



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

30º JÓVENES
REALIZADORES
GRANADA FILM FEST

OCTUBRE 2024 con motivo de su 30o aniversario

**CINECLUB UGR MEETS
FESTIVAL JÓVENES REALIZADORES (IV):
JÓVENES CENTENARIOS 1924-2024
(JOYAS DEL CINE MUDO XVIII)**



Organiza:

30ª edición del Festival de Jóvenes Realizadores

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea:

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”

Área de Música

Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada

Orquesta de la Universidad de Granada

EN
sa CAPILLA

ontrarán ver-
teras obras de
e en muebles,
ros, mante-
s, porcelanas.
Al mismo
mpo que po-
vender cuan-
desea con la
curidad que
edara satisfecho

Venezuelas, 14

itares

SO A GRANADA.

co. Inserta en el
rio del Ejército
do el Gobierno
comandante de
é Rodríguez Leal.
1.

Avisos

erá con un apa-
AR 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 «filma» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

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

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

imposible el que
mero de estam-
han sido tocad-
corruptos de S
cias a todos. G
Igualmente, i
muy noble y b
sús que tuvo
en reverenciar
a todos los In-
mente a la Co-
lesiano, Teres-
gios de enseña-
que no citamo
han acudido en
nuestros actos.
Rendidas a gra-
granadina, a su
parroquiales; s
tísimas autorid-
muy especial, s
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci-
rio, tan cargad-
dos

No quisiera e-
mos colaborado-
tiguos Alumnos
día de este Co-
ron el honor d-
líquas a nues-
lo hicieron, pla-
molesmo si aqu-
La Escuela F-
Escuela Pia un
ble recuerdo de
comunicado a r
Roma.

Y, juntamen-
agradecimiento,
modo especial e
Que se arraja-
res esta devoci-
que estudien su-
gia y, lo que
practiquen. Est-
más que un he-
colaborar desde
gelizados y m-
la Santa Iglesia
Gracias a la s-
que han volad-
que se ha pres-
nas para dar s-
dro. También su-
tiene que estar
burado de recia-
A todos: M-

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**
con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.
Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.

OCTUBRE 2024

Con motivo de su 30o aniversario

**CINECLUB UGR MEETS FESTIVAL JÓVENES
REALIZADORES (IV):
JÓVENES CENTENARIOS 1924-2024
(JOYAS DEL CINE MUDO XVIII)**

OCTOBER 2024

On the occasion of its 30th anniversary

UGR FILM CLUB MEETS YOUNG FILMMAKERS FESTIVAL (IV):
YOUNG CENTENARIANS 1924-2024
(MILESTONES OF SILENT CINEMA XVIII)

Martes 1 / Tuesday 1st 21 h.

EL ÚLTIMO

(*Der letzte Mann*, Alemania, 1924) Friedrich W. Murnau [90']

Viernes 4 / Friday 4th 20:15 h.

AVARICIA

(*Greed*, EE.UU., 1924) Erich Von Stroheim [240']

Martes 8 / Tuesday 8th 21 h.

LAS MANOS DE ORLAC

(*Orlacs Hände*, Alemania, 1924) Robert Wiene [113']

Viernes 11 / Friday 11th 21 h.

EL LADRÓN DE BAGDAD

(*The thief of Bagdad*, EE.UU., 1924) Raoul Walsh [148']

Martes 15 / Tuesday 15th 21 h.

EL QUE RECIBE EL BOFETÓN

(*He, who gets slapped*, EE.UU., 1924) Víctor Sjöström [95']

Viernes 18 / Friday 18th 21 h.

EL CABALLO DE HIERRO

(*The iron horse*, EE.UU., 1924) John Ford [150']

Lunes 21 / Monday 21th 21 h.

MIKAËL

(*Mikaël*, Alemania, 1924) Carl Theodor Dreyer [94']

Martes 22 / Tuesday 22th

21 h.

ENTREACTO

(*Entr'acte*, Francia, 1924) René Clair [23']

21:30 h.

EL MODERNO SHERLOCK HOLMES

(*Sherlock Jr.*, EE.UU., 1924) Buster Keaton [44']

Viernes 25 / Friday 25th

17:30 h.

CINE-OJO

(*Kinoglaz*, URSS, 1924) Dziga Vertov [78']

19:30 h.

LA HUELGA

(*Stachka*, URSS, 1924) Sergei Eisenstein [88']

22 h.

Teatro Isabel La Católica

Perarnau IV LIVE Feat. Drama AV SET

REVOLUCIÓN x VANGUARDIA SOVIÉTICA

(Entrada 10€. Venta en redentradas.com y taquilla teatro)

Todas las **proyecciones** con
rótulos originales subtítulos al español
All projections with original intertitles subtitled in spanish

Todas las **proyecciones**
en **Sala Máxima del Espacio V Centenario** (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario
(Av.de Madrid).
Free admission up to full room.

Organiza:

30o edición del Festival de Jóvenes Realizadores
La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea:
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”
Área de Música
Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada
Orquesta de la Universidad de Granada

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS
MÓVILES.

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

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

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



(...) Ese cinematógrafo de los tiempos heroicos, ¡cuántas quimeras no engendró! Su mutismo nos parecía una virtud. Su imperfección hacía creer a sus incondicionales que iba a crear un arte únicamente con las imágenes animadas, una pintura en movimiento, una dramaturgia sin palabras, que se convertiría en un lenguaje común para todos los países. Por muy ingenua que aparezca hoy esa ambición hay que estar de acuerdo en no despojarla de su grandeza.

Nuestro arte aún era joven y es propio de la juventud el soñar con generosas revoluciones. A quien se ría de nuestras ilusiones perdidas podríamos decirle lo que le respondió un político a un adversario que le reprochaba su pasado: “Compadezco, señor, a los que no fueron revolucionarios a los veinte años”. (...)

Durante los años posteriores a 1918 esta idea de revolución se adueñó de los espíritus más alertas. Revolucionaria en el arte, revolucionaria en la literatura, nunca una generación saqueó con tan alegre ferocidad la obra de sus predecesores, alejados de ella por cuatro años de una guerra monstruosa, que marcó el final de una era. (...)

Basta con que se proyecte de nuevo una película muy vieja de Chaplin o de Mack Sennett para que los jóvenes de hoy se maravillen de lo que miran como si fuera una extraordinaria novedad. Sin embargo, oigo las risas burlonas de los imbéciles: “¡Estos viejos films! ¡Mirad esas ropas, esos maquillajes, esa exagerada interpretación!” Podríamos remitirlos a “La Carroña”, de Baudelaire. De estos viejos films descompuestos guardamos aún esa “esencia divina”, que es el descubrimiento y del que nuestros films modernos están tan claramente desprovistos (...).

René Clair







Martes 1

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL ÚLTIMO • 1924 • Alemania • 90'



Título Orig.- Der letzte Mann.
Director.- Friedrich Wilhelm Murnau.
Guion.- Carl Mayer. **Fotografía.-** Karl Freund (1.33:1- B/N). **Montaje.-** F.W. Murnau. **Música.-** Giuseppe Becce (1924). **Productor.-** Eric Pommer.
Producción.- UFA. **Intérpretes.-** Emil Jannings (*el portero*), Maly Oelschaft (*su sobrina*), Kurt Hiller (*el novio de ésta*), Emilie Kurz (*la tía del novio*), Hans Unterkircher (*el gerente del hotel*), Olaf Storm (*un huésped joven*), Hermann Vallentin (*un huésped corpulento*), Georg John (*el guarda nocturno*), Emmy Vide (*la vecina flaca*), Erich Schonfelder, Neumann-Schüler, O.E. Hasse. **Estreno.-** (Alemania) diciembre 1924 / (EE.UU.) enero 1925 / (España) abril 1927.

rótulos originales
con subtítulos en español

*Película nº 15 de la filmografía de Friedrich Wilhelm Murnau
(de 21 como director)*

Música de sala:

Centenario del nacimiento de MAURICE JARRE

Compositor de música de cine (1924-2009)

**Antología: “La noche de los generales”, “Arde París”
“Los ojos sin rostro” “El hombre de Kiev”, “Topaz”...**



La trama de nuestra película es: quítenle a un hombre su uniforme. ¿Qué ha perdido? Con su uniforme, puede ser rey, general, juez, policía, con todo el poder de su posición. Quítenle el uniforme. ¿Qué queda?

Friedrich W. Murnau (1924)

Se ha dicho que el cinematógrafo es la pintura animada. Es una definición grotesca. En el mismo sentido se podría decir que un muerto es un vivo que no se mueve. En efecto, la pintura es por excelencia inmóvil. Hay, sin duda, algunos cuadros que han abandonado los museos, pero nunca se ha visto a la admirable Gioconda darse la vuelta en su lienzo para dar la espalda a sus visitantes. Además, si la pintura deja de ser inmóvil, deja de ser pintura. Un muerto que se mueve no es un muerto.

