dan la impresión de no aprovechar todas las posibilidades que muy poco tiempo después nos brindaría el mundo cómico de Lloyd.

Pero aunque nos encontremos en un periodo relativamente embrionario del cine cómico que muy pronto vería depuradas sus fórmulas, y esa relativa carencia de rigor - que, en aquellos momentos, mostraban la casi totalidad de figuras cómicas de relieve-,



nada impide que disfrutemos de una función divertida, y nos sirva para acercarnos a un cómico que quizá no ha alcanzado la mitología de Chaplin o Keaton, pero que sin duda hay que ubicar en un lugar de honor del primer gran periodo dorado de la comedia cinematográfica norteamericana.

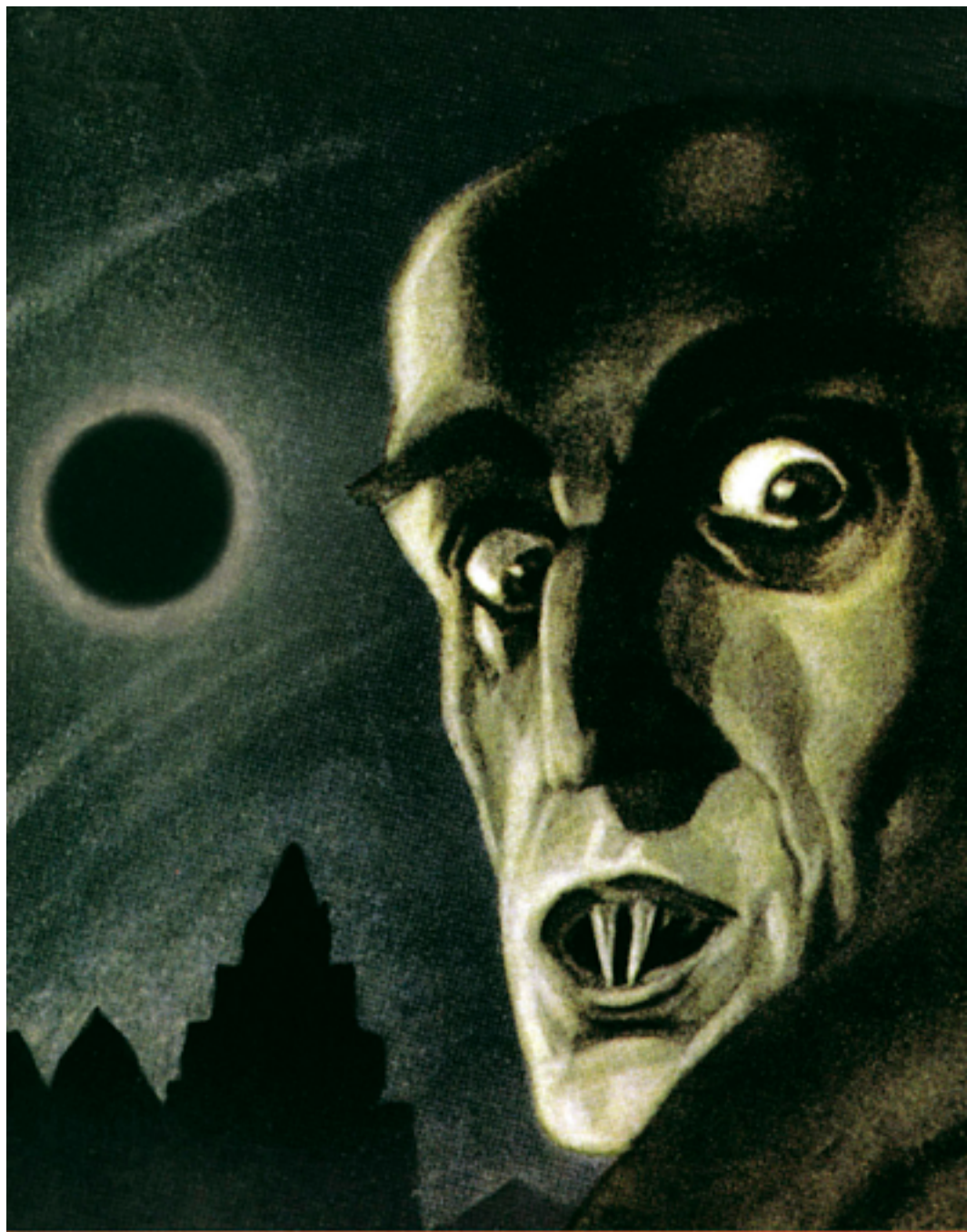
Un último detalle, muy a propósito de los tiempos actuales que corren en Hollywood, pero reveladora de una mentalidad muy señalada en ese mismo cine durante décadas: el trato dado a la figura de los negros, aquí manifestado en la ridiculización que Lloyd ofrecía de los criados de color que pueblan la cinta, algo habitual incluso durante bastantes años después. Una tendencia que evocarán, de forma modulada entre su recuerdo y el propio cuestionamiento de su propia existencia, los minutos finales de **Bamboozled** (Spike Lee, 2000).

Texto (extractos):

www.thecinema.blogia.com







INOSFERATU

Martes 8 noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

NOSFERATU (1922) Alemania 90 min.

Título Original.- Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens. **Director.-** Friedrich Wilhelm Murnau. **Argumento.-** La novela “Drácula” (1897) de Bram Stoker. **Guion.-** Henrik Galeen. **Fotografía.-** Fritz Arno Wagner (1.33:1 B/N tintado). **Música.-** Hans Erdmann. **Productor.-** Albin Grau. **Producción.-** Prana-Film. **Intérpretes.-** Max Schreck (conde Orlok), Gustav von Wangenheim (Hutter), Greta Schröder (Ellen), Georg Heinrich Schnell (Harding, el armador), Ruth Landshoff (Ruth, su hermana), Gustav Botz (profesor Sievers), Alexander Granach (Knock), John Gottowt (profesor Bulwer, el paracel-siano), Max Nemetz (el capitán), Wolfgang Heinz (primer marinero). **Estreno.-** (Alemania) marzo 1922.



rótulos en alemán con subtítulos en español

Película nº 10 de la filmografía de Friedrich Wilhelm Murnau (de 21 como director)

Música de sala:

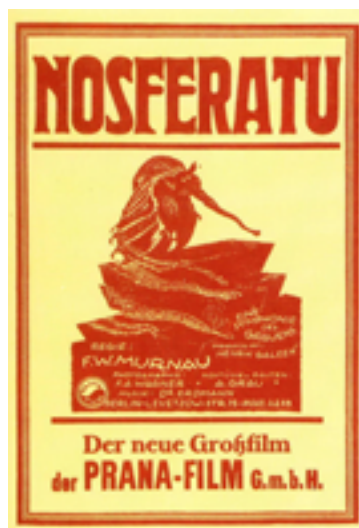
“Nosferatu, hacia el vampiro” (1992)

Jordi Sabatés

Ocurrió durante la guerra, en el invierno de 1916 en Serbia.

Yo había sido destinado junto a otros compañeros de dolencia a un comando de despiojado. Me atrevería a decir que debíamos cortar de raíz un brote de epidemia de tifus exantemático. En el fondo era muy fácil. Armados de esquiladoras de gran tamaño, caíamos sobre las largas greñas de los paisanos, lo que normalmente traía consigo una pelea. Pero todo esto no tiene ningún interés.

La llama vacilante de una lámpara que ardía lentamente lanzaba sombras fantasmales al fondo de la habitación que nos servía de cuartel. Estábamos los cinco sentados en torno a un gigantesco hogar enladrillado, fumando nuestro tabaco de hojas de haya, despreciando la muerte y mirando fijamente el vacío con aire melancólico. De improviso, uno de mis camaradas -aún impresionado por nuestro trabajo del día- hizo una pregunta absurda. “¿Sabéis que todos nosotros estamos en mayor o menor medida atormentados por los vampiros?” ¿Qué puede extrañar que en el desierto que era nuestra existencia esa palabra llamase nuestra atención? Por un momento reinó un silencio de muerte... Podía escucharse cómo los gusanos roían la madera. Fuera, la tormenta de nieve se ensañaba con el tejado de paja corroída, la nieve caía por la chimenea y una brusca erupción levantó un haz de ascuas del fuego que se agotaba. Fue entonces cuando del rincón más sombrío de la estancia llegó la respuesta. Aterrados, vimos al anciano campesino hacer la señal de la cruz -se nos aproximó y en voz baja, como si temiera estar invocando al Maligno, nos murmuró: “Antes de esta desgraciada guerra yo estaba en Rumanía. Pueden reírse de esta superstición, pero les juro por la Madre de Dios que yo en persona he tenido la horrible experiencia de ver un no-muerto”. “¿Un no-muerto?”, preguntó uno de nosotros. “Sí. Un no-muerto o un Nosferatu, como llaman allá abajo a los vampiros. Ustedes no han oído hablar más que a través de los libros de esas criaturas extrañas e inquietantes y sonrían con esos cuentos de mujer crédula; pero es aquí entre nosotros, en los Balcanes, donde se encuentra la cuna de esos vampiros. Desde siempre hemos sido perseguidos y atormentados por esos monstruos”. De nuevo se persignó. Luego guardó silencio. “No se debe hablar de eso a estas horas”, reanudó echando una mirada temerosa al péndulo. Seguimos su mirada...





¡Medianoche! Nuestros nervios estaban extremadamente tensos. Le suplicamos a una sola voz: “¡Cuenta!”. Todavía hoy me hiela un escalofrío cuando recuerdo la terrible historia de Serbia... Un día, cuando su padre (que no era precisamente un santo) talaba árboles, fue aplastado por la caída de un tronco. Se apagó sin recibir la bendición de un sacerdote. Cuatro semanas después de su entierro, la gente empezó a morir de improviso y en gran número en ese valle solitario de los Cárpatos. Al principio se pensó en la peste. Pero pronto un rumor fue creciendo y se convirtió en una terrible realidad. Aquí y allá los campesinos afirmaban con ojos llenos de pánico haber visto a ese hombre muerto sin sacramentos. Cuando de noche abandonaba una granja en forma de rastro de bruma, dejaba tras de sí un cadáver. Finalmente, presionadas por los habitantes del lugar, las autoridades se ocuparon del asunto. Unos cuantos atrevidos, entre ellos el hijo del difunto, se dirigieron una noche al cementerio. A la luz de las antorchas se desenterró el féretro. ¡El ataúd estaba vacío! “No había duda, mi padre era un vampiro”, sollozaba el anciano. “Se recompuso la tumba y a la mañana siguiente se volvió a abrir”. Aquí nuestro mesonero interrumpió su relato, se levantó pesadamente y nos trajo un papel amarillento que tenía un sello oficial. “Lo que pasó entonces pueden leerlo ustedes mismos en esta copia del proceso verbal que tuvo lugar entonces sobre este asunto. Yo no tengo fuerzas para contárselo. Desde entonces tengo el cabello blanco”. Hicimos traducir el texto a uno de nuestros compañeros que sabía leer rumano:

Progatza. 18 de mayo de 1884. Relación oficial sobre un muerto succionador de sangre o fantasma vampírico, en Progatza (Rumanía): (tras lo que ha sido narrado antes podía leerse): ‘Cuando se desenterró al susodicho Morovitch se le encontró con un aspecto y color totalmente sano sin ninguna traza de putrefacción, como si durmiese. La boca estaba medio abierta porque sus dientes, vueltos extrañamente largos y puntiagudos, no permitían que se cerrase. Después que el eclesiástico dijo tres padrenuestros, se clavó una estaca en el corazón del vampiro que lanzó terribles gemidos al ser traspasado. Se quemó su cuerpo y las cenizas se dispersaron a los cuatro vientos.’ Progatza, 18-V-1884
- Pawlowitsch Hodunka y Niki Staniko

*Esa noche no pudimos pegar un ojo. Han transcurrido años desde entonces. En los ojos de los hombres ya no se lee el terror de la guerra, pero algo ha quedado. El sufrimiento y la amargura han quebrantado el corazón de los hombres, y poco a poco han suscitado el deseo de entender qué había detrás de ese monstruoso evento que se abatió sobre el mundo como un vampiro cósmico para beber la sangre de millones y millones de hombres... Este verano, el Destino me hizo encontrarme con el camarada cuya pregunta de esa noche en Serbia nos había introducido en la discusión. ¡En la bella Praga! Desde entonces yo había reflexionado mucho sobre los aspectos ocultos de la vida, y, como si una fuerza secreta alimentase en nosotros los mismos intereses, la primera pregunta que me hizo mi compañero de guerra fue: “¿Te acuerdas todavía de la historia del vampiro de aquella noche?”... “Precisamente voy a hacer un film sobre eso”, le contesté. “Ah, sí, **NOSFERATU**, he oído hablar”, dijo mi amigo con ardor. Me tomó por el brazo, “conozco en un rincón una muy vieja posada, donde paraban Rodolfo II, el gran alquimista y su astrólogo Tycho Brahé”. Enseguida estábamos sentados frente a frente en torno a una mesa bajo las negras volutas del humo. El vino húngaro brillaba en los vasos. ¡En la vieja ciudad de Praga, la ciudad misteriosa del Golem! Era el lugar idóneo para intercambiar ese tipo de recuerdos. Las almas de grandes hombres fueron testigos de la conversación que mantuvimos, fogosos hasta bien entrada la noche: las fuerzas nocturnas acechan sobre el que se ha extraviado de su misión y ha dejado el camino que conduce a la grandeza humana; con sus tentáculos ávidos tratan de hundirle más y más en la tierra. Engrosan sus instintos bestiales hasta convertirlo en un ser absolutamente animal, totalmente ligado a lo terreno. Cuando esos seres mueren físicamente, la sombra del alma terrestre se une a ellos, los conserva, les confiere una astucia diabólica extraordinaria y fuerzas secretas al servicio del Mal. Enemigos de la luz y del Bien, esos hombres son empujados a atormentar por la noche a todo aquel que se llame hombre. ¡Pero peor para ellos si los rayos del sol rozan a esos fantasmas diabólicos! Un ser inocente e infantil puede retenerlos en su poder hasta el primer canto del gallo. Entonces el poder del vampiro se disipa, el alma animal se libera -el ciclo del devenir humano debe volver a iniciarse-. “¿Y adónde irás ahora?”, me preguntó mi camarada cuando nos*



despedimos. “A los Altos Tatra, buscamos materiales para **NOSFERATU**.” “¿Y quién es el director?” “Hemos conseguido a Murnau.” “Bien, **NOSFERATU** está en buenas manos. ¡Buena suerte!”. Y sonriendo aún me gritó: “Yo voy a Venecia, pero no te olvides de avisarme para el estreno. Iré aunque esté en el fin del mundo”. ¡La Prana-Film no le olvidará!

“Dejadnos a nosotros los alemanes los horrores del delirio, los sueños de la fiebre y el reino de los fantasmas. Alemania es un país apropiado para las viejas brujas, para las pieles de oso muerto, para los golems de cualquier sexo y sobre todo para los capitanes generales como el pequeño Cornelius Nepos que es de nacimiento una raíz que los franceses llaman Mandrágora. Tan solo es del otro lado del Rhin en donde los espectros pueden triunfar; Francia nunca será un país para ellos...”

Henri Heine, *La escuela romántica II*, 1833.

“Nos falta hablar de la fuente inagotable de los efectos poéticos en Alemania: el terror; los aparecidos y los brujos gustan tanto al pueblo como a los hombres instruidos.”

Madame de Stael, *Sobre Alemania*



¿Acaso el extraño placer que sienten los alemanes en evocar el horror es debido, además de ciertas tendencias sádicas, al deseo excesivo y muy germánico de someterse a una disciplina? En “Poesía y verdad” Goethe deplora “*el infortunado principio pedagógico que tiende a liberar pronto a los niños del miedo al misterio y a lo invisible acostumbrándolos a espectáculos terroríficos*”. En una novela de Karl Philipp Moritz, escritor del siglo XVIII y precursor de los románticos, vemos a un niño pequeño, *Anton Reiser*, que permanece despierto durante horas por un *Märchen* angustioso, como el del *Hombre sin manos* que habita la chimenea cuando silba el viento. Al niño le complace, por la noche en su cama, representar con una sensación extrañamente voluptuosa, la descomposición de su propio cuerpo y toda la degradación que la muerte le hará sufrir.

Igualmente, y semejantes en esto al joven *William Lovell* de Tieck que sueña con asesinar a sus amiguitos, la mayoría de los niños alemanes se deleitan con cuentos de horror. “*No había nada que me gustara tanto*”, hace decir E.T.A. Hoffmann a su *Nathanael*, trágico héroe del cuento “El Hombre de la Arena”, “*como escuchar o leer historias terroríficas de fantasmas, brujas, enanos...*”. No se cansa del cuento del *Hombre de la Arena* que por la noche arroja su arena a los ojos de los niños que aún no se han dormido, y que se lleva a la luna sus ojos desorbitados y ensangrentados para darlos como alimento a sus pequeños que, echados en sus nidos, esperan con avidez su regreso, con sus picos encorvados como el de los búhos.

¿Qué decir también de ese niño del que habla Eichendorff en su “*Ahnung und Gegenwart*” que, escuchando el cuento que le relata el ama - se trata de un pobre pequeño cuya madrastra le corta la cabeza cerrando la tapa de un arca sobre él- saborea ese *Mär-*



chen feroz con un extraño placer y tiembla de placer a la vez que contempla cómo cae la noche, ensangrentada, al otro lado de los bosques sombríos? Curiosa ambigüedad del alma alemana (¿acaso es tan solo una característica del romanticismo?): “Creamos”, dice Ludwig Tieck, *“Mâerchen porque preferimos poblar el vacío monstruoso, el horrible caos”*.

Muy naturalmente los hitlerianos han preferido Schiller -el poeta nacional- a Goethe, ese ciudadano del mundo, tan poco “seguro” a pesar de su *Fausto* que Spengler ha convertido en símbolo del hombre germánico. En 1826, a propósito de este *Fausto*, Goethe confió a Eckermann que tan solo había empleado una vez la “*brujería y lo maléfico*”, y que luego, satisfecho de haber utilizado su herencia nórdica, había ido a sentarse a la mesa de los griegos. Por el contrario, Schiller, precursor de los románticos por su *Geisterseher* (*El visionario de fantasmas*) tiene predilección por las imágenes tenebrosas. En efecto Goethe reprocha a Schiller “una cierta tendencia a la crueldad” que se habría revelado a partir de “Los bandidos”. Cuenta a Eckermann que se ha visto obligado a rechazar, para la puesta en escena de “Egmont”, una innovación bastante sádica propuesta por Schiller, el cual deseaba hacer aparecer al fondo de la cárcel la figura sombría del *duque de Alba*, enmascarado y embozado en su abrigo, y deleitándose del efecto producido sobre *Egmont* por la audición de la sentencia de muerte. ¡Qué escena a rodar para una película!

El título completo de la película de Murnau es **NOSFERATU, UNA SINFONÍA DEL HORROR**. Y, en efecto, volviendo a ver esta película hoy en día no se puede evitar el sentirse afectado por lo que Bela Balazs ha llamado “*las corrientes de aire glaciales del más allá*”.



¿De dónde viene el que por comparación el terror que emana de **El gabinete del doctor Caligari** nos parezca casi artificial?

En Friedrich Wilhelm Murnau, el más grande realizador que han tenido los alemanes, la visión cinematográfica nunca es el resultado del único esfuerzo de estilización decorativa. Ha creado las imágenes más turbadoras y más sobrecogedoras de las pantallas alemanas. Murnau ha tenido una formación de historiador del arte; mientras que Fritz Lang, cogiendo a veces cuadros célebres intenta reproducirlos fielmente, Murnau tan solo guarda un recuerdo de ellos y, por una elaboración interior, transforma las imágenes en visiones personales. Si en su **Fausto** muestra en síntesis a un apestado yacente, es el reflejo transpuesto del Cristo de Mantegna. Y si **Gretchen**, sentada en la nieve entre las ruinas de una choza, con la cabeza oculta en su abrigo, tiene a su hijo en los brazos, tan solo es la reminiscencia vaga de una madona flamenca.

Buscando apartarse, salir de sí mismo, Murnau no se ha expresado con esa continuidad en la concepción artística que facilita tanto el análisis del estilo de Lang por ejemplo. Pero todas sus películas llevan la huella de su dolorosa complejidad íntima, de esa lucha que se libraba en él contra un mundo al que era desesperadamente extraño. Tan solo es en su última película **Tabú** donde parece haber encontrado por fin la paz y un poco de felicidad en el seno de una naturaleza alegre en donde el sentimiento de culpabilidad inherente a la moral europea está abolido. Un Gide, desde su "Inmoralista" liberado de la austeridad



protestante y de los escrúpulos de los que estaba marcada, pudo dedicarse a sus gustos naturales. Pero Murnau, nacido en 1888, poseía en sí mismo ese terror que la amenaza del inhumano párrafo 175 del código penal, que se prestaba a todos los horrores del chantaje, cernió sobre sus iguales hasta la revolución de 1918.