Marcel L'Herbier (1925)



(...) Cuando se habla de **EL ÚLTIMO**, se suelen señalar entre sus intenciones iniciales una mirada crítica en torno al militarismo, representado en ese uniforme que se erige en protagonista del relato. Fue algo que se encontraba presente en el guion de Carl Mayer que le sirve de base -a partir de un conocido relato de Gogol-, pero que en el admirable film de Murnau se reformula en un canto sobre la relatividad de la propia existencia. Será algo que anunciará su rótulo de apertura, unos de los escasísimos que jalonarán la película -apenas la inserción de un par de escritos, y el anuncio del controvertido epílogo que cerrará su metraje-, quizá anunciando las intenciones discursivas de una obra extraordinaria, en la que se da de la mano su deslumbrante virtuosismo cinematográfico -que aún sigue impresionando- con la intensa carga dramática que alberga el proceso de inmólación interior de su veterano protagonista. El relato se centra de manera especial en el rápido e inesperado hundimiento moral que vivirá el maduro portero de un lujoso hotel (encarnado por Emil Jannings), quien, gracias a su



ostentoso uniforme, aparece casi como un héroe entre su humilde vecindario. De la noche a la mañana, y debido a una avanzada edad que merma sus fuerzas, será relegado a atender a los clientes en los lavabos. Ello le supondrá el desmoronamiento del frágil mundo de apariencias que sostenía su en realidad frágil rutina, iniciando una pendiente donde llegará a ser tratado con crueldad por ese entorno que hasta entonces le había respetado cuando conozcan su degradación laboral, a través del chismorreo proporcionado por esa vecina que hasta ese momento tan cercana se encontraba a él.

Todo aparecerá como el dramático fin de su existencia. La de un hombre en realidad dominado por la simpleza existencial, que precisamente por ello mismo muy pronto estará a punto de su inmólación en la jaula urbana de la gran ciudad. Solo un azar del



destino revertirá su suerte al recibir una inesperada herencia que le convertirá en un hombre rico y respetado, viviendo sus días posteriores en ese hotel que no dudó en humillarle, y atendiendo con cariño a ese humilde vigilante del mismo o, sobre todo, al anciano que le ha sustituido en los lavabos.

Lo señalaba anteriormente, **EL ÚLTIMO** es una obra de admirable técnica, en la que Murnau arriesgó prescindiendo de los rótulos, y en la que se incorporó una agilidad hasta entonces desusada con la cámara. A aquellas invenciones que dotaron la escritura cinematográfica de un mayor dinamismo, se le denominó “la cámara desencadenada”, uniéndose a ello una asombrosa recreación de los exteriores urbanos del hotel en la que, junto a unos grandes decorados, se unirá la aplicación de novedosos efectos y maquetas incluso en movimiento, que contribuirán a plasmar una extraordinaria sensación de vitalidad -y alienación- urbana. Su trazado se encontrará en todo



momento trufado de ingeniosas soluciones visuales -la resolución de la secuencia del sueño del protagonista- y un valiosísimo y dramático uso de la iluminación -debido al gran Karl Freund-, lo que le ha permitido hasta nuestros días alcanzar una enorme vigencia, a lo que cabe añadir la oportuna banda sonora original compuesta por Giuseppe Becce¹.

¹ (...) **Giuseppe Becce** (1882-1973) nace en Italia (Lonigo, cerca de Venecia) y estudia música y filosofía en Padua y Berlín (...). Desde la guerra trabaja en diversas salas de Berlín (Mozansaal, Ufapavillon. Gloriapalast) acompañando films mudos y escribiendo partituras originales para producciones de Murnau, Lamprecht, Gliese, Lang... Funda en Berlín la “Kinothek”, donde se publican numerosos ejemplos musicales de música para el cine. En 1927 publica en Berlín su **Allgemeinen Handbuch der Film-Musik**, un libro escrito en colaboración con Brav y Erdmann (el músico de **Nosferatu**) que contiene más de dos mil ejemplos de música para films mudos. Berndt Heller cuenta: *“Los testimonios de Erdmann y de Becce en este manual nos enseñan que, antes de terminar un film, Murnau discutía en detalle la música con el compositor. Becce afirma que, a propósito de su film **EL ÚLTIMO**,*



En cualquier caso, con resultar admirable todo lo enunciado, si algo apasiona del film de Murnau es la enorme capacidad de su creador para transmitir a partir de sus imágenes las más hondas recetas del melodrama cinematográfico. Para ello recurrirá a rostros curtidos de todos esos pequeños personajes de clases humildes, sirviéndose de manera fundamental de la entrega brindada por un asombroso Emil Jannings² —que contaba entonces con solo 40 años de edad- y que

Murnau demostró tener una gran imaginación en el dominio de la dramaturgia musical. Es un asunto que no debemos descuidar en la reconstrucción de un film: el realizador concedía más importancia al efecto producido por la música en el film de lo que algunos piensan hoy en día”.

² (...) **Emil Jannings** nació en Rorschach (Suiza) el 23 de julio de 1884 y no en 1886 en Brooklyn, como alguna vez declaró burlescamente. Fue un tiempo actor de Reinhardt y los films de Ernst Lubitsch le convirtieron en la estrella más cotizada del cine alemán. Era un auténtico dictador en los estudios y, en general, no era bien visto por sus compañeros. Sin embargo, mantuvo una excelente amistad con Murnau, que le adoraba. En la UFA tuvo raros privilegios, como poder fumar en el plató y cobró cifras desorbitadas. En **EL ÚLTIMO** exigió 600.000 marcos sobre un presupuesto total para el film de alrededor de un millón de marcos (como término de comparación un figurante cobraba entre 8 y 10 marcos por día). Sus exigencias eran inmediatamente cumplidas, como añadir un epílogo alegre a **EL ÚLTIMO** o pedir a



envuelto en un intenso maquillaje brinda una de las *performances* más extraordinarias de todo el periodo silente. Su capacidad para transmitir y expresar los estados de ánimo de su alma, unido al exquisito *tempo* brindado por Murnau, nos ofrece un recorrido en muchas ocasiones conmovedor. Se señala que fue el propio Jannings quien forzó a ese epílogo feliz de la película, y he de decir que, contra lo que se suele señalar, dicha arriesgada inclusión fortalece esa visión sobre la relatividad de la existencia, además de brindarnos unos minutos finales

Murnau como director de **Fausto**. Rodó con Murnau tres films, los dos citados y **Tartufo**. Después marchó a Hollywood donde rodó diversos films, consiguiendo en 1928 el Óscar de la Academia, entonces presidida por Douglas Fairbanks. Pero su inglés era malo y su acento terrible y se vio obligado a regresar a Alemania donde su afán de notoriedad y de dinero le hicieron permanecer junto a los nazis. Estuvo casado en varias ocasiones con actrices como Lucie Hoflich, un año mayor que él, (la *Dorine* de **Tartufo**) y con Gussy Holl, ex esposa de Conrad Veid (1893-1943) (...).



que son una auténtica obra maestra del *slapstick*. También proporciona la secuencia que considero más emocionante de la película: la desarrollada por el portero ya enriquecido al descender a los lavabos que había ocupado profesionalmente poco antes, mostrando su cariño y comprensión al anciano que le sustituye. Considero que, en este pasaje apenas reseñado, quizá quede representado el arte más íntimo de uno de los grandes creadores de la pantalla (...).

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “El último”,
en sección “Home Cinema”, rev. Dirigido, septiembre 2021.

(...) Para el rodaje de **EL ÚLTIMO**, la UFA se vuelca asignándole un presupuesto aparentemente muy elevado para una simple historia intimista. Gracias a estos medios el film se convertirá en un hito técnico en la Historia del Cine por sus hallazgos visuales. El guion dará pie a estos hallazgos al estar concebido en imágenes, renunciando a los rótulos como ya ocurría en **Sylvester. EL ÚLTIMO** fue presentada sin rótulos -generalmente había de cincuenta a ciento veinte rótulos por film- alarde del que el propio Murnau estaba



orgulloso, según demuestra a través de varias declaraciones: **“EL ÚLTIMO** es un film sin rótulos. No por razones teóricas, sino por razones artísticas. Es la mejor forma de expresión de nuestro tiempo. Es sabido que el cine no acaba de cuajar como arte por tener que utilizar rótulos. Los rótulos son una forma expresión literaria. Ahora, en **EL ÚLTIMO**, hemos logrado una nueva forma de expresión. Utilizamos la imaginación para expresar la acción y el pensamiento. Sin palabras. Sin rótulos.”

Edgar G. Ulmer contaba que: “durante dos o tres años, Murnau había luchado por suprimir los rótulos porque le parecía que rompían la atmósfera de las escenas”. Murnau explicará en 1927 en su artículo “El film ideal no necesita rótulos”: “Un medio para eliminar los rótulos es presentar en paralelo dos acciones antagónicas. Por ejemplo, contrastando la riqueza de un personaje con otro miserable” (...). (...) En realidad el film incluye algunos rótulos: cuatro para ser exactos. Pero son rótulos disimulados, integrados en la imagen: una dedicatoria escrita en un pastel con una



manga de repostero o la carta con la que se le comunica al portero que, debido a su edad, debe dejar su puesto para pasar a trabajar en los lavabos. Incluso la entrada en el epílogo, en la versión original, se produce mediante una nota en un periódico, periódico que entra en la acción al pasárselo entre sí los clientes del hotel (...).