Murnau, artista concienzudo, alemán en el buen sentido de la palabra, no recurre nunca a subterfugios que puedan facilitar la tarea del creador. Es por eso por lo que sus películas parecen un poco recargadas en algunos momentos, librando tan sólo poco a poco el sentido profundo de su ritmo. A veces también, cuando se ve obligado, bajo la presión de los grandes comerciantes de la UFA, como en **El último**, a añadir un “happy ending” a su obra, la concluye con desgana, sacando lo mejor de un cómico vulgar y se vuelve tan grosero como el público que se golpeaba los muslos viendo **Las hijas del cervecero** (*Kohlhiesef's Töchter*, 1920), película de Lubitsch.

Hay que admitir además que el genio de Murnau -creo que en su caso se puede hablar de genio- tiene debilidades sorprendentes. Este hombre tan sensible comete a veces faltas de gusto extraordinarias y cae fácilmente en el “cromo”. En **Fausto**, por ejemplo, unas imágenes dulzonas, de una insulsez perfecta, están junto a visiones poderosas, llenas de vigor creador. Su alma arisca, cargada de la pesada herencia de un sentimentalismo típicamente alemán y de una timidez mórbida, admira en otros la fuerza muscular y la vitalidad que le faltan. Es por ello por lo que permite a Emil Jannings, en el papel de *Mefisto*, las



peores fatuidades, y por lo que no sabe imponer la medida a la exhuberancia de William Dieterle.

Murnau, originario de Westfalia, está impregnado de esta región de grandes pastos en donde los sorprendentes campesinos crían caballos de fuerte osamenta para la labor. En las composiciones de estudio, a las que se ve obligado, guarda la nostalgia del campo, nostalgia que proporciona un sabor salvaje a **La tierra en llamas**, y que se percibe también en **Amanecer** que rodó en los Estados Unidos. Al contrario de la mayoría de las películas alemanas de esta época, los paisajes y las vistas de la pequeña ciudad o del castillo de **NOSFERATU** han sido rodados al aire libre. No es solo porque las fronteras les eran cerradas por causa del odio que inspiraban a sus vecinos o porque no tenían divisas por lo que los realizadores alemanes, tales como Lang o Lubitsch, hacían construir, para rodar en estudio o en último caso a algunos metros de ahí, en un descampado, grandes bosques y ciudades enteras. Habrían encontrado sin dificultad ciudades góticas en las costas del mar Báltico o ciudades barrocas en la Alemania del sur; pero los preceptos expresionistas los apartaban de lo real.

Sin embargo, Murnau, rodando **NOSFERATU** con un mínimo de medios, sabía discernir en la naturaleza la posibilidad de bellas imágenes: filma la forma frágil de una nube blanca que flota sobre las dunas en donde el viento del Báltico juega con las pocas briznas de hierba que hay, y fija la filigrana trazada por unos ramajes en un cielo primaveral invadido de crepúsculo. Nos hace perceptible el frescor de una pradera en donde unos caballos galopan con la ligereza maravillosa de los animales liberados de los arreos. La naturaleza

participa en el drama: por una montaña perceptible, el impulso de las olas deja prever el acercamiento del vampiro, la inminencia del destino que va a azotar a la ciudad. En todos estos paisajes, colinas sombrías, bosques espesos, cielos con nubes que anuncian la tempestad, se cierne, como lo indica Balazs, la gran sombra de lo sobrenatural.

En una película de Murnau todo plano tiene su función precisa y está totalmente concebido con vistas a su participación en la acción. Si tan solo percibimos un instante el detalle en primer plano de velas hinchadas, ese plano es tan necesario para la acción como lo era una imagen anterior: la vista en picado de olas rápidas que se llevan la balsa cargada de su lúgubre peso. La grisalla de las colinas áridas en torno al castillo del vampiro nos recuerda por su extrema y casi documental sobriedad algunos pasajes de las películas de Dovjenko. Algunos años más tarde, Murnau, obligado por la UFA a utilizar el cartón, rodará en estudio, con la ayuda de maquetas, su célebre viaje aéreo en **Fausto**. A esa prodigiosa cadena de montañas "Ersatz" no le falta nada, ni los abismos, ni los torrentes cuidadosamente prefabricados; son tolerables y a veces incluso admirables tan solo gracias al talento de Murnau que disimula el decorado con vapores, con mantos de bruma, con una especie de enrejados de luz atravesados por niebla, magia ésta a la que los alemanes son tan sensibles y que utilizan tan bien como las luces tamizadas de una lámpara en una habitación totalmente cerrada. Es la utilización grandiosa de todo el artificio cinematográfico por un hombre que conoce a fondo su oficio, pero se sienten las dimensiones grisáceas de **NOSFERATU**. El talento de Murnau llegado a su madurez sabrá crear desde el principio hasta el fin, en estudio, la visión asombrosa de grandes llanuras nevadas en donde se yergue un árbol o la triste desnudez de un poste que sobresale sobre un muro derruido, refugio precario de *Gretchen* acunando a su hijo. Igualmente, en los estudios americanos, creará para **Amanecer** ciénagas llenas de una desolación tan natural que el ojo vaga por ellas mucho antes de discernir el artificio.

A Murnau, que fue junto con Arthur von Gerlach, creador de **La crónica de Grieshuus**, uno de los pocos realizadores del cine alemán que tuvo un amor innato por el paisaje, hecho más bien propio de cineastas suecos, siempre le horrorizó el empleo de artificios. Cuando rodó *City Girl* (**El pan nuestro de cada día**), señala Theodor Huff, Murnau se emocionaba tanto que se exaltaba cuando sentía cómo su cámara recorría los campos de trigo de Oregón y cómo se deslizaba, en plena siega, a través de ese mar de granos maduros. La llegada del cine sonoro y las ignominias mercantiles de Hollywood echaron abajo ese sueño. Para escapar de las mutilaciones de su película, Murnau huye hacia los mares del sur, hacia **Tabú**.

La arquitectura de **NOSFERATU**, típicamente nórdica -fachadas de ladrillos con hastiales truncados- se adapta perfectamente a una acción insólita. Murnau no tiene que falsear, por medio de iluminaciones contrastantes, la fisonomía de la pequeña ciudad del Báltico; no es necesario incrementar el misterio de esas callejuelas y de esas plazas mediante un claroscuro artificial. La cámara de Fritz Arno Wagner bajo la dirección de Murnau se encarga de evocar lo extraño por medio del empleo de ángulos imprevistos que dan



un aspecto siniestro al castillo del vampiro cuando, en el patio, *Nosferatu* prepara una extraña partida. ¿Hay algo más expresivo también que una larga calle estrecha, entre fachadas de ladrillo de una monotonía atroz, vista desde arriba, desde una ventana cuya barra atraviesa la imagen? Sobre el pavimento tosco, unos empleados de pompas fúnebres, con chistera y estrecha levita avanzan lentamente, negros y rígidos, llevando por parejas el ataúd de un apestado. Nunca jamás se alcanzará un expresionismo tan perfecto, y su estilización ha sido obtenida sin la ayuda del menor artificio. Murnau retomará este tema en *Fausto*, pero aquí lo pintoresco de los hombres con capucha suprime casi por completo la plástica pura y desprovista de lo fantástico lúgubre de su primera composición.

La cámara de Murnau y de Fritz Arno Wagner se encarga también de evocar el horror. Recordemos que la figura del *doctor Caligari* o la de *Cesare* surgían a menudo oblicuamente, en un plano deliberadamente vago al que Kurtz definió como “*el plano ideal y puro de la expresión traspuesta de los objetos*”. Murnau crea una atmósfera de horror por los movimientos de los actores hacia la cámara: la horrible forma del vampiro avanza, con una lentitud exasperante, de la profundidad extrema de un plano hacia otro en donde de repente se hace gigantesca. Murnau ha aprovechado todo el poder visual que emana de una montaña, y dirige con una virtuosidad verdaderamente genial esa serie de planos, que dosifican el avance del vampiro mostrando durante algunos segundos el efecto que provoca su presencia en el aterrorizado joven. En vez de presentarnos gradualmente todo el trayecto, rompe el acercamiento por medio de una puerta cerrada bruscamente con el fin de parar la terrible aparición; y la vista de esa puerta, detrás de la cual sabemos que nos acecha el peligro, nos deja sin respiración.

Ciertamente, **Caligari** nos muestra al comienzo de la película al doctor demoniaco an-



dando directamente hacia la cámara e irguiendo su cuerpo en actitud amenazadora; en el espacio de un segundo, su rostro se hincha diabólicamente. Pero un efecto en forma de loseta borra inmediatamente el efecto. *Cesare*, avanzando en la tienda y atravesando la gran habitación de Lil Dagover, o el robot que desde el fondo de la pantalla viene hacia nosotros en **Metrópolis** no son imágenes tan violentas como la del vampiro que se abre paso entre las tinieblas. (Lang sabrá sacar provecho del avance brusco de un personaje hacia el espectador: así, en el primer **Mabuse**, la cabeza de éste aparece, primero pequeña y lejana sobre fondo negro para ser de repente proyectada hacia delante como por un impulso sobrenatural y llenar toda la pantalla.)

Murnau también sabe hacer valer el poder de un movimiento transversal extendiéndolo sobre toda la superficie de la pantalla: es el sombrío barco fantasma bogando a toda vela en un mar encrespado y llegando a puerto, lleno de amenazas; o la silueta enorme del vampiro, filmada en picado, que atraviesa lentamente el velero para alcanzar a su presa. Aquí el ángulo de la cámara le confiere, además de sus proporciones gigantescas, una especie de oblicuidad que lo proyecta fuera de la pantalla y hace de él una amenaza tangible, en tres dimensiones.

A menudo nos hemos extrañado de que Robert Wiene, utilizando los efectos de diversas formas, nunca haya empleado, para aumentar la impresión de misterio y de terror, efectos que ya habían sido utilizados por George Méliès. En *Las tres luces* Lang ha sabido



sacar un buen partido del valor de las sobreimpresiones y de los fundidos: la marcha de los muertos hacia el gran muro, en sobreimpresión, las distintas transformaciones y las repentinas apariciones demuestran que había entendido los recursos de una técnica apta para independizarse de los límites impuestos por este arte de dos dimensiones.

En **NOSFERATU**, pesadilla viviente, los movimientos bruscos de la carroza embrujada que lleva al joven viajero al país de los fantasmas o los de los féretros amontonados con una rapidez atroz han sido reproducidos por el procedimiento de la “vuelta de manivela”. Los espectros de los árboles blancos y pelados que se erigen sobre un fondo negro como esqueletos de animales antediluvianos, durante el precipitado trayecto hacia el castillo del monstruo, son reproducidos por la inserción de algunos metros de negativo de la película.

Murnau utiliza mejor que muchos fanáticos del expresionismo el hechizo de los objetos animados: en la cala encantada, la hamaca vacía del marino muerto sigue balanceándose suavemente; debido a una extrema preocupación por la desnudez, Murnau tan solo señala el vaivén del reflejo luminoso de la oscilación monótona de una lámpara suspendida en el camarote desierto del velero en donde todos los marineros han sido alcanzados por la muerte. Murnau también utilizará este juego de reflejos cuando su Fausto rejuvenecido acoja en su suntuosa cama a la orgullosa *duquesa de Parma*: encima de la cama,

oscila una lámpara; pero rompiendo su acostumbrada discreción con la intervención de un *Mefisto voyeur* se inclinará hacia un cierto realismo filmando la lámpara misma (...).

Texto (extractos):

Lotte H. Eisner, **La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo**, Cátedra, colección “Signo e Imagen”, nº12, 1996.

(...) Friedrich Wilhelm Murnau rueda *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (**NOSFERATU, UNA SINFONÍA DE TERROR**) entre agosto y octubre de 1921 y se censura (por lo tanto está terminada) el 16 de diciembre de ese mismo año. Es la única producción de Prana Film GmbH., productora fundada el 31 de enero de 1921 por Albin Grau, pintor domiciliado en Berlín, como director artístico y Enrico Dieckmann, comerciante con domicilio en Berlín-Lichtefelde, como director comercial. El guion, de Henrik Galeen, está basado en la novela “Drácula”, de Bram Stoker. Pero no se compraron los derechos de la novela y la viuda de Stoker puso un Juicio a Prana deteniendo la exhibición de la película a partir de 1923 y logrando una sentencia, por la cual todas las copias y negativos del film debían ser destruidos.¹

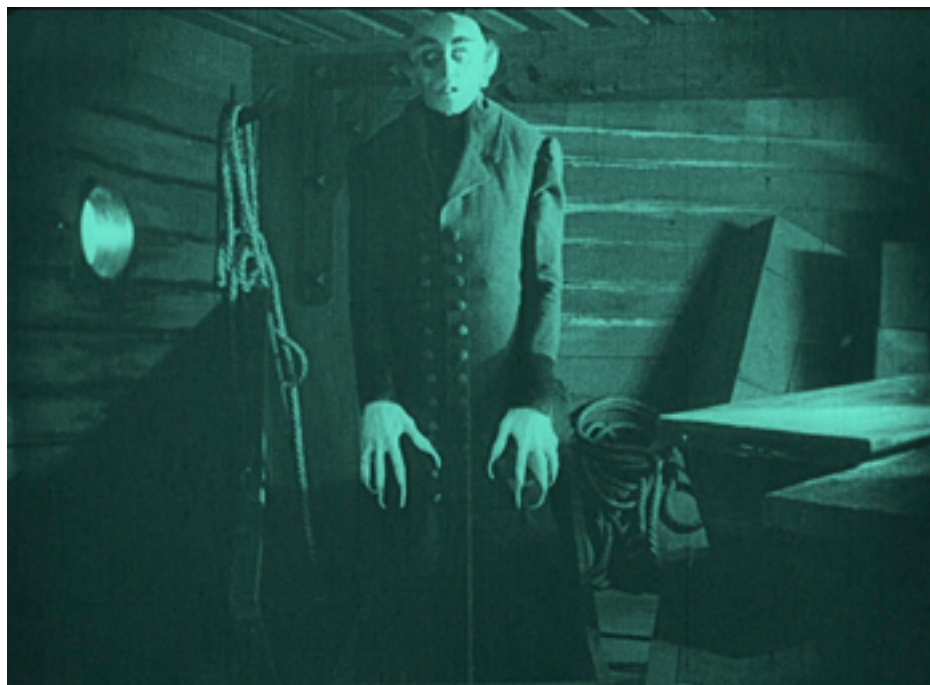
NOSFERATU desapareció y, solo a partir de 1928, en que la Universal compró los derechos de la novela para hacer un nuevo film, se fueron encontrando algunas copias, desgraciadamente en muy mal estado. Los negativos del film se habían conservado pero en 1930 fueron remontados por un tal Waldemar Roger, de la productora Deutsch-Film-Produktion de Berlín para transformarlos en un film sonoro titulado *Die Zwölfte Stunde* (**Medianoche**), que en realidad era **NOSFERATU** con todos los planos cambiados de sitio y con escenas añadidas. Así que solo se conservaban copias mutiladas del film y planos originales pero montados en desorden. Había que investigar su montaje original. (...) La reconstrucción de **NOSFERATU** ha dado lugar a una amplia literatura. Todo empieza con la publicación en 1958 de un artículo de Lotte Eisner en “Cahiers du Cinéma” (“El enigma de los dos Nosferatu”). Allí Eisner llama la atención sobre dos versiones absolutamente distintas que se conservan en la Cinemateca Francesa. Años después, Eisner publica su libro **Murnau** con la solución al enigma. Una de las dos versiones procede de ese remontaje de 1930. Pero esta versión contiene numerosos planos que no están en la otra. Al-

¹ julio de 1925, el tribunal ordena retirar el film y destruir todas las copias. Quizá los derechos no se solicitaron como en el caso de **La cabeza de Jano** (*Der Januskopf*) [aquí lo adaptado era “El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde” de Robert Louis Stevenson] debido al bloqueo a que estaba sometida Alemania tras la guerra. Los films alemanes no se veían en el extranjero y **El gabinete del dr. Caligari** fue en un principio presentado en Francia como film austriaco para burlar el bloqueo. Así pues, si **NOSFERATU** no podía verse en el extranjero no merecía la pena comprar los derechos. Pero el éxito en París de **Caligari** cambió radicalmente el panorama y para **NOSFERATU** empezaron los problemas.



gunos originales. Otros añadidos. Tampoco el montaje original está muy claro. Eisner no sabe decidirse y cree que algunos montajes extraños de 1930 son originales. En 1973 en su versión inglesa del libro **Murnau**, publica el guion original con notas de Murnau. En 1977 Miguel Ángel Pérez Campos y yo, trabajando en una tesina, descubrimos que algunas escenas que según Eisner nunca se habían rodado (como “el juego de croquet”) se encuentran en una copia conservada en la Filmoteca Española. (...) Me puse a trabajar en la reconstrucción buscando los criterios teóricos que estableciesen con rigor cuál era el montaje original. Poco después Enno Patalas, de Munich, inició su reconstrucción física del film localizando las copias existentes y el músico Berndt Heller, de Berlín, trabajó en la reconstrucción de la música del film.

En 1984 se presentó en el festival de Berlín la película reconstruida por Patalas con la música de Berndt Heller. Desgraciadamente los teñidos estaban inventados y la copia contenía numerosos errores que detecté. Unos meses después, descubrí en París una copia del primer tiraje original de 1922 con los teñidos originales, planos nuevos y con planos conocidos en desorden ahora colocados en su lugar y que me daban la razón en mis críticas a la copia presentada en Berlín que ahora podría corregirse a partir de la nueva copia en color original. Aún hoy quedan algunos planos dudosos y algunas cuestiones no resueltas. Existen, pues, diversas copias del film que sería largo enumerar. La de París, *Die Zwölfte Stunde*, dos en Berlín, una de ellas con los rótulos alemanes originales. Hay



abundante literatura sobre el tema. Tenemos, pues, el film con sus teñidos originales, sus rótulos (un sesenta por ciento originales y el resto reconstruidos por Patalas), el guion y la música original reconstruida por Berndt Heller. Todo un récord. Pero hay que tener en cuenta que hemos dedicado mucho tiempo a investigar sobre este film ya que es el primer clásico indiscutible de Murnau y una de las películas más importantes de su tiempo. En ella, Murnau supera las puestas en escena teatrales del cine de la época gracias a la aplicación de recursos pictóricos.

¿Qué tiene de especial **NOSFERATU**? A diferencia de los decorados pintados y, en el fondo, teatrales de **El Gabinete del doctor Caligari**, éste es un film auténticamente pictórico con imágenes realistas. Y ello debido a que está íntegramente basado en la pintura romántica alemana con la coartada de que la trama (absolutamente romántica) transcurre en esa época. Ya el primer plano de **NOSFERATU**, una insólita vista de Lübeck desde un campanario resulta estar inspirada en un inquietante cuadro de Carl-Gustav Carus (1789-1869), “Frühlauten”, de 1840, hoy en el Museum Folkwngag de Essen. El cuadro de Oskar Kokoschka “Iglesia de Santiago de Lübeck”, ahora en la Behnhaus de Lübeck, nos permite saber cómo se ha rodado el plano: desde una torre más alta. (...)

(...) La trama de **NOSFERATU** es muy similar a la de “Drácula” (...), pero la idea cen-



tral es distinta a la novela. “Drácula” se basa en las transfusiones de sangre y la creencia cristiana de que el alma está en la sangre. Si se trasvasa la sangre se trasvasa el alma y *Drácula* es un devorador de almas. Se basa en la Biblia: “*Porque la vida de toda carne, su alma, está en su sangre. La sangre es vida*”. **NOSFERATU** está más lejos de supercherías religiosas. *Nosferatu* se identifica con la Peste transmitida por las ratas. Pero hay muchos puntos en común entre la película y la novela: el propio título **NOSFERATU**, está tomado de la novela: “*es un Nosferatu como los llaman en la Europa Central*”, el conde viste de negro, tiene ojos rojos (una noticia de un periódico alemán nos habla de los ojos rojos de *Nosferatu* tras ver las fotografías de propaganda del film presentadas por Prana, sin duda coloreadas a mano), se filtra por rendijas, etc. El loco caza moscas y se las come diciendo “*la sangre es vida*”. Hay imágenes de la novela que se ven en el film como “*el capitán muerto amarrado a la rueda del timón*” y precisa Stoker: “*el hombre debió de atarse él mismo*” como ocurre en el film. En realidad está todo aquí, sonambulismo, telepatía (*Ellen* presiente la llegada del conde con: estallido de olas, correr de agua, crujidos de mástiles). Exactamente sonidos que remiten a imágenes parciales que ¡son las mismas que usa Murnau en los presentimientos! Y lo más importante. Las asociaciones *Nosferatu* = viento = olas ya están aquí. Son obra de Stoker.

Veamos frases de la novela que parecen imágenes de **NOSFERATU**: “*Estalló la tempestad. El aspecto entero de la Naturaleza experimentó una convulsión.*” “*Hay algo en*



ese viento y en ese rumor que suena y huele y tiene sabor a muerte. Está en el aire: siento que viene.” Murnau traducirá estas vagas sensaciones en imágenes que son presagios. Pero sigamos: “Los caballos relinchaban y retrocedían presos de un indecible terror.” “Se oculta la luna tras enormes nubes oscuras.” “La luna brillante reflejada en el mar y el cielo, fundidos en inmenso y silencioso misterio. Hay algo de presagioso en esa calma.” “Las poderosas fuerzas de la Naturaleza permanecen profundamente ocultas.” “Las enormes y presagiosas olas, que parecían negras al lado de la blanca espuma.”

El clima romántico de **NOSFERATU** que hace visible las fuerzas invisibles y oscuras de la Naturaleza gracias a imágenes tomadas de Friedrich es, en realidad, una ilustración fiel del espíritu del “Drácula” de Bram Stoker. ¿Por qué escogió Murnau Lübeck para rodar muchas escenas del film? Quizá la visión inquietante que Edvard Munch logró de las fachadas de un viejo almacén de esta población influyó sobre Murnau. Munch trabajó en Lübeck entre 1902 y 1903. Lo que es cierto es que al plantearse el film desde un punto de vista pictórico, Murnau hubo de echar mano a todas las imágenes que pudieran darle ideas para las numerosas escenas de **NOSFERATU**.

Parecerá un poco exagerado el que Murnau hubiera recurrido a pinturas de su amigo Franz Marc como “Weidende Pferde I” de 1910, ahora en la Lenbach Haus de Munich, para rodar unos simples planos de caballos a contraluz aterrados por las hienas. Pero creo que Murnau buscaba otra cosa de Marc: las imágenes de lobos aullando en la oscuridad de la noche como “Die Wölfe (Balkan Krieg)”, de 1913. Luego Murnau sustituiría los lobos por hienas, pero utilizaría las imágenes de caballos de su amigo como queda claro com-



parando el cuadro insólito de un plano del film con “Landschaft mit Pferden”, de 1909. Y creo que cambió los lobos por hienas por influjo de unos dibujos de Alfred Kubin como la “Hyäne”, de 1920, en que se nos presenta a la hiena como un ser vampírico que devora en los cementerios cadáveres humanos. Imagen más impresionante que la de un lobo. Además, en alemán, la hiena manchada se llama “Tigerwolf” (lobo-tigre). En “El otro lado (Die andere Seite)”, el libro de Kubin cuyas imágenes utilizó Murnau en sus films, encontramos un raro tigre persa-hiena.

Pero la influencia plástica más poderosa y que determina el carácter del film de Murnau, es la obra de Kaspar David Friedrich (1774-1840). Sin duda, es de Murnau la idea de basarse en Friedrich para poder visualizar las ideas de Grau y Galeen sobre las fuerzas ocultas de la Naturaleza. En 1906 tuvo lugar una importante exposición gracias a la cual se sacó a Friedrich del olvido. Fue un acontecimiento y, justamente, en los años en que Murnau estudiaba arte. A partir de 1906, Friedrich se convirtió en un clásico respetado en Alemania y con él se revisó la obra de sus seguidores y amigos. Entre ellos estaban Georg Friedrich Kersting (1785-1847) y Carl Gustav Carus (1789-1869), un médico y filósofo, aficionado a la pintura y seguidor apasionado e imitador de Friedrich. Gracias a la obra de estos pintores románticos Murnau va a lograr algo insólito en el cine. Hacer visible lo invisible. Imponer al inconsciente del espectador la presencia de las fuerzas oscuras de la Naturaleza.

Murnau va a lograr sobrecogernos simplemente con enseñarnos unas nubes, unas suaves olas o un cielo abierto. Pero antes que él, eso mismo lo había logrado Friedrich. En Friedrich, Carus o Kersting, encontramos un raro fenómeno. Una imagen casi fotográfica, realista, de un paisaje o un interior cotidiano se transforma en algo inquietante sin que sepamos por qué. Este fenómeno ha debido sumir a Murnau en largas reflexiones. ¿Cómo se produce? Sin duda el encuadre tiene mucho que ver. Encuadrar supone tomar una decisión sobre lo que se debe mostrar. Se escoge la parte de la realidad que creemos importante. Y ante nuestra sorpresa, Carus nos enseña parte del tejado de una casa. Friedrich nos enseña el morro de un barco o una figura ¡de espaldas! O nos muestra un paisaje donde solo apreciamos un enorme cielo vacío. O unas simples y sencillas olas suaves. Pero esta visión de la realidad nos angustia. ¿Es eso todo lo que merece la pena mostrarse de la vida? ¿Qué tienen esas imágenes para que el pintor nos obligue a que nos fijemos en ellas? ¿Qué ha visto en esa parcela de la realidad que nosotros no vemos? Allí no hay nada visible. Sentimos el vacío y presentimos que hay algo invisible. Un cuadro de Kersting es simplemente la imagen de un interior de la época con un personaje leyendo o cosiendo. Un interior realmente muy amplio que empequeñece al personaje pero que no nos parece sino que sea así para mejor ver el decorado. Una serie de cuadros de Kersting es otra cosa. Es la obra de un loco obsesivo. Todos los cuadros son iguales. Siempre un personaje cosiendo o leyendo junto a una ventana o una lámpara. En casos excepcionales encontramos ¡dos figuras! En un dibujo se retrata con Friedrich, ¡los dos de espaldas! Y siempre el ser humano sumergido en un decorado cerrado. Ese ambiente de claustrofobia y dominio de los elementos naturales apenas aprehensibles será utilizado por Murnau para lograr en **NOSFERATU** una asombrosa película de terror, donde produce más tensión el viento agitando los árboles, una playa tranquila o un barco navegando que la propia presencia del vampiro. Por vez primera en la Historia del Cine, Murnau logra un film pictórico, es decir, un film en el que los recursos dramáticos están tomados de la pintura. Y donde, como ocurre con su maestro Friedrich, Murnau crea presagios y sentimientos apenas definibles en el espectador que los recibe de un modo inconsciente. La pintura ha logrado terminar con el dominio teatral sobre el cine. **NOSFERATU** puede ser cualquier cosa menos teatro filmado como parece **El castillo Vogeloes** (*Schloss Vogeloes*) o como es definido **Der Gang in die Nacht** por Willy Haas con la mejor intención del mundo, ¡como un elogio!: un *Kammerspiele Film*. Incluso **El Golem** (*Der Golem*, 1920) de Paul Wegener, que es un claro antecedente de **NOSFERATU**, queda muy atrás y no pasa de ser una acción teatral filmada con criterios funcionales de encuadre. A veces, sin embargo, con grandes aciertos como el muy simple de hacer que el actor venga a cámara para mostrarnos cómo prepara el talismán en primer plano y en el mismo plano se aleja (convirtiéndose en un plano general) y anima al *Golem*. Todo en un único plano fijo. Ahora, con Murnau, la decisión de encuadrar adquiere un nuevo y revolucionario sentido. Aires excesivos y nada funcionales para la acción nos crearán sentimientos de angustia, soledad o desamparo del protagonista en el vacío y siniestro castillo (...).

(...) Todo esto demuestra que Murnau, láminas en la mano, realizó una localización de lugares para el film en función de su parecido con pinturas románticas. Así se explica la similitud entre planos de la película y paisajes de Friedrich como el “Watzman”, de 1825 o “Nubes sobre un valle en los Montes de los Gigantes”, de 1821 (...). Otros cuadros y otros pintores han servido simplemente de referencias ambientales o para el vestuario, (...) caso de Moritz von Schwind, (...) Adolf Menzel (...) o Gerhard von Kügelgen *Der Besuch*. (...) Pero esto pertenece al trabajo del director artístico del film, Albin Grau, que es, al mismo tiempo, el productor y quien ha tenido la idea de hacer este film.

Albin Grau, un dibujante del que apenas sabemos nada y ni siquiera estamos seguros de si ese era su verdadero nombre, (“Grau” significa gris y “Albin” podría ser un juego con “albino” y su nombre, apropiado para un pintor de cine, sería algo así como “gris blanquecino”), aparece de pronto en el medio cinematográfico con **NOSFERATU**². Grau crea una productora, la Prana, con socios que desconocemos y que deben ser judíos a juzgar por los ataques antisemitas que recibe la productora. Todo parece indicar que detrás está una fuerte banca que se echa atrás y da al traste con la sociedad, que no vuelve a producir un film tras **NOSFERATU**. Grau llama a Murnau para dirigir el film. ¿Será en recuerdo de que Murnau había tanteado el género con **La cabeza de Jano** el año anterior? ¿Cómo nace la idea de hacer el film?

En esa época, un film de vampiros era algo inusual. Grau dice haber tenido la idea en Praga, en el ambiente del emperador alquimista Rodolfo II. En realidad el film surge de dos poderosas influencias cruzadas sobre Albin Grau. Una es la novela “Drácula”, de Bram Stoker, la otra es el efecto que le produce el film de Paul Wegener **El Golem** ese año de 1920. Es precisamente de **El Golem**, de donde Grau sacará la idea de hacer **NOSFERATU**. Esa es la auténtica Praga de los tiempos de Rodolfo II que ha visto Grau. (La acción de **El Golem** tiene lugar en Praga y es la historia de una criatura de barro animada por la magia Kabalística del *Rabino Loew*, personaje histórico de la época del emperador alquimista Rodolfo II). Y Grau, precisamente, llamará al guionista de **El Golem**, Henrik Galeen, para que le escriba el guion de **NOSFERATU**³. Además. Grau se inspira en la novela de Meyrink “**El Golem**”, de 1915, a su vez influida por la primera versión de 1913 del film de Wegener. Pero es más, la edición de 1915 del libro de Meyrink publicado en Leipzig por Kurt Wolff Verlag lleva unas ilustraciones de Hugo Steiner-Prag que Grau copiará literalmente para el film. Así pues una ilustración de “**El Golem**”, de 1915, es el auténtico modelo del rostro de *Nosferatu* y no, como creía Eisner, una máscara de un montaje teatral expresionista. Has-

2 Después trabajaría en **Sombras** (*Schatten*, 1923), de Arthur Robison, **Das Haus der Lüge** (1925), de Lupu Pick, y **Pietro, der Korsar** (1925), de Arthur Robison. En todas ellas de decorador y figurinista.

3 Henrik Galeen (Dinamarca 1882-EE.UU. 1949). Antiguo ayudante de Max Reinhardt en el Deutsches Theater y ayudante de dirección en **El estudiante de Praga** (*Der Student von Prag*, 1913). Fue Rosa-Cruz como su maestro Hanns Heinz Ewers.



ta la especial técnica de dibujo de Hugo Steiner-Prag ha sido imitada por Grau para utilizar las ilustraciones del “Golem” como fuente de inspiración para **NOSFERATU**. (...) Grau es responsable del diseño de *Nosferatu* y del estilo del film, intervino más que un simple decorador como podemos entender de esta nota aparecida en “Der Film”, nº 27 de 1921 : “*La Prana-Film, S. A. de Berlín ha terminado los trabajos preparatorios previos al rodaje de su primer largometraje NOSFERATU, y ha iniciado el rodaje. La dirección artística es de Albin Grau, arquitecto y pintor, que se propone construir el film sobre principios nuevos.* ¿Quiere esto decir que hay que atribuir a Grau y no a Murnau los procedimientos pictóricos de la película? Desde luego así es en buena parte. Hay, sin duda, viendo el parecido hasta técnico de los dibujos de Grau con los de Steiner, que atribuirle la relación del film con “El Golem”, el diseño de los tipos incluido el vampiro y el clima mágico paracelsiano. Pero como hemos visto, muchos de los procedimientos de **NOSFERATU** ya existían en **Der Gang in die Nacht**, hay hasta planos repetidos de ese film y ya estaba allí el gusto por la pintura romántica y el peso de los paisajes. El gusto por Friedrich, Carus o Kersting es de Murnau.

Grau es muy importante, no cabe duda, en **NOSFERATU** y seguramente en muchas concepciones posteriores de Murnau. Puede, incluso, haber sido el responsable de que Murnau abandonase definitivamente los recursos teatrales por los pictóricos y el origen de su afición por los *storyboards* casi plano a plano que hacía dibujar a Rochus Gliese o Robert Herlth. La importancia de Grau se demuestra en su siguiente film **Sombras**, basado en una idea suya y en el que de nuevo el director (ahora es Robison) apuesta por el film pictórico eliminando incluso los rótulos por influjo de Grau. Por otro lado, Grau parece estar muy interesado por el ocultismo. Las cartas entre *Nosferatu* y *Knock* están llenas de signos tomados de auténticos viejos grimorios y tratados paracelsianos (...). ¿De



dónde le viene a Grau este interés por las Ciencias Ocultas? El propio nombre escogido para la productora, PRANA (“Aliento” según el Yoga) remite al orientalismo que, unido a la Alquimia y Ocultismo de **NOSFERATU**, nos da como referencia bastante segura el Movimiento Teosófico que en esos años hace furor en algunos ambientes de Alemania por el fuerte influjo de un interesante arquitecto: Rudolf Steiner. Todo el film respira una concepción teosófica paracelsiana del mundo. En el fondo **NOSFERATU** nos cuenta una historia real. La de una epidemia de peste en Wisborg, en 1838. Peste traída por las ratas, pero que para la mentalidad de la época en que no se conocían los bacilos, la peste se podía personificar en *Nosferatu* o en una fuerza oscura de la Naturaleza. La Peste es un ser invisible, o una fuerza llevada por el viento, como decía el médico alquimista Paracelso. Por eso, **NOSFERATU** es un film narrado en un diario. Es una vieja crónica del siglo pasado en que un alucinado con ideas paracelsianas (puede ser el paracelsiano *profesor Bulwer* que queda observando a la pareja en el último plano del film), nos narra una epidemia tal y como él cree que ocurrió por sus especiales creencias en los seres maléficos que traen la enfermedad para vampirizar las almas de los hombres y vivir de sus sangres-almas como No-muertos o Nosferatus. Este mismo juego de realidad y superposición de lectura fantástica está presente en **Fausto** (*Faust*) (...): la Peste que se cierne sobre la ciudad se ve convertida por la mentalidad religiosa de la época en una actuación del Diablo (...). Pero la realidad de la peste y las ratas existe en **NOSFERATU**. Y ambas, realidad y fantasía, fluyen como dos lecturas paralelas y posibles.

La silueta del castillo de **NOSFERATU** en contraluz puede desconcertarnos. ¿Por qué Murnau ha escogido ese singular ángulo, uno de los peores posibles para reconocer un castillo en esa aparente ruina? Simplemente porque está reproduciendo una imagen co-



nocida: la silueta de un castillo en ruinas en contraluz que Gustavo Doré grabó para una de las ilustraciones del “Orlando Furioso” de Ariosto. (...) La primera aparición de **NOSFERATU** sobre su carreta le identifica con la muerte de La carreta fantasma (1921), de Victor Sjöström. Pero *Nosferatu* en su castillo tiene que tener una personalidad propia. Una vez identificado con la Muerte hay que entrar en detalles. No puede parecer humano. Tiene que tener algo de fuerza de la Naturaleza irracional, animal. Se rechaza el vampiro y la idea que se utiliza es la de una araña. La misma idea que se explicitará en las escenas del manicomio con arañas y moscas reales. ¿Cómo mostrar a *Nosferatu* como una araña que saca la sangre de sus presas? En primer lugar la puerta se cierra sola tras *Hutter* y nos da idea de trampa. *Nosferatu* aparece, sale de la oscuridad enmarcado por el decorado como un agujero donde se esconde para atrapar sus presas. Sus manos cogidas en brazos encogidos como dos quelíceros. Se lleva a *Hutter* a la oscuridad de su nicho como una araña a su presa. El estatismo de *Nosferatu* antes de atacar avanzando lento pero inexorablemente, reforzará esta idea de araña. Y los arcos en que siempre está enmarcado recuerdan de nuevo a un dibujo de Kubin en “El otro lado” en que asocia los arcos de puertas a nidos de araña. Se llega incluso a extremos un tanto locos en esta posible asociación si comparamos las velas y cuerdas del barco con una tela de araña donde *Nosferatu* avanza a por su presa, el capitán que se ha atado al timón, atado, atrapado en la tela como una mosca en la telaraña.

Esta forma de actuar en su ataque *Nosferatu* con movimientos lentos y envolventes



da lugar a un bello ejemplo de montaje dando preferencia al movimiento y la zona de cuadro sobre los ejes que son saltados sin que nadie lo note por la eficacia del método de montaje⁴. *Nosferatu* se levanta de su asiento al ver que *Hutter* se ha cortado y sangra. Se aproxima a él atraído por la sangre. Corta a un plano con los ejes saltados en el que *Nosferatu* parece continuar el movimiento de aproximación a *Hutter* describiendo un círculo envolvente sobre él. La continuidad del movimiento, la dirección aparente y el empalme con *Nosferatu* en la misma zona del cuadro, dan un perfecto y fluido montaje sin que nadie aprecie el salto de ejes y el equívoco espacial.

La última escena que se rodó de **NOSFERATU** fue su justificación realista. La escena del puerto en que se embarcan las ratas que transmitirán la Peste. Según nos informa una noticia aparecida en octubre de 1921 en “Der Film”:

*“El jueves se han rodado en los estudios de la Jofa, los últimos planos de **NOSFERATU**, el film de Prana. Junto a otros decorados, se había construido en el exterior una parte del puerto de Galatz. Formando una bella composición, viejos barcos de tres palos*

4 En realidad la teoría de los ejes es abusiva. Es todo más simple. Si un personaje mira a izquierda de cuadro a otro personaje. éste debe mirar a derecha para que no parezca estar de espaldas. Eso es todo.

anclados y el muelle cubierto de fardos y toneles. Los empleados del puerto trabajaban y, sobre ellos, parecía pesar algo inquietante y horrible. En esta luz fantasmal, en medio de una noche negra como tinta china, la escena impresionaba incluso al especialista habituado a observar tras los bastidores del cine. No lejos de los veleros había un avión posado en el suelo. El motor hacía girar la hélice y en el puerto las velas se inflaban aparatosamente mientras gallardetes y banderolas ondeaban graciosamente al viento. Como es habitual, la escena no se confía al director Murnau hasta que no está lista para ser rodada. Previamente el director artístico de la sociedad, el señor Albin Grau, la ha preparado minuciosamente hasta en sus más pequeños detalles, según principios psicológicos y pictóricos y ha dibujado un boceto antes de montar la escena. Cada gesto, cada traje (época 1840 aproximadamente), cada paso, cada movimiento, se establece con rigor científico en función del efecto psicológico que ha de producir en el espectador. Grau y Murnau realizan un notable trabajo de filigrana cuidando los detalles sin perder de vista las grandes líneas maestras de su obra.”

Esta escena es particularmente importante en el film. Es su justificación realista. Las ratas son las que realmente transmiten la enfermedad. El barco lleva ratas infestadas que ya empiezan a contagiar a la población. La asociación entre las ratas portadoras de la peste y *Nosferatu* se reforzará a lo largo del film e incluso será el motivo principal del cartel realizado por Albin Grau para la publicidad de la película. *Nosferatu* es el fantasma invisible de la Peste transportada por ratas.

La imagen de la proa de un barco no tiene nada de extraordinario. Así es como la vería una persona situada en cubierta. Y, sin embargo, esta vista subjetiva con el barco vacío es insólita e impresionó a los contemporáneos de Friedrich, que la pintó en 1818. Al año siguiente, Carus repetiría esta imagen fascinado. De nuevo un encuadre insólito y una insólita visión parcial de la realidad es utilizado sabiamente por Murnau en **NOSFERATU**. Aquí esa proa del barco vacío (pues sus tripulantes han muerto) parece indicar que está siendo conducido por *Nosferatu* y casi ser su punto de vista. Murnau se ha dado cuenta de la sensación de vacío y de presencia invisible, de *voyeur* oculto que produce la imagen de Friedrich. La imagen de Murnau, más próxima a la de Carus, aumenta la tensión por la fuerza de la proa enhiesta que parece dar la idea de avance imparable y que asociada como está en el film a una imagen de *Ellen* sonámbula que siente la llegada del barco, adquiere un carácter de Destino que los unirá sin remisión. Murnau transforma un apunte de Friedrich de un tranquilo velero en una imagen diabólica que responde al rótulo del film: “*El barco con sus velas infladas por el aliento de Nosferatu avanza inexorable hacia su destino*”, que a su vez procede de la novela de Bram Stoker: “*el barco va siempre con viento de popa como si el mismo diablo hinchase las velas*”. Así Murnau ilustra con una imagen de Friedrich un pasaje de “*Drácula*”.