(...) Pero es que el simbolismo hace obvios los rótulos. Murnau habla como un niño que ha descubierto un nuevo juguete: el montaje por contraste. En el fondo lo ha estado utilizando toda su carrera, pero ante el público americano lo muestra como una novedad. El film está lleno de escenas basadas en este principio: los ricos clientes comen ostras mientras el portero toma su humilde sopa. La anciana tía levanta la tapa de la tartera para deleitarse con el olor de su guiso. La imagen siguiente es un largo travelling sobre un mostrador lleno de comidas exquisitas. Es un recurso eficaz., pero poco sutil. Tosco y evidente. Los rusos abusarán de este tipo de montaje dialéctico. En **Amanecer**, Murnau lo utilizará con muchísima mayor astucia haciendo



comparaciones más suaves y dramáticas, combinando el montaje de contraste con el montaje por analogía. (...) Pero ya en **EL ÚLTIMO** hay excelentes ejemplos de imagen simbólica que al tiempo está sucediendo en la realidad. Un buen ejemplo de estas imágenes con doble significado o doble sentido es el momento en que para despojar al portero de su uniforme, ya que ha sido destinado a trabajar en los lavabos, le desabrochan los botones. La imagen es simplemente eso, le quitan el uniforme. Pero sentimos que le degradan como a un militar a quien quitan las condecoraciones. El botón recuerda a una condecoración por la forma de quitarlo. Un botón cae al suelo, la degradación es total = condecoraciones por los suelos. El espectador lo siente, pero no puede sino decir: "Parece como si...". Pero la escena es bien real y tiene otro sentido más cotidiano. Con esta imagen Murnau ha logrado transmitirnos el pensamiento. Nos damos cuenta de que para el que le quita el uniforme lo que está haciendo es, simplemente, coger el uniforme para guardarlo. Pero al tiempo



¡leemos el pensamiento del portero! que se siente degradado como un militar a quien le quitan las condecoraciones. Es una imagen increíble. Un ejemplo perfecto de lenguaje en el cine mudo y de imagen simbólica. Es, exactamente, el mismo proceso de madurez que seguirá Eisenstein que, partiendo del montaje de contraste, llegará a concebir imágenes sintéticas fuertemente expresivas. Cuenta Karl Freund que Carl Mayer se retiró del cine cuando vio **El acorazado Potemkin**. Sin duda pensó que los rusos habían llegado más lejos que él (...).

(...) Todas las copias que se conservan del film incluyen un epílogo sobre el que ha corrido demasiada tinta. Para muchos críticos es un pegote añadido a última hora por Jannings, el cuál no solo no lo negó, sino que lo afirmó y defendió con estas palabras: *“Yo exigí que se modificase el guion y lo logré a pesar del recelo de los guionistas. Se añadió un final en una línea premeditada de cuento de hadas, donde el hombre en el colmo de su humillación, se hace millonario de la noche a la mañana. Yo no exigí esta modificación porque me gusten los happy ends, mis películas demuestran más bien lo contrario. Mis razones eran puramente artísticas. El personaje del viejo portero no tenía la plenitud trágica que puede levantar a los seres cuando están por los suelos. Encarnaba el hundimiento sin ninguna perspectiva.*



Pero es justamente una perspectiva lo que yo necesito. ¡Porque necesito creer en este mundo! El público me dio la razón.”

Y lo que es cierto es que no está ni mucho menos rodado con desgana. El epílogo contiene algunos de los mejores y más complejos movimientos de cámara del film. (...) En cuanto a su ritmo, más ágil y distinto al resto del film, responde perfectamente al concepto de Murnau de ritmar de modo distinto las secuencias-bloques según su contenido dramático. Escenas dramáticas = lentas; alegres = rápidas. (...) El epílogo, no apto para amantes del melodrama ni críticos amargados, de lo mejor de la película, aunque es cierto que su estilo lo separa del conjunto, pareciendo casi un cortometraje añadido. Pero es un cortometraje maravilloso. A Murnau, los problemas del contenido parece que le traían, aquí, sin cuidado. Quizá, como diría Ulmer, Murnau “*era un supertécnico. La técnica le interesaba mucho más que el argumento*”.

Y desde luego, la técnica, y sobre todo los movimientos de cámara, han sido determinantes a la hora de convertir **EL ÚLTIMO** en uno de los clásicos que marcan una época en el cine. ¿Cómo surgió la idea de realizar movimientos de cámara tan complejos y elaborados que exigieron construir puentes colgantes para facilitar su desplazamiento? Karl Freund (1890-1969), cámara de este film, hizo unas declaraciones sorprendentes en su homenaje al guionista Carl

Mayer (1947): *“Mayer fue el único guionista cien por cien que he conocido en mi vida. La película era el primer y único medio de expresión que utilizaba en su obra creadora y la cámara el primer instrumento artístico al que recurría para llevarla a cabo. No era solo que entendiera el medio cinematográfico. Un guion de Carl Mayer era ya un film. La apariencia de un guion de Mayer era la de un poema dramático, una relación detallada de todos los planos y del ritmo que habían de seguir y que su imaginación había formado. Y no le satisfacía sentarse ante una mesa y escribir en un papel lo que había imaginado; con un visor que yo le procuré, ensayaba, sin salir de su casa, cada uno de los planos de su guion. Era tal su porfía por conocer más y más las posibilidades, de la cámara que muchas veces, a altas horas de la noche, solía venir a mi domicilio, en Berlín, para pedirme consejo técnico y a propósito de un nuevo problema con el cual se enfrentaba (...).*

(...) No obstante, el movimiento de la cámara no era una novedad. Stroheim ya había rodado acercamientos en **Esposas frívolas** y eso que Stroheim no mostraba particular interés hacia los recursos visuales del lenguaje mudo. Y los daneses y suecos movían a menudo la cámara. Ya en 1915 Benjamin Christensen rueda en **Justicia ciega** (*Haevnens Nat*) un bellissimo alejamiento de cámara que, partiendo de una muchacha-víctima en su habitación, atraviesa la ventana para incluir la figura del asesino que acecha en el exterior: un plano similar y opuesto (aunque mucho más dramático) al acercamiento a través de la cristalera (que aquí se atraviesa mediante encadenados) hacia el portero leyendo su carta en **EL ÚLTIMO** (...).

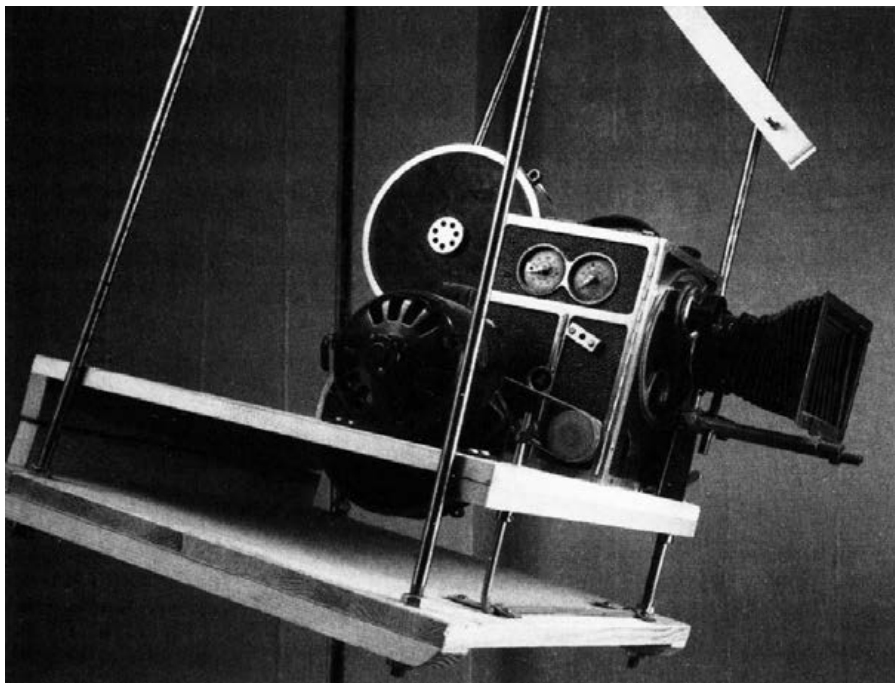
(...) Y es que la “cámara desencadenada”, como llamaron entonces a esta cámara en movimiento, fue una sorpresa que conmovió al mundo del cine. Nunca antes de esta película se había visto nada parecido. El travelling existía casi desde los orígenes del cine, bien en la forma de una cámara simplemente instalada en un móvil o bien en un auténtico travelling construido al efecto. Y este tipo de movimientos de cámara, incluso utilizado para el seguimiento de actores andando, se venía haciendo de forma regular pero algo tímida en las películas alemanas y, en mayor proporción, en las suecas y

danesas. El mismo Murnau había utilizado una cámara subjetiva en movimiento en **Phantom**, en las secuencias del baile y de la borrachera, claro antecedente de la borrachera de Jannings en **EL ÚLTIMO**. Y en **Las finanzas del Gran Duque**, hay un buen número de movimientos de cámara. Pero nada de eso era similar a como movía la cámara en **EL ÚLTIMO**. Freund utilizó un nuevo modelo de cámara giroscópica eléctrica que no necesitaba manivela. Rodaba con solo manejar un interruptor. Y eso permitía independizarla del operador. Ahora, esa cámara liberada, desencadenada, podía desplazarse libremente por el espacio. Volaba colgada de un puente deslizante y Freund la llevaba en una bicicleta a través del hall del hotel, la hacía bajar en ascensor, la dejaba caer en picado atada a unas cuerdas o se la ataba al pecho con correas, filmando así mientras andaba un espacio móvil. (...).