Adolf Menzel fue un pintor interesado en la reconstrucción histórica de ambientes y vestuarios y por ello sirvió de fuente para muchos decoradores de cine y teatro. Murnau y sus decoradores recurrirán a menudo a su obra. En **NOSFERATU** aun no poseyendo

Menzel el carácter algo tenebroso del Romanticismo, fue útil para establecer detalles del vestuario estilo “Biedermeier”. Pero también Murnau utilizó en algunas ocasiones sus pinturas como fuente dramática, como para una escena de *Ellen* hundida al descubrir que ha de sacrificar su vida para acabar con *Nosferatu*. La sensación de abatimiento, de derrumbamiento vital al aceptar la propia muerte, la toma Murnau de una inquietante pintura de Menzel de su cuñada, hoy en el Hamburger Kunsthalle. Menzel nos muestra una imagen extraña, no nos deja ver el rostro de la mujer, sin duda porque duerme. A Murnau le interesa el efecto extraño de la figura vencida en un blando abandono e indefensión. Es un cuadro de *voyeur*. De alguien que ve la escena con intenciones poco claras. Como una víctima indefensa observada. Como *Ellen* que ahora ya sabe que será la víctima del vampiro.

Ya sabemos en qué se diferencia Murnau de otro realizador que como él copia cuadros para imágenes de sus films. Murnau copia los cuadros incluso hasta en el más mínimo detalle, solo tras haber reflexionado sobre su sentido dramático y haber decidido que es la mejor imagen posible para expresar una idea o sentimiento. No, como otros realizadores, para lograr una imagen estética o reconstruir un ambiente de época. Murnau sabe muy bien que durante siglos la pintura fue el arte de emocionar por la imagen. Y el cine es imagen. Pero el cine es también movimiento en el tiempo, ritmo que apreciamos cambiante secuencia a secuencia en función del dramatismo de la escena. Y de la música.

En **NOSFERATU** tenemos la oportunidad de escuchar la música original reconstruida por Heller y vemos cómo los ritmos de la imagen se adaptan a la música pareciendo en ocasiones, como en las escenas del ataque final de *Nosferatu a Ellen*, que el film haya sido rodado ajustando todos sus ritmos a esta pieza musical de Chopin. Y la tormenta, existente en el guion y apenas visible en las imágenes, crece y se hace presente en el film. La música hace visible lo invisible y refuerza el clima romántico del film. Es esencial **NOSFERATU**.

El cine mudo nunca fue silencioso y las filmotecas deberían tener como objetivo prioritario el localizar las partituras originales, aquéllas que fueron realizadas bajo el control del director, y reconstruir la música haciendo grabaciones (...). En el caso de Murnau, desde luego, sabemos la importancia que daba a la música en sus films. Como decía Frank Hansen: “*Murnau indicaba al compositor los elementos de la partitura*”. Y años después, con la llegada del sonoro, se apresuró a incluir en **Amanecer** la música grabada. Y para **Tabú** hizo desplazarse un equipo de sonido para grabar en Tahití los cantos polinésicos su film. No podemos, y no debemos, ver los films de Murnau sin música porque así no se concibieron.

Como tampoco se concibieron en blanco y negro. Las películas estaban teñidas en diversos colores. Y no eran teñidos añadidos a posteriori, sino decididos por el director (...). Así podemos ver un detalle que explica un corte dentro de un plano al apagarse una vela por el viento. El corte dado justo al apagarse la vela se justifica para empalmar dos positivos de diverso color. Primero ámbar (ambiente iluminado por la luz de la vela) y el segundo azul (al apagarse la vela el ambiente queda iluminado por la luna en la noche). Incluso el



color funciona dramáticamente, ya que la luz de la vela simboliza la vida de la protagonista y el color ámbar cálido refuerza esta idea en contraste con la palidez mortuoria del azul. La vela se apaga, la vida se consume en un soplo = la protagonista morirá. Del color cálido, vivo, al color frío, muerto. Este detalle revela que ya los colores estaban decididos en el momento del montaje del negativo y no son criterios que se dejen al azar del distribuidor. Es más, los colores se preveían y decidían en el rodaje o incluso en la preparación del film. Así vemos en el guion de **El castillo Vogeloed** la indicación de que los sueños ¡serán en blanco y negro!, para lograr un aspecto irreal en un film todo coloreado. Y así se explica que hoy veamos tantos films silentes (**NOSFERATU, Las Tres Luces**) con escenas nocturnas rodadas descaradamente a la luz del día. Se hacía así para luego teñir las copias de azul convirtiendo la imagen en efecto noche. (...)

Como el color, la luz en mayor grado es fuertemente dramática en **NOSFERATU**. Sobre todo gracias al empleo reiterado del contraluz. *Nosferatu* es una sombra, un ser que procede del lado oculto y oscuro de la realidad. La iluminación del film tiende, pues, a lo sombrío y en ella tiene gran importancia el contraluz que permite convertir a los objetos y seres reales en sombras. Ya hemos visto el castillo de *Nosferatu*, presentado a contraluz como una sombra siniestra. El barco que lleva la carga terrible de la Peste-*Nosferatu* se presentará en contraluz como una sombra inmensa que avanza implacablemente a su destino. El contraluz logra además efectos de gran belleza como los irreales brillos plateados del mar que parece teñido de lo maléfico del vampiro. El propio *Nosferatu* con su vestimenta negra parece una sombra. El contraluz producirá interesantes efectos en simples paisajes que así nos mostrarán su otro lado. El contraluz unido al encuadre produce un efecto increíble. Sin duda basado en el cuadro de Friedrich, "Abend" de 1824. Un insólito encuadre que repite Murnau. (...) El contraluz y el dominio de zona en la lucha de la luz y



la sombra nos produce libertad o claustrofobia. La línea de horizonte crea el drama. A lo largo del film la sombra siempre nacida en la parte baja, dominio de lo maligno, crecerá en importancia según suba comiendo zonas de cuadro. La propia sombra de *Nosferatu* crece sobre *Hutter* o desciende al reducir su amenaza. Y la luz gana terreno desde arriba, su dominio, como en el bello plano final en que veremos el amanecer que destruirá a *Nosferatu* por la blanca luz descendiendo sobre una fachada empujando a la sombra, relegándola a la parte baja del cuadro. Este sistema de luces y sombras en lucha disputándose zonas de cuadro ascendiendo y descendiendo estará muy presente en **Fausto**.

La asimilación fue muy utilizada en **NOSFERATU**. Con este procedimiento Murnau logra montar rápidas secuencias de acciones paralelas en la que cada elemento ha sido sustituido por otro que le acompañaba en secuencias anteriores. Lo que da a estas sustituciones representativas un carácter simbólico y muy emotivo. *Nosferatu* llega a ser sustituido por las olas gracias a unas secuencias en que el mar establece un nexo de unión entre *Ellen* y el barco en que va *Nosferatu*. Las olas se asocian a la idea de velocidad del barco anunciando la pronta llegada a destino del vampiro. Más adelante la sola presencia de las olas (otra vez un encuadre tomado de una pintura de Friedrich) basta para indicarnos su llegada, aunque no veamos el barco. Se produce así un sentimiento indefinido siniestro en el que una ola se identifica con el vampiro. Es así como se crean muchos símbolos en la obra de Murnau. La presencia constante de un elemento asociado a otro puede llegar a sustituirle adquiriendo significado simbólico. (...).

(...) La entrada y salida de cuadro es un procedimiento habitual en el cine mudo para hacer aparecer o desaparecer elementos en la acción. Los actores o los objetos entran y salen en el cuadro general-decorado por los laterales como lo hacen los actores en un

escenario. Pero las entradas y salidas de cuadro tienen muchas posibilidades dramáticas y fueron muy bien utilizadas por Murnau. Uno de los recursos dramáticos que derivan de la entrada en cuadro es la sorpresa. Aparece un elemento inesperado. Sorpresa que puede dar lugar al drama, el gag cómico o la aparición fantástica. En **NOSFERATU** y **Tabú** la entrada en cuadro de un barco constituye uno de los momentos más impresionantes de ambas películas. El tamaño relativo del elemento que entra en cuadro es importante. Al ocupar la totalidad del cuadro, el elemento que entra arrolla a los elementos de la escena, el barco parece inmenso e imparable. Su movimiento lento le da seguridad y firmeza. Es una imagen del Destino implacable. El barco en **NOSFERATU**, sombrío a contraluz, siniestro, cubre con su masa el pueblo, lo sepulta con un casco amenazador cargado de ratas apestadas (...). Una pequeña escena de acciones paralelas de fuerte tensión en **NOSFERATU** se resuelve con una entrada en campo. *Hutter* y *Nosferatu*, por caminos distintos, han llegado a la ciudad donde espera la víctima *Ellen*. *Nosferatu* va a por ella. *Hutter* va a salvarla. ¿Quién llegará primero? Dos planos similares en su encuadre compuestos en espejo. En uno *Hutter* que viene en diagonal hacia nosotros. En otro *Nosferatu* que viene en diagonal opuesta. Las dos líneas de su camino parecen converger en una misma dirección. Desde caminos distintos parece que fueran a encontrarse, lo que nos da la idea de su destino común y nos crea tensión. ¿Quién llegará antes? Vemos entonces un plano de la fachada de la casa de *Ellen*. Cuadro vacío. ¿Quién entrará en cuadro? ¿Será *Nosferatu*? El que entra lateralmente en cuadro es *Hutter*, produciendo un respiro en el espectador al verle llegar a la casa. Ha salvado a *Ellen* adelantándose al vampiro. Este sistema de lograr continuidad entre dos planos por movimientos en diagonal en espejo hacia cámara es habitual en Murnau. Dos personajes parecen así que van a encontrarse fuera de cuadro en un punto próximo a nosotros. Es como si girásemos la cabeza para ver alternativamente a uno y otro. (...) En muchos momentos de **NOSFERATU** se producen imposibles e irreales conexiones espaciales entre personajes mediante las diagonales correspondientes de sus movimientos. *Ellen* corre al encuentro de *Nosferatu* por las calles de una población. Mientras, en espejo, el barco de *Nosferatu*, en alta mar, parece ir al encuentro de *Ellen* por la dirección de sus velas. El espectador siente que este encuentro va a producirse por encima del tiempo y el espacio, y es atrapado así en un mundo mágico de fuerzas que están por encima de lo real. Murnau lo logra con unos simples movimientos en diagonal. (...).

(...) Una película tenía normalmente 5 ó 6 rollos-actos de unos veinte minutos y por lo tanto al menos 4 descansos que servían para cambiar el rollo en el único proyector de la sala y para que los músicos descansasen. Y dado que la película se interrumpía o cortaba en cada acto, éstos debían cerrarse dramáticamente dejando en suspenso alguna situación pero terminando las escenas dramáticas y decorados como en el teatro. En el fondo eran actos teatrales. Y lo normal en el teatro era empezar un acto enseñando un nuevo decorado vacío (lo que en cine se hace con un plano general) y que los personajes entrasen en él para actuar, terminado el acto (en cine en otro plano general), con el vaciado del decorado

por salida de los actores. Y eso mismo se hacía en el cine y continuó haciéndose más disimuladamente durante muchos años (todavía hoy adivinamos que una película termina al ver un gran plano general). (...) Pero lo cierto es que este mecanismo, mucho más sutil, lo encontramos en toda la obra de Murnau, que suele empezar rollo por un plano general, aunque los personajes no entren en cuadro. Y terminar por vaciado de decorado o plano general estático. Este criterio es importante tenerlo en cuenta a la hora de reconstruir un film como **NOSFERATU** para saber si puede faltar un plano en un inicio o final de rollo. (...) El film tiene planos absolutamente cinematográficos. Eisner se fija en un plano que le llama en este sentido la atención. Un punto de vista subjetivo de *Knock* subido en un tejado viendo a la gente que corre en su busca, diminutos como hormigas. Un plano justificado por el punto de vista del personaje y, por tanto, subjetivo. Esta escena parece haberse inspirado en una ilustración de “El otro lado”, de Kubin, en que un personaje corre perseguido por la multitud entre las estrechas callejas de la ciudad de Perl. Pero es una referencia vaga, y, desde luego, el punto de vista extrañamente alto (como desde un globo que flotase en mitad de la calle) del dibujo de Kubin, es en el plano perfectamente justificable al estar el personaje en el tejado. Sin embargo, si nos fijamos, nos damos cuenta de que la cámara no está, como debería estar para ser subjetiva, en el tejado, sino, como en el caso de Kubin, en un lugar imposible del centro de la calle.

El último plano del film realmente parece añadido y choca con el estilo general. Hasta sobra dramáticamente y ni siquiera está en el guion. Tampoco tiene mucha relación con el rótulo que le antecede que nos habla de “*las sombras del pájaro de la muerte desvaneciéndose por los vitales rayos del sol*”. Pero la imagen muestra un castillo destruido. ¿Es el castillo de *Nosferatu*? No se parece en nada. La imagen es extraña. Parece un plano añadido por el capricho de Murnau fascinado por una imagen. La pintura de 1851 de John Martin “The Ruined Castle”. Esta imagen, que años después será imitada por Víctor Hugo, como todas las de John Martin tiene un sentido oculto, simbólico y metafísico y podría leerse como en la imagen de Murnau: “*La destrucción de la fortaleza de los hombres impíos o de las fuerzas del mal*”.

Como en el Pensamiento Hermético, la muerte trae la luz tras las tinieblas. Murnau razona como un pintor simbolista. Baste un ejemplo. Tomemos una imagen de Max Klinger no ajeno al universo en que se movía Murnau. Perteneció a una serie de grabados sobre la muerte realizados entre 1885 y 1898. El grabado nº5 se llama “Peste” y en él vemos un hospital con enfermos en las camas. Una monja y un crucifijo negro parecen querer protegerlos del viento que entra por las ventanas agitando los visillos. Un par de cuervos parecen lanzarse sobre los enfermos. Es un clima similar al de **NOSFERATU**. El viento que mueve visillos como representación de la peste y cuervos en lugar de ratas. Pero aquí una realidad artificial nos da racionalmente una idea. El cuervo ha sido escogido por su relación con la muerte, un símbolo tomado de la Alquimia: la Nigredo, la descomposición volátil.



El viento es la manifestación de una presencia invisible: la Peste, que abre ventanas y entra a por sus presas. La Cruz te salva. Todo un compendio de terror religioso. En Murnau las ratas tienen una razón real de ser, constituyen una coartada científica. Es el marino que veremos ser mordido, antes de embarcar, por un grupo de ratas, quien transmitirá la peste en realidad. Y por eso Murnau se detiene en esta secuencia. Y el viento prepara la llegada del vampiro pero en **NOSFERATU** puede explicarse análogamente: el viento incorpóreo te empuja y arrastra. Es una fuerza invisible. Para Klínger y Murnau representación de las fuerzas espirituales y, en este caso, de la Peste, algo invisible que actúa sobre el hombre. Pero tiene que entrar en las casas por las ventanas. Un rótulo del film explica esta antigua creencia: cuando se descubre la Peste en el pueblo, avisan a la población pidiendo que *cierren todas las puertas y ventanas*. La Peste es algo físico, incorpóreo como un fantasma, como una sombra, como el viento, como *Nosferatu*.

Murnau y Grau parecen haber visto toda la pintura alemana de la primera mitad del siglo XIX en busca de imágenes para **NOSFERATU**. Todos los pintores importantes están aquí representados y entre ellos Moritz von Schwind (1804-1871). Ya Lotte Eisner había llamado la atención sobre el parecido de su cuadro "Die Vogelscheuche" ("El espantapájaros") y la escena en que los perseguidores de *Knock* le confunden precisamente con un espantapájaros. Pero se pueden encontrar otros ejemplos. Uno de los más famosos cuadros de Schwind, "Morgenstunde", de 1858, ha sido utilizado por Murnau. El decorado ha sido construido basándose en la pintura y ha sido rodado desde el mismo punto de vista. Y aún para otra es-

cena y otro decorado la misma pintura parece haber servido de inspiración para el recitado de espaldas de *Ellen* que abre la ventana para facilitar la entrada a *Nosferatu*, el viento pestífero

Que *Nosferatu* no es un ser real lo prueba el que nunca actúa en cuadro. Cada vez que mata a una víctima lo hará fuera de cuadro o se cortará la acción pasando a otro lugar. Siempre la acción en *off*. Con ello *Nosferatu* se convierte más en una fuerza invisible que en una realidad física. Algo que subyace tras una realidad, la peste, el viento, la noche, las sombras. Y en su ataque más importante en el film: la muerte de *Ellen*, *Nosferatu* se hará muy presente sin dejar de ser una fuerza indefinida (antes de descubrirse los bacilos eso era exactamente una enfermedad contagiosa). Para ello *Nosferatu* será sustituido por su sombra al aproximarse a la casa y veremos a *Ellen* reaccionando ante la visión de *Nosferatu* pero sin que nosotros veamos lo que ella ve, que queda en *off*. Sentimos que se aproxima a *Ellen* por pasar a un plano más corto y próximo, porque sus reacciones se intensifican acelerando su actuación. Y por fin entrará en cuadro... ¡la sombra de mano de *Nosferatu*! Y será esa sombra quien actúe y no una realidad física. La sombra de la mano se cerrará sobre el corazón de *Ellen* acabando con su vida. La sombra es la representación del mal interior y su imagen nos sugiere que la enfermedad actúa dentro de ella y toma su corazón, centro de vida. Es uno de los momentos más lúcidos de toda la carrera de Murnau y Grau. Y el más bello plano de **NOSFERATU** (...).

Texto (extractos):

Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*,
Filmoteca Española, 1990-1991.

La música de **NOSFERATU**

Hans Erdmann:

*“En el café de la calle Friedrichstrasse me encontré, o quizá mejor me topé con un director de cine. La consecuencia: me encargan componer una película. Se llamaba **NOSFERATU** y llevaba un subtítulo significativo: “Una sinfonía del horror”. Hará cinco o seis años. Los viejos veteranos del cine aún se acuerdan de aquel extraño acontecimiento. Los preparativos artísticos de la operación consistieron en que uno de los días siguientes fui a ver al director -Friedrich Wilhelm Murnau-, para realizar de alguna manera preparativos artísticos, una especie de reunión de dirección; compréndase: yo procedía del teatro. (...). Inicié nuestra conversación con una trascendental pregunta: ‘¿Cree usted que el cine puede llegar a ser una obra de arte? Murnau contestó lacónico: ‘No’. (...) Por supuesto, el día de aquel encuentro con el cine en la calle Friedrichstrasse yo había dado mi conformidad, pero ahora... ¿Acaso no estaba comprometido contractualmente con la capacidad del cine para ser arte? ¿Qué se le ha perdido a un músico en el cine, cuando impera la opinión categórica de que no puede ser una obra de arte? - pero si yo procedía del teatro, donde hasta el últi-*



mo tramoyista está penetrado de su misión artística. ¿Y qué me dice aquí el director? ...Una pena por el contrato, pero ni hablar.

Yo componía y Murnau rodaba: cada uno por su lado, y los dos en paz. Y después vi la película por primera vez. ¡Lástima, lástima, lástima! Me lo había imaginado todo completamente distinto. Así descubrí el cine.

El sentido era el correcto. Pero, por lo menos, en aquel entonces vi una serie de fotografías de estudio, y recibí y utilicé algunos consejos de Murnau: la imagen de las escenas que se había formado en mi mente no correspondía a la suya. ¡Naturalmente que no! Se haga lo que se haga, se intente el camino que se intente tomar para solventar tales dificultades, a mí me pareció que la premisa inicial para la realización de un trabajo artístico-práctico es un estudio más profundo de las particularidades técnicas que se encuentran entre el cine y la música (...).”

(...) Berndt Heller lleva muchos años reconstruyendo la música original de films mudos e interpretándolos (es director de orquesta). De Murnau tiene las músicas originales de **NOSFERATU**, **Tartufo**, **El último** y también la música americana original para piano solo de **El último**. (...) De **NOSFERATU** tiene tres versiones, todas adaptadas a la reconstrucción de Enno Patalas. Una versión para dos pianos, y dos para orquesta (con 27 miembros y de 46 miembros) con instrumentación original. (...) Particular interés tienen sus textos, pues nos

muestra la enorme importancia que tenía la música en los films mudos de Murnau:

*“En el libro de Hans Erdmann, las 2.500 o más músicas que aparecen tienen indicaciones muy específicas. Por ejemplo, la ‘Suite fantástico-romántica’ (que es la música para **NOSFERATU**) consta de diez frases musicales y estas diez frases están mencionadas en el libro en más de veinte lugares del film. Es decir, casi todas las músicas se utilizan en dos o tres ocasiones. Hans Erdmann ha utilizado estas músicas varias veces. Y así, en el libro indica que la misma música una vez es para la despedida y otra vez para cuando la mujer está en la orilla del mar esperando ansiosamente a su marido. Erdmann añade entonces unas olas con el piano que no aparecen en la primera ocasión, en la despedida, porque entonces Hutter está aún en la ciudad despidiéndose de su mujer. Más tarde, cuando la mujer ya le está añorando, mirando al mar, se toca la misma música que cuando estaban juntos pero con el sonido de las olas sugerido por el piano. Es decir, se amplía la música aun tratándose de la misma pieza. Una vez se toca solamente una parte y en la otra se toca algo más. También he encontrado otras indicaciones en otras piezas. Por ejemplo, de pronto uno se encuentra con ‘Les balles’ de la ‘Suite de los Niños’ de Bizet, según arreglo de Erdmann. Y yo me preguntaba, ¿por qué ‘Les balles’?. Pues, sí. Mirando la película se ve rodar la pelota de croquet y la música encaja fenomenalmente bien. La parte anterior es en Re mayor. ‘Les balles’ en La mayor y después se sigue en Re mayor. Así que tenemos una estructura A-B-A tal y como en la película (...).”*

Cuando Heller nos habla de estructuras A-B-A o de que el recuerdo de un personaje se sugiere repitiendo una música que le está asociada por una escena anterior nos damos cuenta de que los procedimientos dramáticos habituales de Murnau, como la asimilación, han sido también aplicados a la música de **NOSFERATU**. Lo que demuestra hasta qué punto la música es importante en sus films. Por otra parte, es muy fácil percibir relaciones dramáticas entre la música de **NOSFERATU** y la de **Amanecer**, por ejemplo con métodos asociativos similares entre la música y los personajes (...).

(...) El 4 de marzo de 1922 Friedrich Wilhelm Murnau estrenaba en el Zoo Palast de Berlín su particular versión de la novela de Bram Stoker “Drácula”, titulada **NOSFERATU**. Para la ocasión, el jefe del departamento musical de la productora Prana, Hans Erdmann, había compuesto una partitura totalmente original que fue ejecutada en vivo por una orquesta. Aunque el estreno fue un éxito y la partitura de Erdmann tuvo excelentes críticas, la mala suerte acompañó al film: por un lado, la productora Prana se declaró en bancarota y desatendió otras proyecciones del film con orquesta en vivo; por otro, la viuda de Bram Stoker denunció a los responsables del film por no haber pagado los derechos de autor para hacer la adaptación de “Drácula” y ordenó que se quemaran todas las copias del film. Afortunadamente, unas copias se salvaron, pero nunca volvieron a ser exhibidas con el score de Erdmann, hasta una reciente reconstrucción en 1995. Multitud de copias del film han circulado con posteriores partituras para piano, órgano..., pero ninguna de ellas confiere al film la fuerza que le daba la música original de Erdmann.



La partitura de Erdmann se enraiza plenamente en la tradición de la gran música alemana del XIX, e incluso, puede concebirse casi como un poema sinfónico que acompaña ininterrumpidamente la narración de Murnau. El score se articula sobre el enfrentamiento de dos bloques claramente diferenciados: la Luz, con una música de marcado carácter bucólico (“*idílico*” según propias anotaciones de Erdmann en su partitura) que representa el feliz mundo burgués de *Ellen* y *Hutter*, y la Sombra, un registro “*siniestro*” (según también anotaciones de Erdmann) para acompañar las andanzas del vampiro *Nosferatu*. El modo general de la partitura (lo que podríamos llamar, empleando términos musicales aplicados a un concepto dramático, clave) viene marcado por la introducción, una obsesiva figura marcada en los violonchelos y la percusión cuyos ecos resonarán, setenta años después, en la introducción musical de Wojcieh Kilar para el *Drácula* (*Bram Stoker’s Dracula*, 1992) de Francis Ford Coppola. Si el bloque marcado como “*idílico*” es más convencional, más cercano a la concepción de lo bucólico de los grandes sinfonistas del XIX, es en el registro “*siniestro*” donde Erdmann se permite mayores licencias: el estilo grandilocuente y agresivo de escenas como el ataque de *Nosferatu* a *Hutter* será la semilla de muchos recursos musicales de las producciones de terror del Hollywood de los cuarenta y de la Inglaterra de los cincuenta, mientras que la experimentación con ciertas cualidades “*hipnóticas*” de la orquestación en escenas como la del trance telepático de *Ellen* darán pie a no pocos clichés posteriores.



Al igual que Murnau, Erdmann finaliza su score con el triunfo de la Luz sobre las Tinieblas: una versión triunfal del tema de *Ellen y Hutter*, tras ilustrar la muerte de *Nosferatu* con una orquestación grotesca, tan expresionista como las imágenes de Murnau o la propia figura tortuosa y depravada del vampiro (...).

Texto (extractos):

Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*,
Filmoteca Española, 1990-1991.

Roberto Cueto, *100 bandas sonoras en la Historia del Cine*, Nuer Ediciones, 1996.

(...) Segunda de las películas que toman el nombre de “Drácula” como excusa argumental -la primera, *Drakula* es una producción húngara de 1920 dirigida por Károly Lajthay y que parece haberse perdido-, **NOSFERATU** parte del folletín de horror, casi al estilo de Louis Feuillade, y los clichés expresionistas para ensayar una ambiciosa fábula metafísica: la definitiva mayoría de edad del cine de terror. Milagrosamente dotada de una densa, espesa complejidad, **NOSFERATU** puede contemplarse, al menos, desde tres puntos de vista diferentes. Primero, como una peculiar visión de la novela de Bram Stoker, una lectura a la vez arrebatada y ascética de su sórdido decadentismo victoriano.

Segundo, como una superación, en su propio terreno, de la estética expresionista, claramente dominante en Alemania en el momento de su realización. Y tercero, como una de las películas más personales de F. W. Murnau, sin duda uno de los artífices máximos del lenguaje cinematográfico en la época del mudo, que consigue aquí una de sus obras mayores, uno de sus manifiestos más completos. Para empezar, pues, Murnau parte de la apocalíptica parábola de Stoker para inscribirla en la órbita de un cierto romanticismo alemán, a medio camino entre los cuentos de Hoffman y las desquiciadas visiones del último Holderlin. Aquí el vampiro, también conde pero llamado *Orlok*, es la encarnación absoluta del Mal, pero representa igualmente la fascinación del abismo y de la muerte: su relación a distancia con *Ellen* -trasunto de la *Mina* original y esposa de *Hutter/Harker*, la mujer con que se obsesionará y que, finalmente, sacrificará su pureza para librar a la ciudad del monstruo, un esquema argumental en su mayor parte ajeno a la novela- se caracteriza por una misteriosa atracción mutua y se erige en el centro del film, provocando numerosas, inquietantes correspondencias.

En efecto, mientras el entorno cotidiano de la casa de *Ellen* y *Hutter* posee su réplica horrible en el castillo del conde, los rasgos del propio vampiro lo convierten en la horrida caricatura de un ser humano: orejas puntiagudas, mirada febril, figura encorvada, manos como garras, aspecto sonámbulo. Y del mismo modo en que el amor de *Ellen* por *Hutter* puede manifestarse incluso a kilómetros de distancia, por medio de misteriosas premoniciones y tomas de contacto, también el poder de *Nosferatu* irradia extraños efluvios a su alrededor, desde los puntos luminosos que jalonan su viaje en barco por el océano hasta la epidemia de ratas que asola la ciudad a su llegada, pasando por las sombras que suelen preceder a sus apariciones en escena o las múltiples siluetas a contraluz con que se le asocia. Rodada en 1921, dos años después de **El gabinete del doctor Caligari**, la película, empero, se niega radicalmente a utilizar los claroscuros y contraluces propios del expresionismo en el mismo sentido que la pesadilla arquitectónica de Robert Wiene, es decir, con el único fin de crear un universo visualmente laberíntico y retorcido: aquí lo importante no es el efecto estético, sino el enfrentamiento que se establece constantemente entre la Oscuridad y la Luz, entre los lóbregos arcos del castillo que suelen enmarcar la silueta del conde y la diáfana transparencia con que se presenta, al principio, la casa en la que viven los dos enamorados, en una aguda utilización de los escenarios naturales. Lejos, pues, del estatismo, de la pesadez visual de **El Golem** (1920), por ejemplo, la película de Murnau presenta un dinamismo en la composición de los planos, una fluidez en la estructura, que acaban dotándola de un estilo en el que ni siquiera cabe la teatralidad tan utilizada por la estética expresionista. Por el contrario, la inmovilidad de los decorados se ve continuamente traspasada tanto por una esplendorosa expresividad pictórica -con claras influencias, como ha demostrado Luciano Berriatúa, de Kaspar David Friedrich, Franz Marc, Oskar Kokoschka y Edvard Munch, entre otros- como por una gran variedad de recursos cinematográficos, cuyo inmarcesible emblema sigue siendo la aceleración de la imagen en la escena, en negativo, de la carreta fantasma que conduce a *Hutter* al castillo del conde. Como la

mayoría de las películas de Murnau, así, y a pesar de las claras influencias del guionista/ocultista Albin Grau, **NOSFERATU** se plantea desde el principio como un discurso sobre la inocencia enfrentada a la adversidad, a la crueldad, a la perversidad: en este caso *Ellen*, una “criatura de corazón puro” –según los rótulos del film– que ofrece su sangre por la salvación de sus semejantes. Y es precisamente ese enfoque tan caro a Murnau –véase **Amanecer** (1928) o **Tabú** (1930), también enfrentamientos entre la Luz y la Oscuridad, entre la pureza y la corrupción– el que da forma a la justamente famosa, inolvidable escena final: *Nosferatu* pasa sigilosamente ante una ventana, tras haber acabado con *Ellen*, y cae fulminado por los primeros destellos del amanecer que atraviesan los cristales. La Luz vence a la Oscuridad, el día a la noche, la vida a la muerte, del mismo modo en que, en el terreno de la puesta en escena, el dinamismo del montaje y del encuadre, el ascetismo y la abstracción del decorado, han vencido a la inmovilidad, al abigarramiento teatral del expresionismo. Como ese ingrátido rayo de sol que aniquila a *Nosferatu*, la muerte andante, también la inocencia del medio cinematográfico se basa en la luz que crea vida a partir de la materia inanimada e inerte, de las tinieblas, de “*las sombras del pájaro de la muerte* –como reza el último rótulo del film– *desvaneciéndose por los vitales rayos del sol*”. Entre otras muchas cosas, **NOSFERATU** también es una metáfora sobre el cine.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, “Nosferatu, el vampiro”, en dossier “100 años de Drácula”, rev. Dirigido, abril 1997.

(...) El 4 de marzo de 1922 se estrenaba la película que, con justicia, consolidaría el prestigio de su director, el genial Friedrich Wilhelm Murnau, y uno de los mejores films de la Historia del Cine, por más que inscrito tan solo relativamente en el movimiento expresionista. Mucho se ha escrito en torno a la producción y el rodaje de **NOSFERATU**; mucho, y muy bueno⁵. Difícilmente voy a conseguir superarlo en este espacio. De hecho, voy a acotarlo a uno de sus aspectos, a mi entender el más atractivo, dado que posiblemente sea del que menos se había hablado hasta este momento y ahora, en estos tiempos de incertidumbre líquida, cotidianidad misteriosa y miedo al futuro, parece haber cobrado una inesperada actualidad: su condición de película ocultista; dejo para otra ocasión su condición –parafraseando a Luciano Berriatúa– de película erótica, espiritista y metafísi-

5 Desde las, en este sentido y en muchos otros, insuperables obras de Luciano Berriatúa, **Los proverbios chinos de F.W. Murnau**, Filmoteca Española, Madrid, 1990-1991, y **Nosferatu: un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico**, incluido en la edición especial en DVD de Divisa, 2013 (colección Orígenes del Cine), hasta llegar a la reciente de Jesús Palacios, **Nosferatu. El libro del centenario**, Notorious, Madrid, 2022.

ca. Y, para empezar, ¿de dónde viene la fama de **NOSFERATU** como film ocultista? Del hecho verificado de que en su génesis estuvo directamente involucrada una interesantísima personalidad del mundo ocultista alemán de principios del siglo XX: el polifacético Albin Grau, quien además de ser el productor de la película -junto con Enrico Dieckmann, este último también productor de **Sombras** (*Eine nachtlliche Halluzination*, Arthur Robinson, 1923), otro reputado film expresionista-, y diseñador de decorados y vestuario de **NOSFERATU**, fue quien tuvo la idea inicial del proyecto y el primero en proponérsela a Friedrich Wilhelm Murnau, quien toda su vida se había sentido fuertemente atraído por el ocultismo y conocía de sobra la reputación de Grau en los círculos ocultistas berlineses: (...) con el nombre mágico de “Frater Pacitius”, fue nombrado Primer Gran Maestre de la Logia Lichtsuchenden Brüder, de la Orden Pansofia (“Collegium Panshopicum” de Berlín Oriental), una rama de la OTO -la Ordo Templis Orientis, de la que fuera líder el célebre Aleister Crowley-, que, más tarde, se convertiría a su vez en la “Fraternitas Saturni”, en 1928, y en cuya publicación “Saturn Gnosis” aparecerían también numerosos ensayos e ilustraciones de Grau.

Por si fuera poco, Grau había creado junto con el mencionado Dieckmann la productora cinematográfica Prana Film, la cual debe su nombre a lo siguiente: en sánscrito, “prana” es la palabra que simboliza la fuerza vital, el alma o, más bien, la energía, la esencia de la vida misma. Un término habitual entre teósofos y orientalistas que además resulta especialmente adecuado si pensamos en la naturaleza del vampiro, protagonista de **NOSFERATU** -absorber la vida humana, a través de su sangre, despojándola de su esencia. Es decir, de su “prana”. A ello hay que unir, entre otras razones, la elección de la novela en la cual se inspira el film, la famosísima “Drácula”, de Bram Stoker: el autor de “Drácula” era un buen conocedor a su vez del ocultismo, y su novela está llena de numerosos elementos esotéricos, como confirman también algunas de sus obras posteriores, como “La joya de las siete estrellas” o “La madriguera del gusano blanco”. Si bien Stoker no perteneció -como se ha venido repitiendo a menudo erróneamente- a la famosa Orden Hermética del Amanecer Dorado, a la que sí pertenecieron escritores como William Butler Yeats o Arthur Machen, y el siempre polémico Aleister Crowley, conocía a varios de sus miembros, y es muy posible que esa familiaridad con la famosa orden mágica influyera también en la decisión de Prana Film de llevar “Drácula” a la pantalla.

Anotemos, finalmente, unos cuantos detalles suculentos. Henrik Galeen probablemente fue escogido por Grau como guionista porque aquel había sido secretario personal de Hanns Heinz Ewers, una de las personalidades ocultistas más influyentes de su tiempo. Por otro lado, ¿es casualidad que el actor elegido para interpretar al nosferatu fuera Max Schreck? En alemán, “schreck” significa “miedo”, “espanto”... (...) Respecto al subtítulo del film, *Eine Symphonie des Grauens*, “Una sinfonía del terror” (...), en alemán, la raíz filológica de la palabra terror (“grauens”) es la misma que la de la palabra gris (“grau”); el film de Murnau abunda mucho más en los tonos grises -la mañana y la niebla, el barco y los almacenes- que en los negros y blancos.



El realizador Edgar G. Ulmer, quien colaboró con Murnau en numerosos cometidos⁶, afirmó en una entrevista publicada en “Midi-Minuit Fantastique” que, en determinadas escenas, fue el propio Murnau quien interpretó al vampiro: “Tengo la impresión -y no es más que una impresión- de que Hans Rameau, un guionista muy amigo de Murnau, tuvo algo que ver con eso... De que era él quien encarnaba a Nosferatu. No lo hemos sabido nunca con certeza y sin duda nunca se podrá aportar ninguna prueba... en cuanto a Max Schreck, existía realmente y trabajó en otros films, pero era distinto al personaje que se ve en **NOSFERATU**.”

Como adaptación del “Drácula” de Stoker, **NOSFERATU** me parece tan ejemplar, en su capacidad de síntesis del extenso original literario, como lo sería, treinta y seis años después, el **Drácula** (*Dracula*, 1958) de Terence Fisher, con la cual la película de Murnau coincide, anticipándola, en la modificación y supresión de sus personajes principales. *El conde Drácula*

⁶ Ulmer fue ayudante de dirección y diseñador de producción (no acreditado) de **Las finanzas del Gran Duque** (*Die Finanzen des Grobherzogs*, 1924) y (acreditado) de **El último** (*Der letzte Mann*, 1924), de la cual también fue ayudante de dirección, así como ayudante de dirección artística (no acreditado) de **Amanecer** (*Sunrise*, 1927), y guionista (no acreditado), supervisor de producción (no acreditado) y supervisor de montaje (no acreditado) de **Tabú** (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931).

se convierte, aquí, en el conde Orlok (Max Schreck); *Jonathan Harker*, en el joven agente inmobiliario *Hutter* (Gustav von Wangenheim); *Mina Murray*, su prometida, en *Ellen* (Greta Schröder), su esposa; el demente *Renfield*, en el jefe de *Hutter*, *Knock* (Alexander Granach); mientras que los amigos de *Hutter* que acogen a *Ellen* en su vivienda durante la ausencia del primero, *Harding* (Georg H. Schnell) y su esposa *Ruth* (Ruth Landshoff), vendrían a ser, poco más o menos, equivalencias de personajes del libro como *Arthur Holmwood* y *Lucy Westenra*. Murnau y su guionista, Henrik Galeen, prescinden del cazador de vampiros *Abraham Van Helsing* y de las concubinas vampiresas que viven en el castillo de *Drácula*, pero a cambio mantienen la estructura de al menos los dos primeros tercios de la novela: el viaje de *Hutter* a Transilvania, su estancia en el castillo del vampiro, el periplo del conde en barco (el “Démeter”, en la novela, el “Empusa”⁷, en el film) alimentándose con la sangre de la cada vez más diezmada tripulación, para luego instalarse en una vieja mansión que vendría a ser un equivalente a la abadía de Carfax, y el acoso del vampiro a *Ellen*, de la cual ha quedado prendado tras haber visto su retrato en un camafeo que *Hutter* lleva siempre consigo. Incluso, a riesgo de exagerar, ¿no puede verse en los apuntes narrativos insertados en los rótulos una evocación del estilo epistolar de la novela de Stoker?

Por otro lado, hay que destacar, como notables diferencias, que la acción de la película transcurre en 1838, mientras que la de la novela lo hace alrededor de 1897, fecha de su publicación, y que la trama de esta última se ubica entre Transilvania y el Reino Unido, y la del film, a caballo de Transilvania y la imaginaria localidad alemana de Wisborg. En esto último coincide con **El gabinete del doctor Caligari** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), que también transcurre en una ciudad ficticia llamada Holstenwall. Pero, sin lugar a duda, el elemento diferenciador más claro reside en la caracterización del conde *Orlok*, el cual, lejos del aristócrata elegante y un tanto decadente retratado por Stoker, es un ser extraño y repulsivo que, en cierto sentido, tiene un aspecto físico -orejas puntiagudas, incisivos prominentes (en vez de colmillos), manos rematadas en largas uñas- que lo hace parecer una especie de hombre-rata: no olvidemos que el conde viaja acompañado de un ejército de ratas que transmite rápidamente la peste⁸. En otra diferencia con respecto al libro, el vampiro aquí es destruido por la luz del sol, después de que *Ellen* haya sucumbido al hechizo, entre seductor y maligno, del no muerto, haciéndole olvidar el canto del gallo, que anuncia la inminente llegada de un nuevo día, en lo que podemos ver fácilmente otra futura conexión con el **Drácula**

7 La “Empusa” o mantis palo (*Empusa pennata*) es una especie de insecto mantodeo de la familia Empusidae caracterizada por su aspecto de palo y su inconfundible penacho o cresta en la cabeza. **Empusa** está relacionado con el Hades o infierno de los antiguos griegos. **Empusa** era la guardiana del Hades o infierno en la obra “Las ranas” de Aristófanes, capaz de cambiar de aspecto y seducir a los hombres para beber su sangre y devorarlos. (*CineClub Universitario/Aula de Cine*. 2022)

8 Algunos autores han señalado, maliciosamente, que la caracterización del vampiro puede interpretarse como una caricatura del arquetipo del judío. Esta interpretación, lejos de reducir el alcance del film, más bien añade no pocas sugerencias en torno al momento de su estreno, la Alemania prenazi.

de Fisher. Todos esos cambios con respecto al original literario no serían suficientes para impedir la demanda por plagio de Florence Stoker, viuda del escritor, por violación de derechos de autor, dado que la película se había realizado sin su permiso, y que a punto estuvo de conseguir que todas las copias de esta obra maestra fuesen destruidas. **NOSFERATU** sería objeto de una excelente nueva versión a cargo de Werner Herzog, **Nosferatu, vampiro de la noche** (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), con Klaus Kinski como *Drácula* -personaje que el actor repetiría en la mediocre pero curiosa **Nosferatu, príncipe de las tinieblas (Nosferatu en Venecia)** (*Nosferatu a Venezia*, Augusto Caminito, 1988 [y Kinski y Maurizio Lucidi, no acreditados])- , y de una singular película de cine dentro del cine, **La sombra del vampiro** (*Shadow of the Vampire*, 2000, E. Elias Merhige), ficticia recreación del rodaje de **NOSFERATU** que recogía la leyenda urbana según la cual Max Schreck era un auténtico no-muerto.