Texto (extractos):

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

(...) Al inicio de **EL ÚLTIMO**, la cámara baja dentro del ascensor de un hotel y sale de él al vestíbulo, que en esos momentos hierve de actividad, para atravesar luego la puerta giratoria. Fuera, está lloviendo. El portero del hotel (Emil Jannings) se pavonea con un llamativo uniforme y lleva un paraguas con el que ayuda a los clientes que entran y salen. Es un hombre viejo. El conflicto surge con sencillez: en la baca de uno de los coches que se han detenido frente al hotel hay un enorme baúl y bajarlo de allí para entrarlo le parece al portero una tarea ardua; no obstante, lo hace con gran esfuerzo y, exhausto, se retira aparte para beber un trago que le ayude a recuperar fuerzas; pero es visto por el gerente del hotel, quien toma nota de lo sucedido. En pocos minutos, Murnau expresa que el movimiento va a ser un signo de identidad de la película (no solo el movimiento de los personajes: los movimientos de la cámara son fundamentales), así como la idea de que vestir un uniforme puede transformar a un ser humano, y expresa el problema del portero: no solo su edad le impide



hacerse cargo de equipajes voluminosos, sino que el gerente se ha dado cuenta de ello. A ese sencillo pero eficaz retrato le falta, empero, mostrar la vida privada del personaje. A ello se dedica la siguiente escena: la llegada del portero al barrio popular donde vive; los saludos de los vecinos; una escalera tan sórdida como las calles; los ritos cotidianos del despertar en los balcones, la limpieza del uniforme, el recorte de la barba ante el espejo, la salida de la casa. El hombre está orgulloso del uniforme que viste, hasta el punto de que lo lleva puesto cuando va al trabajo y vuelve de él; le agrada que los vecinos lo vean así, e incluso da caramelos a una niña con gestos de gran señor para hacer notar su importancia.

Pero al llegar al hotel advierte que hay otro hombre, más joven, en su puesto y que ese hombre viste un uniforme igual que el suyo. Más todavía: el gerente le notifica por escrito que a partir de ese día va a desempeñar un trabajo más tranquilo: será en los lavabos y, por supuesto, sin uniforme. No es solo un cambio de ocupación, no es solo



pasar de la brillante superficie (la puerta y el lujoso vestíbulo del hotel) al subterráneo, a lo más bajo, a los lavabos: es la pérdida del signo que le hacía respetable en su casa y en su barrio, es la pérdida de aquello que, según él, le confería respetabilidad. Se trata de un portero de hotel, pero podríamos estar hablando igualmente de un militar. En este sentido, Murnau incluye un plano de inequívoco significado: cuando despojan al hombre de su uniforme, uno de los botones cae al suelo, lo que confiere a la escena el aire de una degradación casi militar, la pérdida de una condecoración (El rótulo inicial de la película, un prólogo-moraleja muy del gusto del guionista Carl Mayer dice más o menos: *“Hoy eres el primero, respetado por todos. Un ministro, un general, incluso un rey. ¿Y mañana? ¿Qué serás mañana?”*, y que responde a la idea central de la publicidad del film que hace derivar el título **EL ÚLTIMO** de la cita bíblica: *“Los últimos serán los primeros”*.) (...) Como expresaba Murnau, es el uniforme, y no el personaje, quien atrae la atención de los demás, ya sea para limpiarlo



o para admirarlo. El portero no es nada sin su uniforme: la mujer que le limpia la casa (Emilie Kurz) huye horrorizada del hotel al comprobar que ha sido relegado a los lavabos (por cierto, al gritar, la mujer empaña con su aliento el cristal de la puerta: otro detalle realista en un film de vocación hiperrealista); la única expresión de dolor de su sobrina (Maly Delschaft) es, precisamente, al enterarse de lo que ha sucedido y de las burlas que eso ha despertado entre el vecindario.

Una de las cosas que más llama la atención en **EL ÚLTIMO** es la aparente falta de rótulos explicativos. *“Utilizamos la imagen para expresar la acción y el pensamiento. Sin palabras. Sin rótulos.”* Declaró Murnau. De hecho los hay, pero están integrados en el relato de tal modo que forman parte del propio discurso visual (esto es, la acción no se detiene para informar al espectador: éste se entera de lo que sucede a la vez que los personajes, o bien aparecen unas palabras incluidas en algún objeto dentro del plano): están la carta con que el gerente del hotel informa al portero de que ha sido relegado a los lavabos, la dedicatoria del pastel de boda (una de las escenas muestra

la celebración familiar del matrimonio de la sobrina) y la noticia periodística que da paso al brillante y controvertido final. Eso no es extraño, ya que, para entonces, hacía tiempo que Murnau se esforzaba por suprimir los rótulos alegando que eran una forma de expresión literaria y rompían la atmósfera de las escenas (lo comentó Edgar G. Ulmer y la declaración está recogida, igual que las anteriores de Murnau, de **Los proverbios chinos de F. W. Murnau**, el magnífico libro de Luciano G. Berriatúa editado por Filmoteca Española). Ese cuidado se advierte en todos los elementos que conforman un film que se distingue por el recurso a un montaje característico del cine soviético, por el sentido de la iluminación (obra de Karl Freund), de las sobreimpresiones, del contenido del plano y de los movimientos de la cámara, algunos de gran virtuosismo técnico (los giros alrededor de Emil Jannings, borracho en su piso después de la celebración de la boda, mientras suena el vals que un músico toca con su trompeta en la calle; el movimiento encadenado con el que se diluye la presencia del cristal de la puerta -antes bien visible- tras la cual el portero lee la carta que le ha entregado el gerente; el travelling de retroceso desde la puerta del hotel cuando Jannings sale de él tras robar el uniforme). Murnau llegó al extremo de hacer construir en el decorado del barrio popular unos puentes colgantes para colocar en ellos la cámara y así poder llevar a cabo unos movimientos elaboradísimos (el citado momento del vals con la trompeta), y de utilizar, como fondo de algunos planos, figuras inmóviles y coches de tamaño pequeño con el fin de crear efecto de realidad en la perspectiva de unos decorados completamente contruidos en estudio, lo cual desmiente el antiguo rumor, propagado por Freund, de que sentía poca preocupación por la cámara y la iluminación. Lo que sucede es que Murnau rodaba a partir de un croquis previo, como años después haría Alfred Hitchcock, y tenía todo establecido al ir a rodar.³

³ Edgar Ulmer: *“Con Murnau, inventamos un oficio nuevo, denominado “diseño de producción”, lo que implicaba que había que concebir todos y cada uno de los ángulos. Nuestros decorados estaban contruidos en perspectiva, con suelos que ascendían o descendían. Todo se concebía a través del visor. Lo que ocurría es que, si se trataba de una habitación, solo se podía rodar en ella una toma. Cuando había*



No se puede hablar de **EL ÚLTIMO**, que pasó a las manos de Murnau por deseo del productor, Erich Pommer, después de que el guionista Carl Mayer (bien conocido por **El gabinete del Dr. Caligari**) lo escribiera para otro realizador, Lupu Pick⁴, sin comentar la última secuencia: Jannings, inesperadamente convertido en multimillonario, se da un banquete en el restaurante del hotel e invita

que hacer diez, se construían 10 decorados de esa habitación. Como había un solo punto de perspectiva, los muebles se fabricaban en perspectiva. De ahí provenía el maravilloso aspecto visual de las películas. Podías controlar totalmente el estilo. Cuando vemos hoy en día las viejas películas de la UFA, sorprende la precisión de cada toma (...).”

⁴ El proyecto formaba parte de una trilogía de films dirigidos e interpretados por Pick: **El raíl** (Scherben) en 1921, **Sylvester** en 1921 y ahora **EL ÚLTIMO**. Lupu Pick debía interpretar el papel del portero, el protagonista del film. Fue un desacuerdo entre Mayer y Lupu Pick lo que puso fin al proyecto.

al guarda nocturno, el único que se mostró comprensivo con él. Está claro que se trata de un final burlesco, imposible (se dice que impuesto por el propio actor, aunque hay quienes lo niegan), mas no cabe duda de que está a la misma altura que el resto y se distingue por su sentido del humor. Es cierto que choca con lo anterior -en lo que se refiere al tono trágico, a la crónica del hombre humillado, no en lo que respecta al ritmo narrativo-, pero está magníficamente rodado y vale por sí solo como un testimonio irrefutable de la creatividad de uno de los realizadores que más han hecho por dar al cine un lenguaje propio (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “El último”, en sección “El film reencontrado”,
rev. Dirigido, abril 2004.





ERICH VON
STROHEIM'S
production

Greed

Adapted from the great American novel "McTEAGUE" by FRANK NORRIS

Screen adaptation and scenario by Erich von Stroheim and June Mathis

Produced by LOUIS B. MAYER

A Metro Goldwyn Picture

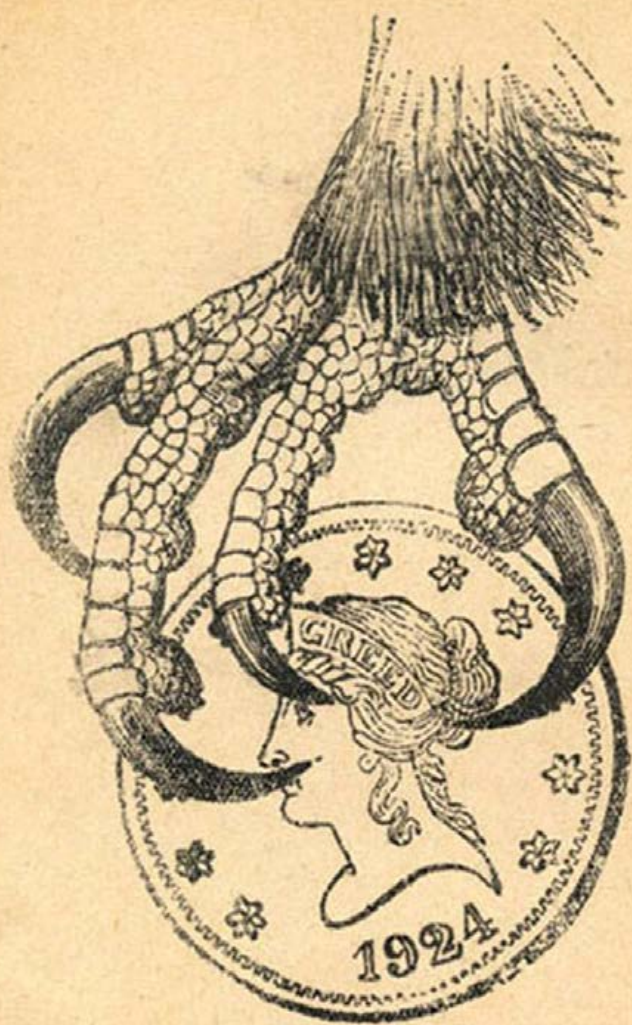




ERICH VON STROHEIM'S

GREED

'THE·FILM·OF·FILMS'