NOSFERATU no es una película expresionista, o al menos no lo es en primera instancia, por más que, con el paso del tiempo, se haya convertido en uno de los más socorridos iconos del expresionismo cinematográfico. Precisamente si algo la caracteriza es que, al contrario que **El gabinete del doctor Caligari** o que los films adscritos a lo que se conocería como “caligarismo”, la película de Murnau hace gala de un fuerte realismo en materia de dirección artística, sobre todo en lo que atañe a los exteriores, rodados en auténticos escenarios de Lübeck (Alemania) y Eslovaquia. Incluso los interiores -los del castillo de *Orlok*, filmados en un estudio berlinés-, si bien estilizados, tampoco obedecen a los parámetros estéticos del expresionismo caligarista, sino más bien -como apunta Lotte H. Eisner- hacia la arquitectura “típicamente nórdica: fachadas de ladrillos con hastiales truncados”, nada raro habida cuenta la admiración que sentía Murnau por el cine nórdico y, más concretamente, por la obra del excepcional Mauritz Stiller. Quizá lo más adecuado sería afirmar que **NOSFERATU** es una película de inspiración expresionista que una película expresionista en sentido estricto o, si se prefiere, una película no completamente expresionista en la forma (en el sentido caligarista de la expresión), pero muy expresionista en el fondo. Lo digo porque el cine de Murnau en general, y **NOSFERATU** en particular, comparten muchas ideas propias del expresionismo cinematográfico, principalmente la utilización de la fotografía y la decoración como recursos expresivos destinados a reflejar la psicología de los personajes. Dicho de otro modo: que Murnau no utilizara los telones pintados de **El gabinete del doctor Caligari**, entre otras razones porque amaba los rodajes en exteriores naturales, no significa que no se identificara, al menos en parte, con algunos de los postulados del expresionismo.

A un siglo de su estreno, siguen siendo sorprendentes las audaces ideas creadas por Murnau para **NOSFERATU** en materia de construcción de los encuadres y soluciones de montaje. Con respecto a lo primero, cabe anotar la ruptura del verosímil a la hora de mostrar los movimientos del conde *Orlok*, expresando así el carácter sobrenatural del personaje: su primera aparición, con el rostro parcialmente escondido entre un sombrero y el cuello de su abrigo, cuando -como en la novela de Stoker- el vampiro acude a recoger a su invitado montado en una calesa, que Murnau filma a cámara rápida; el inserto de un plano general de esa misma calesa, con la imagen acelerada y, al mismo tiempo, pasada a negativo; el plano



general en semipicado, desde el punto de vista de *Hutter*, viendo al conde *Orlok* cargando sus ataúdes en un pequeño carromato, también a cámara rápida, antes de partir escondido en uno de ellos; la imagen del conde *Orlok* irguiéndose dentro de su ataúd sobre sus propios talones en la bodega del “Empusa”, imitada hasta la saciedad por cineastas de toda índole, de Cocteau a Coppola; la magistral utilización de las sombras en los célebres planos que muestran al vampiro acercándose al lecho del aterrorizado *Hutter* (la cabeza y las manos, o garras, del conde se proyectan en el cabezal de la cama como surgiendo de la oscuridad) o al dormitorio de la indefensa *Ellen* (la sombra del conde *Orlok* proyectándose en la pared mientras sube la escalera; otra imagen de la sombra alargando su brazo hacia la puerta de la estancia de la muchacha⁹; la sombra de la mano del vampiro subiendo por el pecho de *Ellen* y cerrándose a la altura de su corazón...).

Pero acaso sea en su empleo del montaje donde hallamos sus hallazgos más geniales y, paradójicamente, cien años después, modernos. De hecho, podemos hablar del film, con escaso margen de error, como una obra que no solo se desarrolla en montaje en paralelo, sino que, incluso, halla su razón de ser, su sentido, en ese recurso. Básicamente, **NOSFERATU**

⁹ Imagen que, además de copiada hasta el aburrimiento -recuérdese, de nuevo, a Coppola-, ya había sido anticipada por el propio Murnau en una secuencia de pesadilla de *El castillo Vogelod* (1921).

narra: 1) la estancia de *Hutter* en el castillo del conde *Orlok*, con todo lo que allí acontece; 2) los terrores nocturnos de *Ellen*, presintiendo que algo malo le está ocurriendo a su marido; 3) el viaje del vampiro a Wisborg con sus ataúdes, primero remontando un río, y luego por mar a bordo del “Empusa”; 4) el viaje de regreso de *Hutter* a Wisborg, tras haber huido del castillo del conde; y 5) el acoso a distancia al cual el vampiro somete a *Ellen*, hasta llegar a su famoso clímax. Pero todas estas narraciones en paralelo no solo pretenden imprimir dinamismo al relato: el montaje establece, además, asociaciones directas entre los personajes, de tal manera que se produce una suerte de fusión entre los mismos. Cabe recordar la célebre secuencia en la que *Ellen* se incorpora de su lecho, como sonámbula, justo en el momento en que el conde *Orlok* está a punto de desangrar al marido de la joven; la muchacha grita el nombre de su esposo, “¡*Hutter!*”, y, sorprendentemente, eso parece detener al vampiro, que se encuentra a miles de kilómetros de distancia; a mayor ahondamiento, Murnau establece una extraordinaria correspondencia entre el conde, mirando hacia la derecha del encuadre, y *Ellen*, la cual a su vez, en contraplano, mira hacia la izquierda del encuadre, como si las miradas de ambos se encontraran en un imposible punto invisible que media entre ambos planos. En cierto sentido, el montaje no solo confiere una peculiar abstracción a determinados efectos especiales –el momento en que, a base de cortes, la trampilla de la bodega del “Empusa” y la lona que la cubre se abren “mágicamente” para dejar paso al vampiro y su ejército de ratas; la escena en la que el conde abre la puerta de su casa en Wisborg sin tocarla, visualizada a base de breves cortes de montaje–, sino que realza lo que el relato tiene de digresión metafórica sobre el doppelganger: el tema del doble. En referencia a los dobles que aparecen en la película, Vicente Sánchez-Biosca nos recuerda que “se ha puesto, por ejemplo, de relieve y con insistencia la conexión entre *Hutter* y *Orlok*, haciendo de este un doble siniestro del anterior; se ha reseñado los dos rostros de *Nosferatu*, el de conde solitario depurado en sus formas y aristocrático en su comportamiento, y el de terrible vampiro; se ha insistido, igualmente con énfasis, en la misma ambivalencia de los sentimientos de *Ellen* hacia los personajes anteriores, rasgo que justamente confirma el carácter estructural de su semejanza inconsciente; por demás, pocos habrán olvidado la dualidad de funciones que separa a *Orlok* de *Knock* o, incluso, de los dos médicos que aparecen en la historia, uno científico, ocultista el otro”¹⁰. Carácter dual de la narración que, unida a sus abundantes referencias a la cábala y el ocultismo, siguen haciendo de **NOSFERATU** una de las películas más fascinantes e inclasificables de la Historia del Cine.

Texto (extractos):

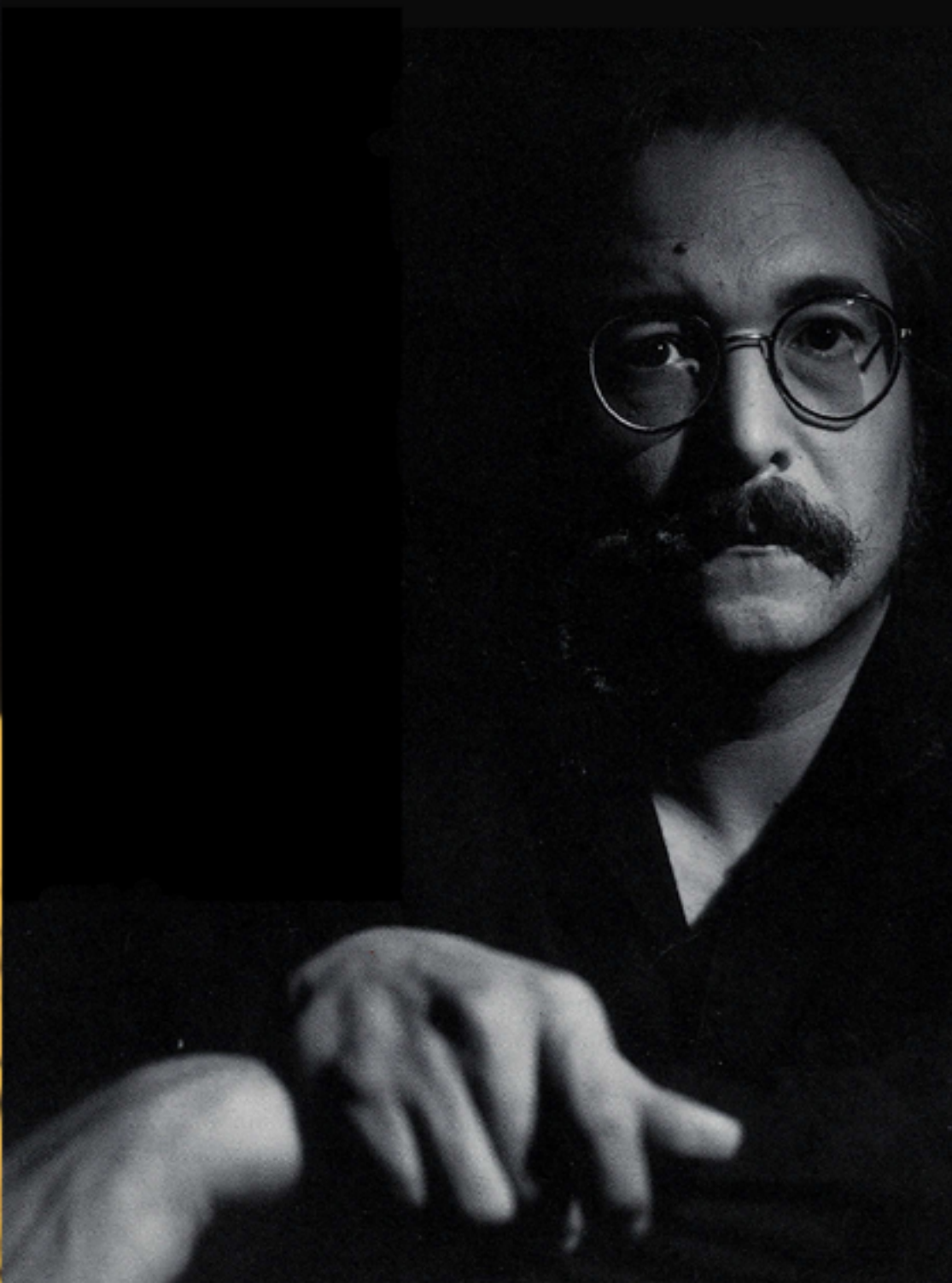
Tomás Fernández Valentí, “Nosferatu”, en dossier “Centenario Nosferatu: El expresionismo alemán, síntesis de vanguardia artística y reflejo social de una época”, rev. Dirigido, septiembre, 2022.

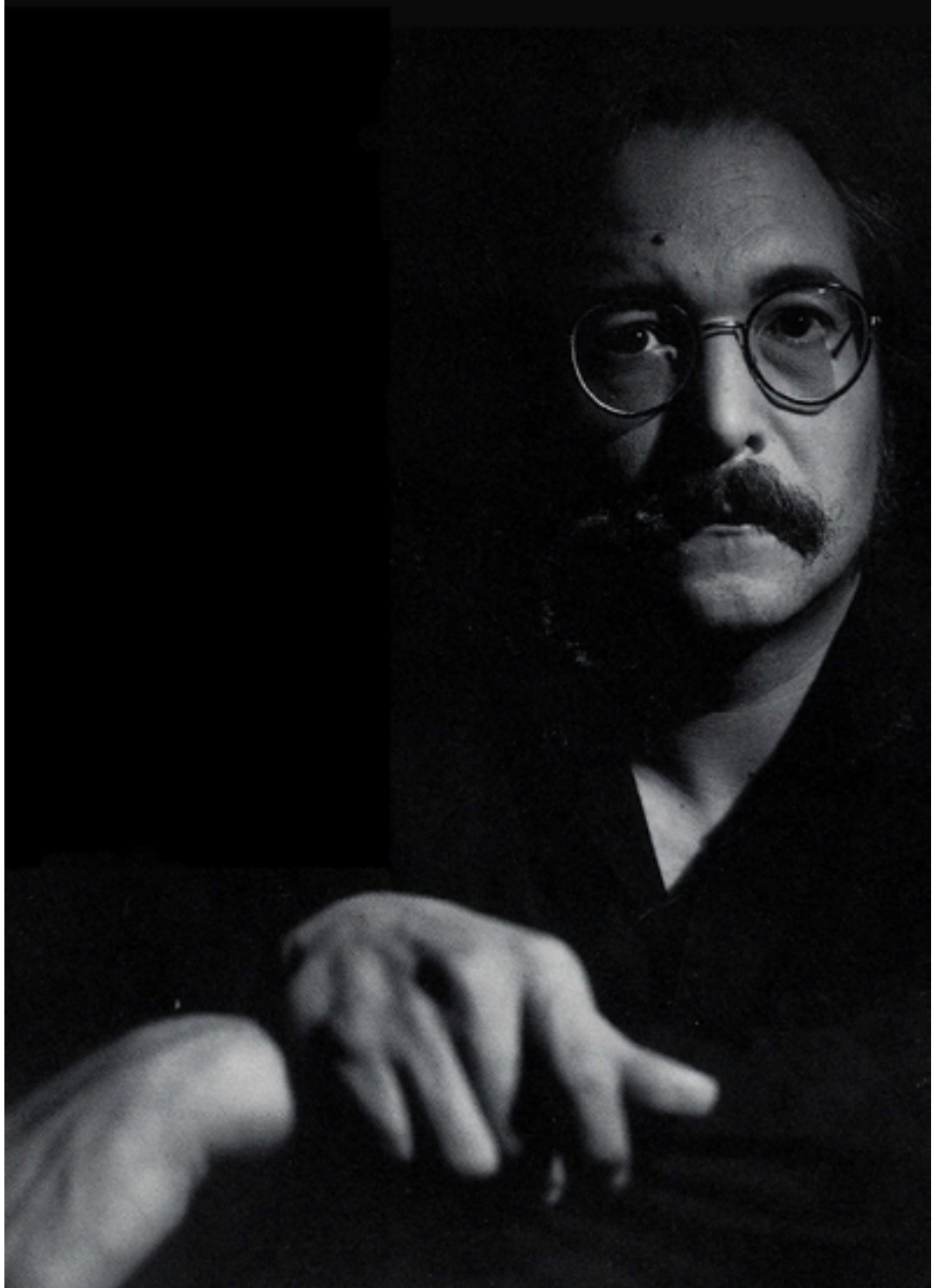
¹⁰ Vicente Sánchez-Biosca, **Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933**. Verdoux, 1990



3	F	C	7
2	J	V	S
4	N	S	5
1	U	T	\

W 9 4 6 V W
@ H G S D O T T R V T
U 2 7 7 1 0 7 0 7
9 1





Viernes 11 noviembre **20:30 h.**
Paraninfo del Parque Tecnológico de la Salud
Entrada libre hasta completar aforo

Organiza: Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE LA ORQUESTA DE LA UGR

Director: Gabriel Delgado

Arreglos y Orquestación: Rafael Liñán

CENTENARIO DE “NOSFERATU” / HOMENAJE A JORDI SABATÉS **“NOSFERATU SEGÚN EL MAESTRO JORDI SABATÉS”**

presentado por Anna Pomerol (viuda de Jordi Sabatés) &

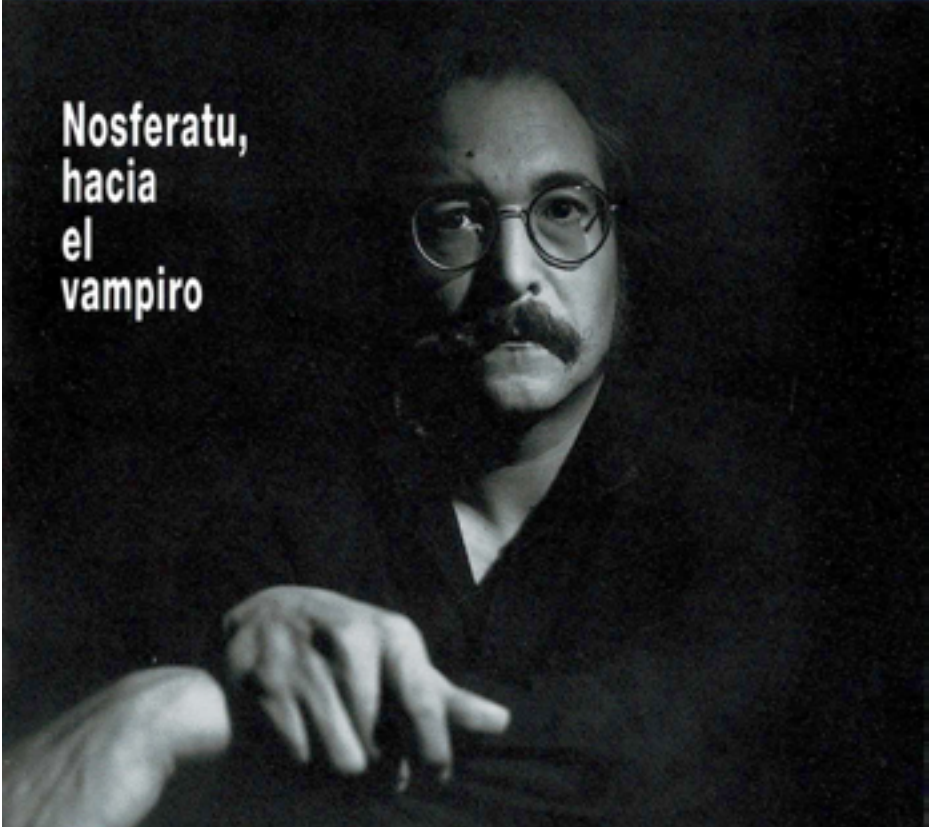
Juan de Dios Salas (director del CineClub Universitario/Aula de Cine)

NOSFERATU, HACIA EL VAMPIRO

por **Jordi Sabatés** (29-1-1990)

NOSFERATU es la película infinita que usando de una dramaturgia con una belleza asimismo infinita nos muestra el horror, la muerte, la inocencia perdida y el amor amenazado. Esta dramaturgia mágica la integran los efectos de la luz, los malignos y equívocos decorados, las frecuentes distorsiones de la realidad convencional, y todos estos elementos son a la vez el Horror, la Muerte y la Belleza. En este sentido es tanto deudora de los versos de Baudelaire como de los paraísos de Thomas de Quincey. Finalmente, el acto de entrega amoroso aniquila al mal. Su vastedad contiene por tanto al Demiurgo, al maniqueísmo engendrador del cántaro y en definitiva al mito del Vampiro. En el año en que vio la luz (1922) fue considerada acaso una parábola. Después ha pasado a formar parte de la sustancia del Inconsciente Colectivo, en donde el tiempo no fluye (o lo que es lo mismo, puede fluir de diversas maneras).

Quizás es la música el arte donde la fatigosa tautología forma-fondo queda más patente. Esta es la clave que ha sugerido la “musicación” de la película. Se ha pretendido menos una mera ilustración paralela, que la búsqueda de unos determinados intervalos y giros armónico-melódicos capaces de inducir al inconsciente a bucear en este lóbreo



Nosferatu,
hacia
el
vampiro

mar de la “belleza expresionista” que luego se integraría en la Belleza. Algunos de los títulos de la partitura son “L’ille des Morts”, “La Hiena”, “Laberinto”, “Marcha Nupcial Vampírica”. Son títulos singulares, desolados, extraños, nocturnos. No guardan una relación onomástica o racional con los fragmentos de la película: simplemente pretenden cohabitar en el mismo espejo.

No estoy muy seguro de a “qué” o a “quién” me refiero cuando reitero las alusiones “ha sugerido”, “se ha pretendido”.

Solo sé que este oscuro ente me “ha dictado” estas líneas.

**A PROPÓSITO DEL “NOSFERATU”
DE JORDI SABATÉS**
por Anna Pomerol Monseny¹

JORDI SABATÉS (Barcelona 1948-2022) comenzó sus estudios musicales a los cuatro años; a los seis dio su primer concierto en el Palau de la Música de Barcelona. Siempre compaginó la música con el bachillerato y con la carrera de Ciencias Físicas; especializado en Física Cuántica, ejerció de profesor en la universidad de Barcelona durante dos años. Llegó el momento de decidir si profesionalmente se dedicaría a la física o a la música. Y triunfó la música.

Creció en un ambiente familiar muy culto (su padre, médico, tocaba el violín) y tuvo la oportunidad de escuchar música, ir a conciertos, y contar con una nutrida biblioteca. Ya en la Escuela Suiza, donde estudió hasta los 14 años, empezó a formar sus primeros grupos musicales con alumnos y profesores. De la música clásica pasó a interesarse también por todos los estilos musicales: jazz, blues, soul, pop, jazz-rock, flamenco, country, música brasileña, o música antigua. Su afición por la lectura no tenía límites, y sus gustos literarios se fueron afinando y definiendo. Fagocitaba todo cuanto le interesaba. Autores que frecuentaba, entre muchos otros: Kafka, Baudelaire, Oscar Wilde, Chesterton, Cortázar, Apollinaire, Henry James, Mary Shelley, Lovecraft, el humor negro de Bierce, Chejov, Jarry o Swift, y el que le acompañó toda su vida, Jorge Luis Borges. Pero hay uno del que bebió especialmente e influyó en varias de sus composiciones: Edgar Allan Poe, el renovador de la novela gótica y los cuentos de terror.