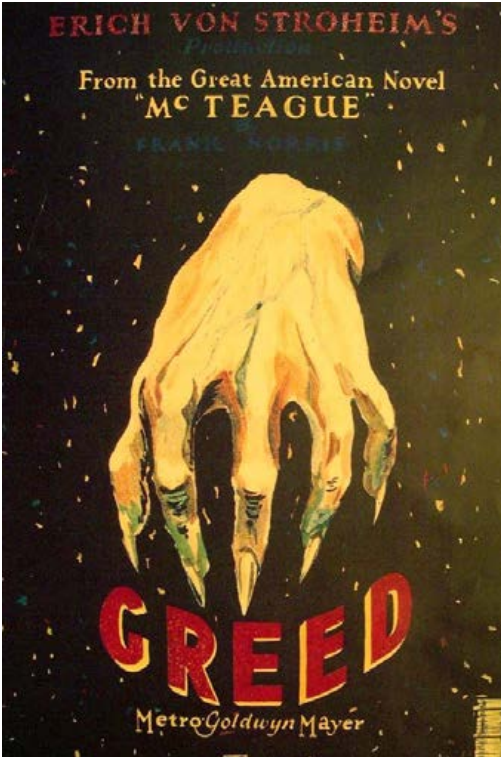
Viernes 4

20:15 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

AVARICIA • 1924 • EE.UU. • 240'



Título Orig.- Greed.

Director.- Erich Von Stroheim.

Argumento.- La novela "McTeague" (1899) de Frank Norris.

Adaptación y Guión.- Erich Von Stroheim y June Mathis. **Rótulos.-** June Mathis y Joseph Farnham. **Fotografía.-** Ben Reynolds y William Daniels

(1.33:1 - B/N). **Montaje.-** Erich Von Stroheim, Frank Hull, Grant Whytock, June Mathis y Joseph Farnham.

Música.- Robert Israel (1999). **Productor.-** Irving Thalberg y Louis B. Mayer.

Producción.- Metro Goldwyn Picture. Intérpretes.- Gibson Gowland (*McTeague*), Zasu Pitts (*Trina*), Jean Hersholt (*Marcus*), Dale Fuller (*Maria*), Tempe Pigott (*madre McTeague*), Sylvia Ashton (*Mommer Sieppe*), Chester Conklin (*Popper Sieppe*), Joan Standing (*Selina*), Cesare Gravina (*Zerkow*), Jack Curtis

(*padre McTeague*). **Estreno.-** (EE.UU.) enero 1925.

rótulos originales con subtítulos en español

Película nº 5 de la filmografía de Erich Von Stroheim (de 12 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **MAURICE JARRE**

Compositor de música de cine (1924-2009)

Lawrence de Arabia (*Lawrence of Arabia*, 1962) de David Lean



*“Si se hiciera un concurso de cuál es la película más sucia, más vil, más podrida de la Historia de Cine, seguramente **AVARICIA** se llevaría el primer premio. Me he exprimido el cerebro buscando una película como ésta, pero no he encontrado ninguna otra. He sido crítico durante siete años y distribuidor durante cinco; pues bien, en todo ese tiempo nunca he visto una forma de entretenimiento que muestre ratas muertas, cloacas, suciedad, carne podrida, personajes con dientes espantosos que se meten el dedo en la nariz, que agarran huesos mientras engullen como cerdos o un protagonista que tras asesinar a su mujer aparezca con las manos llenas de sangre. Nunca he visto una película en la que todos los personajes son desechos de cloaca y siguen siéndolo al final. En **AVARICIA**, todo esto y mucho más consigue poner el estómago del revés hasta a un basurero.”*

Harrison's Reports (1924)

*“Es la película más importante que jamás se haya producido en América. Su fuerza dramática es comparable con la de obras de teatro como “El precio la gloria” o “Deseo bajo los olmos”. No se puede despreciar una industria que ha producido **AVARICIA**.”*

Richard Watts, Jr. (1924)

(...) En una entrevista, el director Henry Hathaway se mostraba contundente sobre **AVARICIA**, afirmando de Stroheim *“que podía hacer lo que quisiera con una película”*. Y ponía el ejemplo del extraordinario comienzo del film: *McTeague* soplándole al pájaro que ha encontrado en la vía mientras lleva la vagoneta y, acto seguido, golpeando a un compañero y tirándolo por un terraplén; rótulo: *“Así era McTeague”*. Esa contundencia, esa manera de describir a un personaje con un gesto, con una expresión, por su forma de mirar, por su colocación dentro del plano o yuxtaponiendo actitudes opuestas, antitéticas incluso, en la misma secuencia, era una característica personalísima del cine de Erich von Stroheim, tal vez el realizador de cine mudo que mejor supo plantearse sus películas en función del contenido del plano, hasta el extremo de que, vista a un siglo de su fecha de producción, **AVARICIA** continua pareciendo una avanzadilla formal de lo que sería con posterioridad el mejor cine de los primeros años del sonoro (...).

(...) El crítico francés André Bazin escribió que en el cine de Erich von Stroheim *“la realidad se desnuda como un sospechoso confiesa al ser interrogado por un comisario de policía. Tiene solo una regla para dirigir. Mira de cerca al mundo y continúa haciéndolo hasta que se muestre desnudo en toda su crueldad y fealdad”*. Quizá, cuando estaba redactando estas líneas, estaba pensando en **AVARICIA**, la obra maestra del realizador vienés. Efectivamente, la máxima aspiración de Stroheim fue la de convertirse en el mayor abanderado del realismo cinematográfico. Tenía la intención, según él, de mostrar a los hombres y a las mujeres tal y como existen en cualquier parte del mundo, con sus cualidades y defectos, sus aspiraciones nobles e idealistas, su carácter celoso, vicioso o depravado, su rapacidad. Y para ello no tenía intención de efectuar



concesión alguna. En **AVARICIA**, esta descarnada visión del ser humano, combinada con un genio filmico ilimitado por lo que se refiere a la creación de formas visuales, adquirió tintes explosivos. Todo el film es un culto a lo hiperbólico. Desde la ambivalente actitud de los personajes, bordeando el delirio -la secuencia inicial del film antes descrita- hasta la ruda materialidad de los símbolos -la cama de matrimonio preparada como un escenario teatral, con telón incluido-. Exceso que impregna de una cáustica perversión a la narrativa tradicional. Basta recordar el inolvidable momento en que el sacerdote ofrece las alianzas de matrimonio a *McTeague* y *Trina*, mientras al fondo puede verse una ventana abierta por la que desfila un cortejo fúnebre con triste solemnidad (...).

(...) Marzo de 1922: los directores de la Goldwyn decidieron por unanimidad quitar de la presidencia a Samuel Goldwyn y comprar sus acciones. Un inversor que la Goldwyn había atraído a su compañía en 1919, Frank Godsol, estaba detrás de la jugada y nombró a Abe Lehr, uno de los asistentes de Goldwyn, jefe de producción. Pero las arcas de la compañía seguían decreciendo y solo se rodaron 22



películas, seis menos que el año anterior. Godsoll y Lehr estaban poco dotados a la hora de hacer películas y decidieron contratar a todo un equipo de producción para resolver la tarea. Por su parte, iniciaron un complejo proceso de compra de los derechos de “Ben-Hur”, pero los términos del acuerdo garantizaban el desastre. Marshall Neilan, uno de los talentos más excéntricos de Hollywood, firmó un contrato a largo plazo; se trajeron a Víctor Sjöström de Suecia; Maurice Tourneur, Tod Browning y King Vidor fueron contratados; sacaron de la Paramount a June Mathis, la poderosa montadora responsable del descubrimiento de Valentino, y en “una jugada salvaje”, contrataron a Erich von Stroheim como director. (...) Stroheim se comprometió a presentar una copia de trabajo íntegra a las primeras 14 semanas de cada rodaje y a que *“ninguna de sus películas tendría un carácter mórbido, ofensivo o desagradable”* (...).

(...) Por muy extraño que resulte, ya se había hecho en 1916 una película de “McTeague”, **Life's Whirlpool**, protagonizada por



Fania Marinoff y Holbrook Blinn. El largometraje de cinco rollos dirigido por Barry O'Neil fue incisivamente atacado por la crítica de aquel entonces por tener ¡un repelente realismo y demasiados primeros planos! La película cayó en el olvido y la Goldwyn se encargó de no remover las aguas; pero mientras que la memoria del público era pequeña, la de la industria cinematográfica, no. Cuando apareció la película de von Stroheim, muchos de sus entusiastas obviaron la primera versión. Fotos fijas que todavía se conservan y publicaciones de la época indican que podía haberle influido perfectamente. La sencillez de las imágenes de O'Neil nos recuerda al estilo de von Stroheim, así como su insistencia en la “sordidez” del tema. Von Stroheim era ya ayudante de dirección cuando **Life's Whirlpool** se estrenó y debió de estar al corriente de ello. Más tarde, mientras rodaba su versión en San Francisco, criticó la actuación de Blinn lo cual implicaba que tenía la película en mente (...). (...) Durante años a Stroheim le había obsesionado la historia de San Francisco que Frank



Norris narraba en “McTeague” desde que la escuchó, según decía, en su época de penuria en Nueva York. La había estado proponiendo periódicamente desde 1920, pero la Universal nunca se la concedió pese a haber comprado una vez los derechos para él. Ahora aprovecharía su nueva situación en la Goldwyn para llevarla a la pantalla con un realismo e idealismo nunca vistos. *“Siempre estuve resuelto a realizar la película de la manera exacta en que fue escrita. Dicen que no puedo convertirla en una historia americana; voy a demostrar que sí puedo. Por otra parte es tan absurdo afirmar que ‘McTeague’ es americano como que ‘Nana’ es francesa. Son internacionales. De hecho, es la historia escrita por un americano que más inspirada está en ‘L’Assommoir’ de Zola debido precisamente a su carácter universal y a que su punto de vista es aquel de un europeo continental”*. Edwin Schallert definió la intención de von Stroheim en



una línea: *“Está decidido a que **AVARICIA** sea el triunfo siniestro y definitivo de un sórdido, aunque intenso y magnífico naturalismo”*.

Y es que la palabra clave es naturalismo. Al ponerse al lado de Zola y de Norris, Stroheim desechaba el mero realismo para adentrarse en un campo más complejo, el realismo como producto de los condicionantes psicológicos y sociales (...). Las novelas a las que Von Stroheim hace referencia: “Nana” y “L’Assommoir” de Zola y “McTeague” de Norris, son ejemplos típicos de esta corriente. Las fuerzas del entorno, sirven para frenar todo intento de movilidad vertical. El concepto ilustrado de la libre voluntad sucumbe ante el ataque de la biología y de la sociología, y el hombre no es más que un juguete a la merced de los dioses. Para describir este universo determinista en el que la herencia y el entorno dictaminan el destino humano, los naturalistas recurrieron a la acumulación masiva de “milieu detail”. Sus novelas están plagadas de descripciones detalladas de toda índole. La documentación era el resultado de anotar todo tipo



de observación de la vida. El periodismo era el telón de fondo tanto para Norris como para Zola y es especialmente evidente el enfoque periodístico en “McTeague”. (...) Aunque Stroheim jamás se lo hubiera planteado en estos términos, le atraían los naturalistas por su preocupación por el destino, por lo hereditario y por la importancia de un ambiente minuciosamente detallado. Estos temas son una constante en todas sus obras y hasta se remontan a la época en que trabajó con D.W. Griffith. Su cualidad innata para copiar hacía que en cualquier recoveco de una historia apareciera su obsesión por el realismo. Este frecuentemente parecía una burla encubierta o un catálogo de extraños y caros retoques. Pero es importante para darse cuenta de que a pesar de los excesos de este enfoque, Stroheim lo consideraba como un elemento fundamental de su estilo. Al igual que Einsenstein recurría a la yuxtaposición de planos distintos para crear su dialéctica en el montaje, Stroheim necesitaba para su puesta en escena de una gran cantidad de detalles reales y no que parecieran reales. Es más, sabía

que el público esperaba esto de él: *“el espectador debe saber que el trabajo de von Stroheim está realizado con la mayor sinceridad y goza de la misma confianza que el National Geographic Magazine o la Enciclopedia Britannica”* declaró.

Tal vez semejante obsesión en otro director pudiera explicarse en términos freudianos. Pero para Stroheim, una dirección artística realizada con la mayor sinceridad era solo uno de los elementos de su método realista. Hacía falta, además, un estilo de cámara, de interpretación, de montaje y más tarde, una banda sonora adecuada. Sin embargo, su posición en el mercado se veía perjudicada por su empeño en mantener constantes estos elementos, para ser definitivamente apartado de él una década después. Como había vaticinado, él mismo sufrió las consecuencias y se condenó. Los rótulos iniciales de **AVARICIA** nos cuentan toda esa historia: *“Nunca adulé a nadie para obtener algo a cambio. Nunca fingí ser lo que no era. Les dije la verdad, válgame Dios. Les gustara o no. ¿Qué tenía que ver conmigo? Les conté la verdad. Lo sabía de verdad antes y lo sé de verdad ahora?”* En aquel momento Frank Norris hablaba por los dos (...).

(...) Nunca se ha llegado a saber del todo por qué von Stroheim eligió a Zasu Pitts para su película más importante. Se había consagrado como actriz cómica por su actuación para comedias de un rollo, con gestos torpes y aleteos de manos. Sus breves apariciones en películas dramáticas eran limitadas a intervalos cómicos, pero von Stroheim veía en ella algo que los demás no habían visto. *“Una persona normal piensa que tiene un aspecto gracioso”*, dijo una vez. *“Creo que es bellísima, mucho más que las bellezas de la pantalla, porque en sus ojos he visto reflejadas todas las fuerzas del universo y en su boca sensible toda la represión de la humanidad. La veo en la cima de la interpretación dramática (...)”*. (...) Para el papel de *Marcus Schouler*, el amigo de *McTeague*, von Stroheim eligió a Jean Hersholt, un actor secundario con experiencia que llegó a América procedente de Copenhague en 1913. Pese a llevar una década trabajando, Hersholt no había encontrado el papel que le catapultara



entre los mejores. Debió de pensar que ese papel era el de *Marcus Schouler* y estaba encantado cuando Stroheim le llamó. Pero este solo le había visto en la pantalla. Tal y como recuerda Hersholt, la primera vez que von Stroheim le vio se quedó horrorizado: “¿Tú eres Jean Hersholt? No eres del tipo que busco. Tu mirada es demasiado simpática. Schouler es un ayudante en un hospital de perros. Es un listillo grasiento, con un traje hortera, bombín y un cigarrillo siempre entre los labios. Tu peinado está mal. Lleva la nuca rapada y el pelo pegado. Lo siento, pero creo que podremos encontrar a otra persona.” Aunque Hersholt lo recordara de esta manera, resulta extraño que Stroheim contratara a nadie tras semejante acogida. Pero Hersholt dice que llegó al día siguiente, sin bigote, con el pelo rapado por la nuca, con un traje hortera y fumando un cigarro barato. “Debo disculparme, sr. Hersholt” -dijo von Stroheim-. “Usted es Marcus Schouler”. (...)

(...) Hasta ahora nos hemos referido a la película como “McTeague”, aunque en realidad nunca se tuvo la más mínima intención de llamarla así. En las actas de trabajo del estudio constaba como **Greedy Wives** (*Esposas Avariciosas*) aunque nadie se tomó

este título demasiado en serio. (...) Con frecuencia se ha insistido en que la adaptación de Stroheim de la novela de Norris era una transcripción literal, “*página por página, sin saltarse ni un párrafo*”. Esto viene a redundar en su fama de genio obsesivo, por lo que su trabajo en la pantalla se reduciría a aquel de un niño caprichoso. Pero Stroheim conocía las limitaciones de transferir el texto de un medio a otro y estaba dispuesto a hacer las adaptaciones que fueran necesarias. Además tenía ideas propias a las que no estaba dispuesto a renunciar por culpa de Frank Norris. Cuando consideraba imprescindible sacar a relucir el espíritu del texto, lo hacía de forma razonable y no tan obstinadamente como se nos pretende hacer creer. Esperaba conservar la esencia de la novela pero no por ello sacrificar los principios básicos de la narración cinematográfica. Por ejemplo, pensaba que el espectador medio no tiene la misma capacidad de comprensión que el lector medio “*al que hay que enseñarle desde la A en adelante para que llegue a entender*”. Era necesario explicarlo todo más detalladamente. “*Frank Norris lo habría hecho de haber estado a mi lado adaptándola*”, contestó al ser preguntado al respecto. Pero sobre todo von Stroheim decía que había que adelantar cierta información para poder entender hechos posteriores en la vida de los personajes. Para ello, no solo se requería una narración lineal (sin flashbacks), sino desarrollar al máximo ciertos episodios que Norris solo insinuaba y que condicionarían futuros acontecimientos. Por ejemplo, Stroheim criticaba la forma en que Norris nos presenta a *McTeague* (...). Von Stroheim creía mucho más que Norris en las consecuencias de la herencia y del medio ambiente y presentó en estos primeros rollos (una hora de metraje) todos los rasgos que posteriormente condicionarían a *McTeague* a lo largo de su vida. Estos episodios son los que más se alejan de la novela (...). Aparte de esto, Stroheim permaneció fiel a la novela. (...).