A los 18 años ya forma parte del grupo “Picnic”, junto a Jeanette y el guitarrista Toti Soler. A los 20 años crean junto a Toti Soler y el flautista de música antigua, Román Escalas, el grupo “OM”, con el que hacen los primeros arreglos musicales para la cantante María del Mar Bonet, y para Pau Riba y su explosivo “Dioptria”.

A partir de aquí, inicia su discografía como autor y crea su propio grupo: JARKA. Con esta formación aparece en 1971 “Ortodoxia”; y al año siguiente “Morgue o Berenice”, toda una declaración de intenciones. El primer disco en solitario, de solos de piano bajo su nombre, se publica en 1974 con el título “El Senyor dels Anells” (El Señor de los Anillos) inspirado en la obra homónima de J.R.R.Tolkien -novela de fantasía épica- con temas como “Stonehenge”, “Ballarines mecániques”, o “Auguris”.

Pero tras la lectura de “Drácula” de Bram Stoker, da rienda suelta a su fascinación por el vampirismo, que plasma en el disco “Vampyria” (1974) a dos pianos junto a un

¹ **Anna Pomerol Monseny** (Barcelona, 1954), estudio dos años de Filosofía y Letras y ha trabajado como secretaria de Dirección, de Relaciones Públicas... “¡ah!... y de patrón de embarcaciones”. Y fue la esposa de **Jordi Sabatés** desde 1976. “Fueron 46 años de feliz convivencia y de dedicación a su persona y a su arte. Ejercí de compañera, de amiga, de ama de casa, de manager, de road manager y de relaciones públicas. Él fue mi Amor y mi Maestro.”



Tete Montoliu tocando el piano eléctrico y Sabatés el acústico. La cita literaria que escoge como presentación es de Baudelaire en *“Les fleurs du mal”* *“Le Vampire”*: *“Si nos efforts te délivraient, tes baisers resusciteraient le cadavre de ton vampire”* (Si nuestros esfuerzos te liberaran, tus besos resucitarían el cadáver de tu vampiro). *“Es en esta atmósfera de belleza sutil y perversa donde pueden nacer unas nuevas “fleurs du mal” y donde la masoquista heroína de Baudelaire puede desear que sus besos resuciten el cadáver de su vampiro, aun cuando ya hubiese sido liberada de su hechizo”* (Raimon Cuxart). Aparecen títulos como *“Ligeia”* (de Poe), *“Canción de cuna (vampírica)”*, *“Marcha Fúnebre”*, *“Tristesses de la lune”* (de Baudelaire)... Cito el escrito de Jordi Sabatés para la contraportada del disco, a la manera de carta, y que resume un poco sus gustos musicales, poéticos, literarios, filosóficos y cinematográficos. Y que dice así:

“Querido Robin Hood:

Apollinaire y Charlie Parker jugando a las damas mientras Oscar Wilde pone per-

didos de azul los infinitos parques que creó al hablar de ellos. Marcel Proust toreando con los ensangrentados velos de Berenice como capote -cristal azulado y silencioso de tarde invernal con perros aullando los blues de Bessie Smith. Breton, Rimbaud y Kafka cantando en la coral de Billy el Niño mientras Mozart limpia sus pistolas. Woody Guthrie, que realmente vino con el polvo y se fue con el viento, haciendo el amor con la Niña de los Peines. Lovecraft y Buster Keaton andando eternamente para ver si Lewis Carroll puede regresar del otro lado del espejo. Mary Shelley poniendo una corona de flores del mal en la tumba de Frankenstein, mientras el mensajero sigue corriendo lo más rápido posible para parar el tiempo. Poe y Debussy perdidos en la mar sin forma y sin fondo mientras Erik Satie canta una nana a Marilyn Monroe para que no se duerma tan pronto -figuras de cera que no saben nada por conocer demasiado, destruidos por su inteligencia y prisioneros de la pobre y tirana gramática. Nietzsche escuchado a Chopin tocar el piano y por tanto llorando por unos pecados que nunca cometió y unas pasiones que nunca tuvo. Federico buscando su perdida luna-luna mientras Baudelaire canta por "bulerías". Bob Dylan perdidamente borracho y con una guitarra sin cuerdas abre en canal a Gertrude Stein con lo que Valle Inclán puede volver a cabalgar por las libres praderas sin fin."

Su discografía apila más de 20 producciones. Recordemos algunas de estas: "Ocells del Més Enllà" (*Pájaros del más allá*) de 1975, o "Tot l'Enyor de Demà" (*Toda la añoranza del mañana*) de 1976; de 1979 es "Portraits-Solituts" (*Retratos-Soledades*) en el que retrata musicalmente a Baudelaire, Borges, Erik Satie, Buster Keaton, Frederic Mompou, Duke Ellington, o a Chopin. En 1982 aparece "Breviari d'amor" (*Breviario de amor*), en donde bucea en el mundo de los trovadores provenzales, poniendo música a textos de los siglos XII y XIII -interpreta las canciones M^o del Mar Bonet-. Después vendrá "Noche Oscura" -en 1984- su primera incursión en el mundo del Lied con la soprano Carmen Bustamante interpretando la música compuesta para dos ciclos de poemas y para el enorme poema de San Juan de la Cruz, "Noche Oscura". "A través del Mirall" (*A través del espejo*) en 1986, con una clara alusión a la "Alicia" de Lewis Carroll. En 1997 publica "Keatoniana. Un sueño de Buster Keaton" (piano y percusiones de claqué), que recoge la música creada para la película **El moderno Sherlock Holmes** (*Sherlock Jr.*) de Buster Keaton.

Pero volviendo atrás, a 1990, es cuando empieza de hecho su relación con el cine, componiendo con los años música para algunos de los clásicos del cine mudo, o silente -como él prefería denominar- que siempre le habían fascinado: Murnau, Méliès, Keaton o Segundo de Chomón.

La primera obra que abordó fue **NOSFERATU** (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) de Friedrich Wilhelm Murnau. Escribió la partitura pensando en una formación de cuarteto; en 1990 ya estaba terminada; ahora tocaba implicar a los músicos



que iban a acompañarle en esta nueva aventura musical: Conrad Setó, a los teclados; Paul Stouthamer, al chello; Alfredo G. Arcusa, a la percusión; y Jordi al piano acústico. El 25 de mayo de este mismo año se estrena la banda musical, junto al visionado de la película en el Teatro Monumental de Mataró bajo el nombre “Nosferatu en Concierto”. El crítico Albert Mallofré comenta:

“La famosa pieza maestra del expresionismo alemán, realizada en 1922 por F.W. Murnau, ha encontrado en Jordi Sabatés a un entusiasta traductor musical, en la misma medida en que Sabatés encontró en la película una fuente inagotable de inspiración. Es un discurso literalmente cautivador –confiesa Sabatés– de una belleza diferente y al mismo tiempo infinita, que nos describe el horror, la muerte, la inocencia perdida y el amor amenazado. Todo esto lo expresa Sabatés con su lenguaje musical, al que por cierto ha encontrado, sin buscarlas, afinidades con obras suyas anteriores, alrededor de su álbum “Vampyria”, de lo que él mismo no era consciente: *En un momento dado cuando componía esta música, me di cuenta de que inconscientemente estaba repitiendo pasajes de mi obra “Vampyria”, escrita hace varios años y que justamente ahora en-*

contraban en “Nosferatu” su justificación plena. También se pueden encontrar curiosas conexiones entre el interés de Sabatés por el mundo de los trovadores provenzales en su disco “Breviari d’amor”, y su pasión por el vampirismo. Preguntado qué le seducía más, el vampiro o la víctima, contestaba: Bien, en el fondo, todo esto proviene...y tal vez no es casual que haya trabajado con las canciones de los trovadores, muy próximos a la estética de los cátaros. Todo esto viene un poco del maniqueísmo; el acto de entrega amoroso supone la creencia de un mundo movido por un demiurgo malvado, que el acto de entrega amoroso, aniquila. El amor como una forma de conjurar el mal, como pensaban los cátaros.”

A partir del estreno de “Nosferatu en Concierto”, la siguiente cita interesante fue el Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Sitges (octubre 1990). Recorrió muchos teatros de España: el Teatro Rialto de Valencia, el Palacio de Festivales de Santander, Teatro Principal de Santiago de Compostela, Teatro Emperador de León, Teatro Bretón de Logroño, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Teatro Arriaga de Bilbao, Teatro Jovellanos de Gijón, Teatro de la Maestranza de Sevilla (Encuentro Internacional de Música Cinematográfica y Escénica), Teatros del Canal de Madrid, Soundtrack Festival de Úbeda, Universidad de Valladolid... De la actuación en el Edificio Miller de Las Palmas de Gran Canaria, Juan Jesús Doreste Aguilar en el Diario “La Tribuna” de Canarias dirá:

“Acercarme a ver **NOSFERATU, EL VAMPIRO** era la culminación de un deseo alimentado por años de ver breves fragmentos de documentales, fotos en revistas especializadas y haber leído sus referencias una y otra vez. Era un mito al que por fin tienes acceso. Verla ha sido comprender su grandeza, quedar fascinado. Todos los avances técnicos producidos en el mundo del cine desde entonces no hacen sino aumentar los méritos de un film que sobrecoge emotivamente, cargado de intenciones y expresividad. Sin duda, este descubrimiento ha quedado marcado indeleblemente por la música de Sabatés. Si como la publicidad nos remarca una y otra vez la primera impresión es lo que cuenta, supongo que la percepción que he tenido de la película ha quedado alterada, modificada, sugerida o enriquecida por la música compuesta por el músico catalán. El film de Murnau tiene la cualidad, tan romántica en su mera enunciación, de hablar directamente al interior, al mundo de la emoción y de la sensibilidad. No hay obstáculos. Un tanto como ocurre con la música, que, en películas como ésta, no hacen sino potenciar ese discurso al interior del alma. Si, como mencionaba Sabatés desde estas páginas, haciendo mención a una ley de la física cuántica, que solo con observar una cosa, produces un cambio en ella, él, con su música, por la simbiosis, por lo sugerido más allá de lo visual, ha modificado nuestra percepción: no sabré nunca que habría sido ver **NOSFERATU** por primera vez sin su obra, aunque reconozco que su aporte ha sido tremendamente enriquecedor. El trabajo de Sabatés va mucho más allá de la ambientación, del comentario sonoro, para insertarse en el interior de la misma emoción. Es ahora, cuando han pasado varias horas, que entiendo que mi recuerdo de **NOSFERATU** estará marcado para siempre por la música escuchada...”



En 1992 se edita para el sello discográfico “Nuevos Medios” (Madrid) la música de Sabatés para la película en cd, bajo el nombre “Nosferatu, hacia el vampiro”. Dirá Luis Clemente en “Diario 16 de Sevilla”:

“Existe el toque Sabatés: se halla en su primer disco en solitario ‘El Senyor dels anells’ y lo emplea a fondo en la música que ha presentado durante los dos últimos días testimoniando que no es una obra de encargo. Su traslación al campo sonoro de la estética expresionista, recogida en el cd ‘*Nosferatu, hacia el vampiro*’, posee la mágica dramaturgia que se desprendía en ‘*Ballarines mecàniques*’ y por supuesto en ‘*Vampyria*’, entre giros armónicos y melódicos, enredando con misterio jazz, blues y clásico en climax ascendente... Existe el toque Sabatés y entre aquel primero y este último hay un par de docenas de discos para descubrirlo, pero la seducción que acompaña **NOSFERATU** es incomparable”.

Desde hacía unos años, Jordi había adaptado la partitura escrita para cuarteto, a piano solo, para así poder ampliar y facilitar su difusión. Son muchos los espacios a los que pudo acceder.

Para terminar, os contaré que entre los músicos corría una cierta superstición. Constatábamos que cada vez que representábamos **NOSFERATU** ocurrían fenómenos extraños. Como si el Vampiro estuviera acechándonos. Por algo es “un no-muerto”.

El estreno de “Nosferatu en Concierto” tenía que ser en un principio en Tordera (población de Barcelona) en septiembre de 1990. Cayó una tormenta que casi se lleva la pantalla y tuvimos que suspender. En el Festival de Cine de Sitges, el día de la actuación, llovió como nadie recordaba haber visto antes. En Santander se rompió la copia de la película a media actuación. Una productora de vídeo, que quería grabar **NOSFERATU** con la música de Sabatés, se declaró en quiebra, poco antes de entrar en estudio. Una televisión, que deseaba hacer un vídeo mostrando un juego entre película y músicos tocando, no pudo encontrar al responsable de los derechos del film; se había esfumado misteriosamente. No pudo hacerse, etc, etc. Entre los músicos se hacía una broma jugando con la palabra *Nosferatu*, que en catalán sería **NO ES FARÀ, TU** (no se hará, tu).

Pero lo peor estaba por venir: en agosto de 2008, de regreso de Santander (esta vez en la Filmoteca Cántabra) a Barcelona, habiendo representado **NOSFERATU**, Jordi tuvo su primer infarto de corazón. Éste le quedó a un a un 50% de rendimiento. Así y todo, continuó trabajando. Esta vez, *Nosferatu* no se salió con la suya.

Una de las cosas más bonitas que nos han pasado con esta película ha sido conseguir captar la atención de un público infantil (a partir de 6 años), que aguantaba 80 minutos sin moverse de la silla; como si estuviera embrujado. Sus padres no se lo podían creer. Y era con el piano solo de Sabatés y su música. Quien se arriesgó con esta propuesta, que hacía ya tres años se programaba por Todos los Santos o Día de los Muertos, fue el “Espacio Abierto Quinta de los Molinos” de Madrid.

El 31 de octubre de 2021 teníamos prevista una actuación más con **NOSFERATU** para los niños². El 29 de octubre Jordi sufrió un definitivo segundo infarto. Tras más de dos meses hospitalizado, moría repentinamente de una arritmia el 10 de enero de 2022.

Tal vez, como el amor que *Nosferatu* sintió por *Ellen* y que al final fue su perdición, el amor que Jordi sentía por **NOSFERATU**, también acabó con él. Si esto fuera un guion para una película podría decirse que la vida de Jordi tuvo un final trágico... pero ciertamente “romántico”.

² Y el 16 de diciembre, coincidiendo con el centenario del fin del rodaje de la película, iba a actuar aquí en Granada, en el CineClub Universitario/Aula de Cine de la UGR.



NOTAS SOBRE MIS ARREGLOS Y ORQUESTACIÓN DE LA MÚSICA DE JORDI SABATÉS PARA “NOSFERATU”

por Rafael Liñán¹

Desde mi primera escucha de la música de Sabatés me impactó su originalidad, fluidez, profundidad y riqueza: estructuralmente es compleja pero clara, tímbrica y armónicamente es deslumbrante, con un marcado cromatismo que fluye de manera digerible, nada afectada. Para mí, resuena con ecos de Stravinsky y, al mismo tiempo, del jazz más sofisticado e innovador. Mi gran reto ha sido no solo trasplantar sus extraordinarios temas al terreno de la orquesta, sino reflejar la lógica de sus compases en el diálogo que él entabló con las imágenes de Murnau. Ha sido una tarea tan extenuante como gratificante.

Gracias a Anna Pomerol, Juande Salas, Gabriel Delgado, Miguel Ángel Rodríguez Láiz y a todos los músicos de la orquesta por su apoyo y entrega.

¹ **Rafael Liñán**, jugador utópico, compositor, investigador y docente centrado en los aspectos éticos del arte y la educación, ha creado más de cien obras en muy diversos géneros y para una gran variedad de conjuntos instrumentales y vocales, principalmente en el ámbito del teatro musical, la performance y la electroacústica.

Como divulgador de la música contemporánea ha colaborado en el programa “Gente despierta” de Radio Nacional y en las producciones audiovisuales de la UNED. Ha sido compositor residente y pedagogo del Área Socioeducativa de la Orquesta y Coro Nacionales de España y director de diversas series de conciertos didácticos en Madrid y Granada. Junto al Ensemble NeoArs obtuvo el “Premio al mejor Concierto Didáctico” de la Asociación de Festivales de España (FestClásica) en 2013 por “La voz de la tierra”.

Es profesor en los másteres “Artes visuales y educación” de la UGR, “Patrimonio Musical” de la UNIA y “Profesorado de Secundaria” de la UJA, e imparte conferencias y cursos sobre investigación basada en las artes desde una perspectiva a/r/tográfica. Entre 2004 y 2010 fue profesor de Composición Electroacústica y para Medios Audiovisuales en el Conservatorio Superior de Granada.

Es doctor en música por la Universidad de California y titulado superior por el Real Conservatorio de Música de Madrid.

[www.rafaelinan.es]



Gabriel Delgado

Director de orquesta

Titulado en los Conservatorios Superiores de Córdoba y Granada, se gradúa de Master y doctorado en la Louisiana State University (EE.UU.) en las especialidades de violonchelo y dirección de orquesta. Ha sido finalista de los concursos de dirección JONDE 2000 y OCG 2005 y ha dirigido entre otras, la Louisiana State University Symphony Orchestra (EE.UU.), la Philharmonic Orchestra of the State Theatre of Cottbus (Alemania), la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, la Orquesta Ciudad de Granada, la Orquesta de Extremadura y la Orquesta Filarmónica de Málaga (España).

Durante trece temporadas (2005-2018) ha sido director artístico y musical de la Joven Orquesta Sinfónica de Granada (JOSG) y desde su fundación en 2007 hasta la actualidad de la Orquesta de la Universidad de Granada (OUGR), con las que ha venido desarrollando una destacada labor pedagógica y divulgativa que incluye producciones de ópera como “L’Elisir d’Amore” de G. Donizetti (2019) o “El Retablo de Maese Pedro” (2017) de M. de Falla, registros discográficos como el de “José Nieto: 75 aniversario” (2017), espectáculos como “Pedro y el lobo” de S. Prokofiev o “El sastrecillo valiente” de T. Harsanyi con la laureada compañía de títeres Etcétera, conciertos sinfónicos en España, Italia, Francia, Marruecos y China, estrenos absolutos de compositores actuales, proyectos sinfónico-corales como el monográfico W.A. Mozart en el Auditorio Nacional de Madrid (2015), o el del “Carmina Burana” de Carl Orff con La Fura dels Baus en el FIMD de Úbeda (2016), producciones de danza como la del “El Amor Brujo” (2015) o audiovisuales como la de “El corregidor y la molinera” (2017) ambas de M. de Falla estrenadas en Granada.

Gabriel Delgado es catedrático numerario de violonchelo del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada.

[www.gabrieldelgado.es]



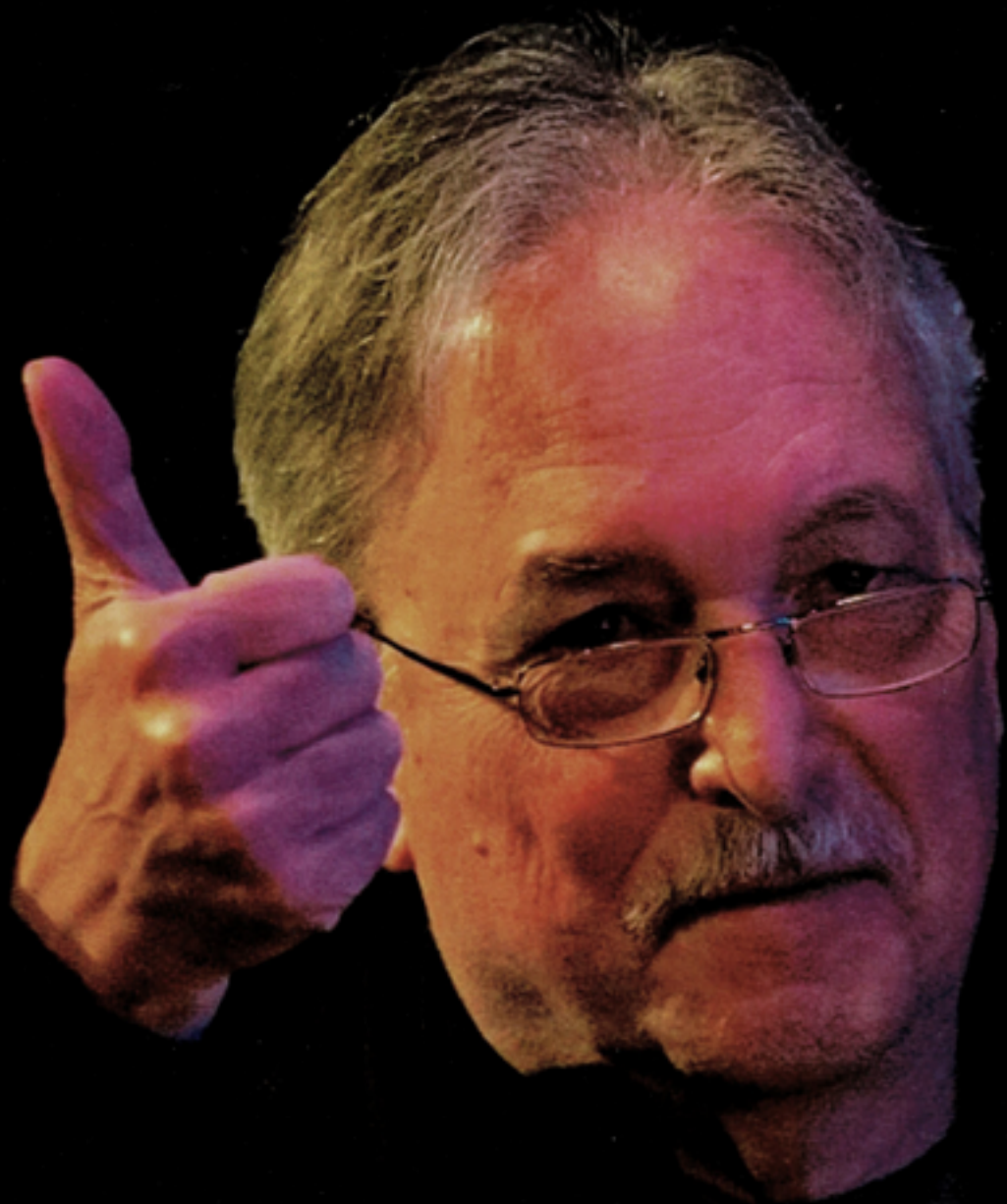
Orquesta de la Universidad de Granada (OUGR)

La ORQUESTA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA fue fundada en el año 2007, habiendo ofrecido ya más de doscientos conciertos y actuado en Granada y su provincia, así como en buena parte de la geografía española: Madrid, Sevilla, Valencia, Alicante, Santiago de Compostela, Valladolid, Zaragoza, Jaén, Ceuta, Melilla etc. En el ámbito internacional, la OUGR ha actuado en Marruecos y en China, donde llevó a cabo una extensa gira de 10 conciertos, formando parte del proyecto “Enarmonía”. Aparte de sus conciertos de temporada, ha realizado colaboraciones con el Festival Internacional de Música y Danza de Granada-FEX, compañías del prestigio de La Fura del Baus, Etcétera y Granada Tanz.

Sus programas de concierto presentan tanto obras del repertorio orquestal tradicional como proyectos más audaces, fruto de su compromiso con la filosofía de la Universidad de aunar tradición y modernidad. Su repertorio abarca ya más de 170 obras entre las que se encuentran 21 estrenos absolutos y recuperaciones musicológicas. Han actuado como solistas Dennis Parker, M^a Esther Guzmán, Jonathan Brown o Proemium Metals, además de directores invitados como Gernot Suessmuth, Ignacio García Vidal, Colin Metters o José de Eusebio. De 2013 a 2018 fue la orquesta residente del Certamen Internacional de guitarra “Andrés Segovia” de La Herradura. En su labor de difusión cultural tiene un extenso catálogo de grabaciones para el portal de cultura de las universidades andaluzas (CaCoCu), además de tres grabaciones comerciales, con el Concierto de La Herradura de Morales-Caso (Verso), con Proemium Metals (Ambar) y, recientemente, con el estreno de una selección de suites orquestales de bandas sonoras del compositor José Nieto (Samuel), junto a la Joven Orquesta Sinfónica de Granada.

Dentro de su intensa faceta formativa, la OUGR destaca en el panorama español por mantener un ambicioso programa de ayudas al estudio y apoyar de manera activa la promoción artística de sus miembros. Ha organizado numerosos cursos y clases magistrales, destacando las colaboraciones con los Cursos “Manuel de Falla” de Granada, el Centro Mediterráneo, la Escola de Altos Estudios Musicais de Galicia o la European Union Chamber Orchestra y clases magistrales con Lluís Claret, Giuseppe Ettorre, Yuval Gotlibovich, James Dahlgren o Kevork Mardirossian.

La ORQUESTA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA ha sabido equilibrar, desde su fundación, una labor formativa de calidad con la actividad concertística, la difusión cultural y la representación institucional, llevando la música a todos los rincones de la comunidad universitaria y convirtiéndose en referente de la interpretación musical en este ámbito.











Martes 15 noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CRAINQUEBILLE (1922) Francia 75 min.

Título Original.- Crainquebille. **Director y Guion.-** Jacques Feyder. **Argumento.-** El cuento (1901) y la pieza teatral (1903) “L’affaire Crainquebille” de Anatole France. **Fotografía.-** Léonce-Henri Burel & Maurice Forster (1.33:1 B/N tintado). **Montaje.-** Jacques Feyder. **Música.-** (2005) Antonio Coppola. **Productor.-** André Legrand & Gabriel Trarieux. **Producción.-** Les Films Legrand. **Interpretes.-** Maurice de Féraudy (*Jérôme Crainquebille*), Jean Forest (*“Ratón”*), Marguerite Carré (*madame Laure*), Charles Mosnier (*dr. Mathieu*), René Worms (*Lemerle*), Jeanne Cheirel (*madame Bayard*), Félix Oudart (*agente 64*), Armand Numès (*juez*), Emile Roques (*agente 121*), Major Heitner (*médico de la prisión*), Paul Franceschi (*fiscal*), Françoise Rosay (*cliente de la zapatería*), Marc Feyder (su hijo). **Estreno.-** (Francia) noviembre 1922 – enero 1929.



rótulos en inglés con subtítulos en español

Película nº 21 de la filmografía de Jacques Feyder (de 47 como director)

Música de sala:

La otra madre (*Visages d'enfants*, 1925) de Jacques Feyder
Banda sonora original (2004) de Antonio Coppola



(...) Tras un modesto aprendizaje de dirección en los estudios Gaumont durante la guerra, Jacques Feyder (1885-1948) irrumpió en el panorama comercial con su primer gran largometraje (tercero de su carrera), **La Atlántida** (*L'Atlantide*, 1921). Pero fue **CRAINQUEBILLE** el que mostraría con mayor precisión sus credenciales artísticas –gusto, ingenio, agudeza psicológica y una poderosa imaginación visual– haciendo de él uno de los nuevos talentos más innovadores y elegantes del cine francés y europeo de los años 20.

La Atlántida había sido una ardua hazaña física y logística, en la que Feyder sacaba todo el partido posible al rodaje en el desierto del norte de África (creando, de paso, un nuevo subgénero del cine francés: el melodrama colonial). Sin embargo su éxito con **La Atlántida** se iba a convertir en un arma de doble filo, ya que, aunque la película procuró enormes ingresos a su distribuidor, Louis Aubert, los beneficios reales fueron muchísimo menores dado el astronómico coste final del rodaje del film, nada más y nada menos que 1'8 millones de francos, tres veces más del presupuesto inicial previsto. Así pues, y aunque la prensa especializada y el público lo aclamaron como el “hombre que se atrevió a hacerlo”, este joven director de origen belga muy pronto sembró una enorme desconfianza entre productores e inversores. Su posterior reputación de director “errante” se remonta, por tanto a esta época, manteniéndose hasta el final de su carrera. Feyder llevará desde entonces una trayectoria viajera y llena de altibajos, aceptando invitaciones para dirigir en los estudios de Viena, Berlín, Munich, Hollywood y Londres cuando los esfuerzos por sacar



adelante los proyectos en París resultaban infructuosos.

Tras el estreno de **La Atlántida**, Feyder tuvo que esperar un año antes de comenzar una nueva película. Por suerte, encontró a dos emprendedores productores independientes de París, André Legrand y Gabriel Trarieux, que estaban dispuestos a invertir 300.000 francos en la adaptación a la pantalla del cuento del célebre Anatole France, “Crainquebille”. Escrito como cuento y como obra de teatro de un solo acto, “Crainquebille” es una sátira social, a menudo hilarante pero finalmente amarga, sobre un humilde vendedor ambulante de París que es acusado injustamente de haber desobedecido a un gendarme, es llevado a juicio y condenado a una breve pena de prisión. De un plumazo, el anciano pierde su medio de vida y su autoestima, y se convierte en un vagabundo. France, que estaba entonces en la cima de su fama literaria, nunca había inspirado a los productores del Film d’Art de la década de 1910, ya que su estilo literario ornamentado y sus temas, a menudo alegóricos, se prestaban mal a la pantalla. Pero en diciembre de 1921 France (a quien Proust había utilizado como modelo del escritor *Bergotte* en su “En busca del tiempo perdido”), recibió un homenaje tardío de la comunidad internacional: el Premio Nobel de Literatura.

Feyder, que había intuido inmediatamente las posibilidades cinematográficas y comerciales de “La Atlántida” desde la publicación de la novela de Pierre Benoît en 1919, percibió ese mismo potencial, aunque a menor escala, en la historia de France, y se pone



a adaptarla. En el verano de 1922, con la inspirada colaboración del camarógrafo Léonce-Henri Burel -recién llegado de *La rueda* (*La roue*, 1922) de Abel Gance y *La arlesiana* (*L'arlésienne*, 1922) de André Antoine-, Feyder llevó a sus actores a las mismas calles en las que el autor había ambientado su historia, tal y como hubiera hecho Antoine para *Le Coupable* (1917). Feyder no se iba esta vez tan lejos como en su anterior largometraje: **CRAINQUEBILLE** se desarrolla en los barrios obreros y las calles del mercado parisino durante la Primera Guerra Mundial, pero, a su manera, “explora” una ciudad y una sociedad, con tal sentido del detalle que, con posterioridad, le valdrá ser considerada como la precursora más clara del “realismo poético” francés y, aún más, incluso del neorrealismo italiano. El realismo documental de sus escenas callejeras -¡incluyendo toda una parte inicial rodada completamente de noche!- es una de las muchas características destacadas de esta película, más estimulante si cabe por el hecho haber sido rodadas con cámaras ocultas (los travellings están filmados desde la parte trasera de una furgoneta). La curiosidad y el encanto de esos auténticos transeúntes, improvisados extras de escenas como la del fatídico altercado de *Crainquebille* con un obtuso gendarme, siguen siendo cualidades inmarcables del film.

Incluso el sentido del desarrollo de la trama y la estructura dramática de Feyder es poco convencional. El héroe, *Crainquebille*, no hace su entrada hasta bien iniciado el metraje, y solo después de habernos presentado a un puñado de “tipos” humanos y sociales



secundarios -un médico, un abogado, una prostituta, un vagabundo- cuyo papel en la acción solo se hará evidente más tarde. Feyder idea un brillante dispositivo de enlace entre estas escenas: una procesión de carros de campesinos que se dirigen al mercado central y que recorren los diferentes entornos sociales en los que viven estos personajes. Feyder tomó prestadas estas figuras de la versión teatral de France de 1903, pero las integra en el entramado dramático de la película con tanta naturalidad que su presencia da a la tragicomedia central un mayor impacto social y psicológico. Incluso Anatole France quedó muy impresionado por la capacidad de observación psicológica de Feyder, en particular en la escena en la que *Crainquebille* disfruta de las modernas comodidades (!) de su celda.

Entre los aficionados a los experimentos de la vanguardia artística de esos años, **CRAINQUEBILLE** es recordada por la escena del juicio en clave satírica. Aquí Feyder rompe con el modo realista y objetivo de representación para visualizar la acción a través de la mente confusa de su ingenuo e intimidado héroe. Utilizando los trucajes fotográficos (dobles exposiciones, distorsiones, planos cámara en mano) y efectos especiales (el busto de Marianne, símbolo femenino de la República Francesa, que se gira en su pedestal para mirar a *Crainquebille*), Feyder convierte una tópica escena de juicio en una fantasmagoría amargamente divertida sobre la perversión (e injusticia) de la Justicia.

Además de por todas sus cualidades como visión naturalista del París populista de 1922 y de la vanguardia estética parisina, **CRAINQUEBILLE** ha de ser también apreciada



por la maravillosa y sutil interpretación de Maurice de Féraudy (1859-1932). Miembro destacado de la Comédie-Française desde la década de 1880, Féraudy había aparecido en varias películas antes y durante la Primera Guerra Mundial, pero la crítica lo consideraba irremediamente teatral. Bajo la dirección de Feyder, Féraudy se sumergió perfectamente en su papel. Durante el rodaje, ni siquiera los auténticos vendedores ambulantes y profesionales del mercado sospechaban que detrás de su canosa y bigotuda figura se escondía alguien perteneciente a una de las instituciones culturales de más peso de Francia: Feyder sometió a Féraudy y a la película a la prueba de fuego de un preestreno especial para un público formado, mayoritariamente, por verdaderos profesionales del mercado callejero.

Feyder también acertó plenamente con el resto del elenco, obteniendo una actuación especialmente brillante de la diva de la ópera francesa Marguerite Carré (1880-1947), en su única aparición en la pantalla, como *madame Laure*, la prostituta que sueña con una jubilación burguesa. Pero la novedad más importante fue el joven Jean Forest (1912-1980), de tan solo 10 años, nacido en el mismo Montmartre, y para el que Feyder iba a escribir su siguiente película, su obra maestra, *La otra madre* (*Visages d'enfants*, 1925).¹

CRAINQUEBILLE fue una de las películas francesas más destacada de principios de la década de los 20, cuando la industria francesa aún luchaba por salir de su letargo estético y comercial tras finalizar la Primera Guerra Mundial. Se vendió en todo el mundo,

¹ Esta maravillosa película ya se pudo ver en el CineClub en febrero de 2012.

incluyendo Estados Unidos, donde, y a pesar de verse incluso en una versión recortada de 50 minutos, retitulada “Bill”, impresionó a la crítica (el “New York Times” la consideró una de las mejores películas del año, y “Variety”, raramente benevolente con el cine francés de esos años, la consideró “*arte con mayúsculas*”). En general, los críticos franceses quedaron muy impresionados con la película, reservando la mayor parte de sus críticas para el final de la misma, en el que un desesperado *Crainquebille* es disuadido del suicidio por el pilluelo al que da vida Forest. Pero de hecho, así fue como Anatole France terminó su obra, si bien con una diferencia de tono: el vendedor ambulante de France desaparece solo en la noche, sin reconciliarse con su destino, mientras que el héroe de Feyder encuentra una renovada esperanza en la amistad del muchacho². No es por tanto de extrañar que algunos de los elogios más calurosos para **CRAINQUEBILLE** provinieran de los cineastas colegas de Feyder. Abel Gance escribió a su joven colega: “*Permítame felicitarle con entusiasmo por su CRAINQUEBILLE. Nada mejor podría haberse hecho con este material, y no creo que sea un flaco elogio. Todo es coherente y está elaborado con un arte seguro, y su patetismo, inusualmente, llega de la manera más inesperadamente sencilla*”. Y aunque, como hemos dicho, el film se recortó para su estreno en Estados Unidos, la humanidad que emana de la película emocionó al mismísimo D.W. Griffith: “*He visto una película que, para mí, simboliza París. Ese hombre con su carretilla cargada de verduras, ¡qué imagen tan impactante y qué poderosa! Y Féraudy, ¡qué actuación tan genial y sobrecogedora! Un buen trabajo, hermoso, convincente, audaz*”. (...)

Texto (extractos):

Lenny Borger, *La Giornate del Cinema Muto de Pordenone* (24ªed.), 2005

2 Cuando Lobster Films emprendió la restauración de **CRAINQUEBILLE**, descubrieron, entre los diversos fragmentos que sobreviven en diversos estados de deterioro en la Cinemateca Francesa, el final original de la película, que había sido escrito y rodado, pero evidentemente cortado en el último minuto por Feyder de la versión final de la película. (La sinopsis original de la primera proyección comercial describe la película con este final: en su comentario, un crítico se quejó airadamente de que lo que vieron era la conclusión revisada de la película, tal y como la conocemos hoy). En este “final suprimido” encontramos a *Crainquebille*, secundado por “*Ratón*”, que ayuda a una pareja adinerada a salir de su coche a la salida de un restaurante de lujo; la mujer resulta ser la antigua clienta de *Crainquebille*, convertida en su némesis, la prostituta *madame Laure*. Su adinerado acompañante le da a *Crainquebille* una propina, que él arroja al suelo con desdén... pero que recupera discretamente cuando la pareja se pierde de vista.



Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2022

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Anna Pomerol

Rafael Liñán

Orquesta de la Ugr (Gabriel Delgado & Miguel Ángel Rodríguez Láiz)

Juan Garzón

José Gutiérrez

Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol & Dana López-Astilleros)

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón, Gema Rodríguez, Ana

María Araque & Lourdes García)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)

M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá , Juan Carlos Rodríguez

&

Jordi Sabatés

Organiza: Cineclub Universitario / Aula de Cine

Síguenos en Redes Sociales:

Facebook, Twitter e Instagram

En anteriores ediciones del ciclo
NO NECESITABAN PALABRAS, TENÍAN ROSTROS
(JOYAS DEL CINE MUDO)

han sido proyectadas

I (noviembre-diciembre 1997)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1926)

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

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

La aldea maldita (Florián Rey, 1930)

Napoleón (*Napoleón*, Abel Gance, 1927)



II (noviembre 2001)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III (abril 2003)

El mundo fantástico de Segundo de Chomón:

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

El hotel eléctrico (*Electric hotel*, 1908)

Transformaciones (*Les vêtements cascadeurs*, 1908)

Alarde equilibrista (*Equilibristes japonais*, 1908)

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

Una mudanza difícil (*Le déménagement*, 1908)

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

Fantasia (*Fantaisie*, 1909)

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

El mundo fantástico de Émile Cohl:

Fantasmagorie (1908)

Un drame chez les fantoches (1908)

Les joyeux microbes (1909)

Le songe du garçon de café (1909)

Le peintre neo-impressionniste (1909)

El mundo fantástico de Georges Méliès:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



IV (enero 2004)

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

Casanova (Alexandre Volkoff, 1927)

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

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

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

The salvation hunters (Josef von Sternberg, 1925)

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

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

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

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



V (enero 2005)

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

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

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

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

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

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

Oliver Twist (Frank Lloyd, 1922)

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

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

Gorriones (*Sparrows*, William Beaudine, 1926)

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

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

VI (mayo 2006)

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

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

Fatty, botones (*The bellboy*, Roscoe “Fatty” Arbuckle, 1918)

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

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

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

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

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

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

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



VII (abril 2009)

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

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

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

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

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

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



VIII (abril 2011)

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

Misterios de un alma, una película de psicoanálisis

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

Metrópolis (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927)

IX (febrero 2012)

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

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

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

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

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



X : Especial Iª Guerra Mundial (enero 2015)

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

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

Los niños franceses durante la guerra

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

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

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

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

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

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

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

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

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



XI : Maestro Chaplin - Etapa Essanay (mayo 2019)

- Charlot cambia de oficio (*His new job*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot trasnochador (*A night out*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot campeón de boxeo (*The champion*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot en el parque (*In the park*, Charles Chaplin, 1915)
- La fuga de Charlot (*A jitney elopement*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot vagabundo (*The tramp*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot en la playa (*By the sea*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot empapelador (*Work*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot perfecta dama (*A woman*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot portero de banco (*The bank*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot marinero (*Shanghaied*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot en el teatro (*A night in the show*, Charles Chaplin, 1915)
- Carmen (*Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen*, Charles Chaplin, 1915)
- Charlot licenciado de presidio (*Police*, Charles Chaplin, 1916)

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

Nervios (*Nerven*, Robert Reinert, 1919)

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

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

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

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

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

El cine de animación de Walther Ruttmann:

Opus I (*Lichtspiel Opus I*, 1921)

Opus II (*Opus II*, 1921)

El campeón (*Der Sieger*, 1922)

El milagro (*Das Wunder*, 1922)

Opus III (*Opus III*, 1924)

Opus IV (*Opus IV*, 1925)

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

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

El ascenso (*Der Aufstieg*, 1926)

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

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

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

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

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



XIII: Maestro Chaplin - Etapa Mutual (diciembre 2019)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

XIV: Centenarios 1921-2021 (diciembre 2021)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Crainquebille (*Crainquebille*, Jacques Feyder, 1922)

...más

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

Centenario de NOSFERATU / Homenaje a JORDI SABATÉS

“NOSFERATU SEGÚN EL MAESTRO JORDI SABATÉS”

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

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

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

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

Nana (*Nana*, Jean Renoir, 1926)

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

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

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

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

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

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

CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIV (junio 2016)

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

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

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

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

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

Proyección Especial Colaboración

Cineclub-Cátedra Manuel de Falla (mayo 2017)

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

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

Proyección Especial semana internacional de la mujer (marzo 2018)

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

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

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

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

Proyección Especial Colaboración Cineclub-Aula De Teatro

400 AÑOS MOLIÈRE (mayo 2022)

Molière (*Molière*, Léonce Perret, 1910)

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

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

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

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

CENTENARIO 1922-2022 (II):
JOYAS DEL CINE MUDO (XV)

OCTUBRE -NOVIEMBRE 2022



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

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