(...) Al no interesarle las declaraciones políticas, von Stroheim eliminó los ataques de *Marcus* al capitalismo. De todas maneras, comprimió magníficamente la extensa novela de Norris en su guion aunque este tiene el tamaño de una guía de teléfonos y la versión publicada es más extensa que la edición de Signetl de la novela. El



hecho de que Godsol y Lehr dieran el visto bueno e incluso duplicaran el presupuesto de producción les convierte en unos insensatos o en unos visionarios. J. J. Cohn era por aquel entonces uno de los jefes de producción de la Goldwyn y todavía no se explica cómo pudieron aprobar semejante proyecto. *“Creían poderle controlar cuando llegara el momento”*, decía, pero en realidad no había ningún medio para hacerlo. Si von Stroheim filmaba una película de la extensión del guion, el estudio no tendría más remedio que cortarla en pedazos ya que sería imposible distribuir una película tan larga. Permitir que von Stroheim siguiese adelante era simplemente una irresponsabilidad, que no le beneficiaba y que malgastaba los limitados recursos del estudio. (...) Aunque von Stroheim renegara de la *“tiranía del final feliz”* siempre se encargaba de que hubiese uno. Ahora, con la obra de Norris de base, podía olvidar estas convenciones y concentrarse exclusivamente por primera y única vez en su vida en dirigir. Posteriormente, muchas de las historias de von Stroheim fueron consideradas folletines, pero la integridad dramática del guion de

AVARICIA impedía que se juzgara en estos términos. No tenía que retocar demasiado el texto, ya que por muchas razones es la obra que él mismo podía haber escrito de haber sido un novelista americano y no un director austríaco emigrado. En la novela, el destino pesa tanto como en **El carrusel de la vida**, tema que aparecerá con mayor frecuencia en futuras películas. Los personajes están atrapados en su clase social y cualquier intento de salir de ella desemboca en el desastre (...). Norris da un cariz político a los problemas de clase a través del reiterativo discurso socialista de *Marcus Schouler* pero von Stroheim, al suprimirlo, erradica cualquier contenido político o social de la película. Cuando le preguntaron acerca de la visión de la película de *“las clases sociales en América”*, no supo qué contestar y dijo que *“para mí no es más que una tragedia griega”*. En sus películas, las barreras sociales son condicionantes heredados que restringen la capacidad de obrar. La vida de *McTeague* es una tragedia griega por su culpa y no por la de los condicionamientos sociales y económicos. Estos en **AVARICIA** son meros catalizadores, recursos dramáticos para el estallido del conflicto principal. A pesar de no ser una historia original de von Stroheim, este debió de verse reflejado en muchas de sus páginas. El mundo de los germano-parlantes en América, el efecto corrosivo de los problemas económicos en un matrimonio joven, todos estos podían haber sido capítulos de su vida (...).

(...) Al ver cualquier plano de **AVARICIA** no aparece ningún actor conocido interpretando un papel si no un personaje rotundo que existe, existe fuera de la secuencia, o al menos da esa sensación. Y la interpretación no era la única preocupación de Stroheim. Siguiendo los pasos de Norris y Zola, exige una puesta en escena completa, no solo de actores y decorados. Ben Reynolds y William Daniels tuvieron que dar con el efecto fotográfico adecuado para conseguir la densidad del detalle que Stroheim quería. El director exigía una gran profundidad de campo para que el fondo tuviera la misma nitidez. *“Hay una gran escena de la que todavía se habla”*, decía Daniels. *“En la boda de McTeague y la chica se ve por la ventana un cortejo fúnebre pasando. En otras escenas se ve un tranvía. No era ninguna proyección. El problema era complicadísimo y radicaba en conseguir equilibrar la*



luz interior y la exterior para que todo pareciese luz natural, iluminando a los personajes con una exposición homogénea”. Las exigencias de Stroheim forzaban a sus cámaras a obtener logros que jamás hubieran hecho por ellos mismos. Para difuminar los arcos de luz se requería cambiar las lámparas incandescentes, una innovación que no fue aceptada hasta años después. Más relevante era la sustitución del tipo de fotografía desarrollada por Henrik Sartov, Karl Struss, y otros operadores pictorialistas. Stroheim estaba buscando una textura que en años venideros se llamaría “documental” : (...). La pantalla debe ser el espejo de la vida, al menos la mayor parte del tiempo. En el cine es posible contar una gran historia de tal manera que el espectador (...) llegará a creer que lo que ve es real -un cámara presencié el asunto y nadie se dio cuenta-. Ellos continuaron con sus alegrías, sus diversiones y sus tragedias cotidianas, la cámara lo grabó todo guardándolo para que todos lo vieran después (...). Stroheim encontró escasos ejemplos de este estilo en películas de la

época: “**Miss Lulu Bett**, algunas películas de Will Rogers, comedias como **El mimado de la abuelita** y **El chico**. Algunos momentos en las películas de Marshall Neilan tienen esa chispa, como también **Cop and the Anthem**, y otras historias de O. Henry. Había realismo en **Eugenia Grandet**, de Rex Ingram. Y, en mi opinión, pocas más”. Esta lista no está tan desordenada como parece. La película de Ingram, una adaptación de la novela de Balzac, tuvo una influencia directa sobre **AVARICIA**, ya que retrata de manera parecida la obsesión de la miseria. El resto muestra su preocupación por la vida de la clase trabajadora, tendencia que se invirtió en las películas de los años 20, al dar prioridad a los temas de la clase media alta (...). Al despreciar las típicas películas dramáticas mudas, no es sorprendente que von Stroheim considerara la comedia como la depositaria del realismo cinematográfico. Sus ejemplos están cuidadosamente elegidos (...).

(...) Cuando no se dedicaba al guion, von Stroheim exploraba las calles de San Francisco y Oakland en busca de exteriores. En la novela de Norris aparecían muchos edificios y barrios, la mayoría de los cuales había desaparecido en el terremoto de San Francisco, concretamente toda la zona circundante a Polk Street y Sutter. Cedric Gibbons, el director artístico de la Goldwyn, estaba con él y hacia finales de enero vino también Richard Day (...). A diferencia de Griffith, que guardaba absoluto secreto acerca de sus rodajes, von Stroheim optó por hacer publicidad de **AVARICIA** a nivel nacional e internacional (...). Aunque las películas mudas no están tan supeditadas a rodar en estudios como las sonoras, los rodajes de exteriores de von Stroheim se salían de lo normal. “Tras haber leído la maravillosa descripción de Norris del Valle de la Muerte, supe que no se parecía en nada a Oxnard y ya que había ido tan lejos en pos del realismo, no me iba a supeditar esta vez a los deseos de la compañía. Teníamos que ir al Valle de la Muerte. Esto era en 1923, cuando no había ni carreteras ni hoteles como los hay ahora. Éramos solo un grupo de hombres blancos (41 hombres y una mujer) que descendían al punto más bajo de la tierra (por debajo del nivel del mar) desde los días de los pioneros. Trabajábamos a ¡61°c! a la sombra y no había sombra. Los resultados obtenidos por los estragos



del calor y el agotamiento físico compensaron semejante calvario. Hubiera sido imposible conseguir nada por el estilo cerca de Oxnard". (...) Von Stroheim había ido a la peor parte del Valle de la Muerte en la peor época del año. Más allá del "realismo" de la localización, todo comenzó a tener una expresión propia de una pesadilla. Era el decorado infernal adecuado para dos actores desesperadamente perdidos en sus personajes. Así lo recordaba Jean Hersholt: "Cada día Gibson Gowland y yo, el asesino perseguido por el hombre que había jurado vengarse de él, reptaríamos durante millas por aquel infierno de sal calcinada. Juro que ambos debíamos estar pensando en el asesinato mientras nos arrastrábamos asfixiados, desnudos de medio cuerpo, sin afeitado, ennegrecidos, ensangrentados y con llagas. Von Stroheim extraía todo el realismo que había en nosotros. Casi no recuerdo el día en que rodamos la pelea final a muerte. Stroheim había logrado inculcar en nuestros cerebros delirantes que esta escena era la muerte. Las ampollas de mi

cuerpo, en vez de explotar hacia afuera, lo habían hecho hacia dentro. El dolor era intenso. Gowland y yo nos arrastrábamos por la costra de tierra. Le alcancé, le tiré al suelo. Con auténticos deseos de matar, nos pegamos y nos revolcamos. Stroheim gritó: ¡Luchad, luchad. Intentad odiaros como me odiáis a mí!”(...)

(...) Henderson, que tenía que completar el atrezzo de finales de siglo, pronto se dio cuenta de la extraña mezcla de períodos que, al igual que en San Francisco, von Stroheim y su equipo habían hecho. Los mineros llevaban lámparas de carburo en vez de velas, unos picos, anacrónicos por su excesiva longitud, y botas de goma blancas en vez de negras como en la época de Norris. Sin embargo, Stroheim seguía insistiendo en resaltar los detalles de la vida cotidiana de los mineros. Hay una escena en la que cuarenta mineros salen del túnel en el cambio de turno. Stroheim hizo que se ensayara una y otra vez, pero no quedaba satisfecho. Al final, detuvo la acción, se embadurnó las manos de mugre y la esparció por las cremalleras de los trajes de los mineros. En seguida, reconocieron “la marca universal del minero”. Con la excepción de aquellos exteriores que requerían ser filmados con luz de día, von Stroheim trabajaba generalmente de noche, entre las nueve y las seis de la madrugada. Es entonces cuando rodaba en las profundidades del pozo de chimenea y no a 30 metros, como hubiese preferido William Daniels...sino a 1.000: “*Ensayamos la escena unas treinta veces, la mayoría con las cámaras filmando. Al parecer, von Stroheim no conseguía lo que buscaba. Hacía todo con sus actores, salvo darles latigazos, tan exigente que era. Pero al final sacudió los brazos en el aire y gritó: Está bien, se acabó. Conversando con los actores y otros técnicos, me di cuenta lo que apreciaban a von Stroheim. Rozaba la idolatría. Y es que su exigencia de perfección conducía al fanatismo. Dirigía a sus actores principales con una ferocidad implacable, pero era como un padre benévolo con aquéllos de menor rango*”. (...)

(...) El 6 de octubre terminaba un rodaje de 198 días. Tenía 446.103 pies de película (unos 136.000 metros). Su objetivo era reducirlos en pocos meses a doce rollos (al parecer la Goldwyn había



aceptado un metraje mayor que el que estipulaba el contrato). Al retirarse el equipo de Iowa Hill, uno de los ayudantes dijo a la prensa local que la película estaría lista en ocho meses. Mientras Griffith montaba obras maestras como **Intolerancia** rápida y eficazmente, en cuestión de semanas, von Stroheim se atascaba y se quejaba en sus películas. En primer lugar, se sentía coartado por la duración impuesta arbitrariamente por los distribuidores. Además su idea del trabajo parecía cambiar día a día, al igual que hacía durante el rodaje. Le resultaba difícil decidir entre las numerosas tomas que había hecho de cada escena. Las semanas se convirtieron en meses. A principios de 1924 había hecho un montaje aproximado, una simple ordenación de toda el material eliminando las tomas duplicadas. Se comenzó a exhibir entre amigos y miembros selectos de la prensa esperando conseguir el respaldo de una opinión pública favorable. Esa primavera la prensa empezó a hablar de una nueva sensacional película. Según Harry Carr: *“He visto la película más maravillosa que jamás nadie*



*podrá ver. Era la versión íntegra de **AVARICIA** de Eric von Stroheim. Un trabajo magnífico de 45 rollos. Entramos en la sala de proyección a las 10:30 de la mañana y salimos tambaleándonos a las 8 de la noche. No sé lo que van a hacer con ella. Es como 'Los Miserables'. Hay episodios que no parecen tener nada que ver con la historia, pero 12 o 14 rollos más tarde vemos la sorprendente conexión. Es la mejor película que jamás he visto, por su realismo crudo y terrible y por el magistral talento de su director. Pero no sé qué va a pasar cuando se reduzca a 8 rollos. Von Stroheim está suplicando a los directivos de la Goldwyn para que le dejen dividirla en dos entregas y proyectarlas en dos noches distintas". Carr dice que esta versión de 45 rollos dura nueve horas y media. Otro reportero, Idwal Jones del "San Francisco Daily News", habló de una versión de 42 rollos cuya proyección del 24 de enero duró nueve horas. (...)*

(...) Aunque Stroheim montaba diligentemente sus películas, no debemos olvidar que este proceso era extremadamente importante

para él, ya que el impacto de sus películas dependía en gran parte del montaje. Este énfasis en el montaje y especialmente la construcción de una secuencia a través de primeros planos, causó sensación en la época. En un texto típico de 1932, Andrew Buchanan caracterizó a von Stroheim como el típico director montador: *“cada observación se recogería en un primer plano y luego los ordena de la mejor manera para ilustrar la idea”*. Pero en los años venideros, cuando las películas de Stroheim ya no estaban frescas en la memoria y era difícil verlas, esta opinión general empezó a cambiar. El poder de sus imágenes (que se podían conseguir en fotos fijas y no en formato de película) comenzó a despuntar como la clave auténtica de su trabajo. André Bazin, que buscaba los precursores de los planos largos de los años 40, recordaba la intensidad de las imágenes individuales de Stroheim. Sin dar ningún ejemplo, Bazin decía que la intensidad de las películas de Stroheim era producto de los planos largos. *“Se puede uno imaginar fácilmente una película de Stroheim hecha con un solo plano tan largo y detallado como fuera necesario”*. Como discípulo de Griffith, su habilidad consistía en aislar los detalles significativos, construir escenas individuales a partir de éstos, y yuxtaponerlos para conseguir efectos dramáticos. En cualquier caso, el montaje es fundamental para la presentación de las secuencias individuales y para el desarrollo de la estructura dramática subyacente. Él prefiere analizar la acción a través de primeros planos, contrapicados e intercalando imágenes (...). Pero es un error negar la importancia fundamental que von Stroheim otorga al montaje solo porque maneje unidades de por sí muy densas (...).

(...) El 18 de marzo de 1924 había reducido la película a 28 rollos, es decir, había suprimido la mitad. Pero ya no podía seguir haciéndolo a pesar de su acuerdo con la Goldwyn (...). Se la entregó a su montador Grant Whytock. Este recuerda haber recibido de 26 a 28 rollos. Estudió la película atentamente y se reunía con frecuencia con Nicholas Schenck. Propuso cortar la película en dos partes, una primera de 8 rollos que terminaba con la escena de la boda, y otra de 7 rollos que concluía en el Valle de la Muerte. Whytock recuerda haber



suprimido 1.200 pies de planos tan breves que pasarían desapercibidos al ojo del espectador. Recortar planos individuales era un medio habitual de ahorrar algunos minutos en el montaje de las películas mudas y von Stroheim parecía preferir seguir este camino antes que tener que eliminar secuencias enteras (...). Además de dividir la película y afinar los finales de planos, eliminó completamente la historia de *Zerkow*, que consideraba carente de gusto. Pero su versión de 15 rollos conservaba casi todas las historias secundarias, así como el humor que von Stroheim introducía para aliviar la tensión (...). En una carta de 1948 dirigida a su biógrafo, Peter Noble, von Stroheim recuerda haber mandado 24 rollos y que le devolvieron 18 (las cifras de Whytock son ligeramente diferentes): *“Mayer me dijo que la película, que ya era una ruina para la compañía, debía acortarse en 10 rollos. Se lo dieron a un montador que no había leído ni el libro ni el guion y en cuya cabeza no había más que un sombrero. El hombre arruinó mi trabajo de dos años, durante los cuales había hipotecado*

mi casa, mi coche, mi seguro de vida para seguir trabajando... En una época en que la compañía hacía comedias de 14 rollos, se cortaba mi película arbitrariamente a nueve. El resto del negativo se quemó para obtener 43 centavos de la plata”.

El nombre de June Mathis ha sido asociado con frecuencia a la película, pero su relación con el producto final es mínima. Como directora editorial de la Goldwyn fue ella la que aprobó el proyecto para guardar una “copia de apoyo” del guion original. En enero de 1924, cuando von Stroheim proyectó la versión de 42 rollos para la prensa, Mathis intentó montar por su cuenta la película. Según los materiales de la colección de la M.G.M en la universidad de California del Sur, el 21 de enero ya había preparado una versión de 13 rollos y ocho días más tarde ordenó una serie de cortes breves adicionales. Pero en febrero se marchó a Roma para supervisar el rodaje de **Ben-Hur** y se desentendió del tema. Al desconfiar de la capacidad de montaje de su director, el estudio entregó la película a uno de sus más prestigiosos escritores, Joseph Farnham, para que montara la versión de 10 rollos que finalmente se distribuyó. Los temores de Stroheim se cumplieron ya que Farnham mutiló grandes partes y unió los huecos abiertos con rótulos. Si le hubieran encomendado la tarea a June Mathis o Marion Ainslee los resultados hubieran sido mucho mejores. Cualquiera que vea la película hoy en día sabe cuál va ser la reacción del público ante rótulos como: *“Así era McTeague”* o *“Vamos a sentarnos junto a la cloaca”*. No son de von Stroheim (así lo demuestra el guion publicado), sino que fueron añadidos después, probablemente por Farnham. Si el montaje entorpecía la continuidad dramática de la película, estos rótulos contribuían a distanciar al espectador y rodear de un halo ridículo a una película de por sí difícil. Farnham figuraba en los títulos de crédito de montaje y June Mathis junto a von Stroheim en los de adaptación. Para añadir más leña al fuego, las juntas censoras locales también pidieron más cortes (...).

(...) El estreno se programó para el 4 de diciembre en el teatro Cosmopolitan de William Randolph Hearst en Columbus Circle, uno de los locales de estreno más íntimos de Nueva York. La productora de Hearst distribuía a través de la M.G.M y su periódico apoyó la

película con fuerza. La decisión de estrenarla en el Cosmopolitan y no en una de las fastuosas salas de Loew en el centro, resulta significativa de la selecta promoción que se le daba a la película. La M.G.M., consciente de la escasa venta en taquilla que tendría, esperaba poder exhibirla en locales reducidos durante mucho tiempo gracias a las buenas críticas y a la curiosidad del público. Sin embargo la crítica la atacó con mayor ferocidad aún que a **Esposas frívolas**. La prensa de cine estaba exasperada y el excéntrico “Harrison's Reports” no se esforzó en contener su ira (...). “Variety” parecía ser más coherente. En su opinión, era un fracaso económico, ya que la película no era adecuada para el entretenimiento familiar, objetivo de todo el negocio del cine. Además, el público femenino estaría marginado. “*Resulta difícil imaginar a una chica pidiendo a su pareja que la lleve a ver **AVARICIA**, cuando sabe que durante toda esa noche él va a pensarse dos veces todo lo que tenga que ver con el matrimonio*”. Todo análisis de su singular fuerza dramática era oscurecido por comentarios que se quejaban de su vulgaridad u obscenidad. Von Stroheim había utilizado la técnica Handschlegl para colorear, mediante un proceso de tintado, los objetos de oro de un amarillo brillante. Esto se interpretó como una traición flagrante al realismo (...). En Alemania, un boicot nazi en el estreno del 26 de mayo de 1926 fue la causa de su fracaso, pero en lo que concierne al resto de Europa, resulta difícil explicar el rechazo por parte de un supuesto público más sofisticado (...).

(...) Hoy en día, **AVARICIA** se ha consagrado como un clásico, la pieza de museo indispensable para todo cinéfilo (...). Una de las cimas del arte americano de los primeros cuarenta años del siglo, a la altura, sin duda, de Dos Passos, Dreiser, Thomas Wolfe, Griffith y el King Vidor de **Y el mundo marcha**. En este continuo redescubrimiento del cine que constituye **AVARICIA** pueden apreciarse innumerables influencias sobre la obra de cineastas posteriores. Me limitaré a destacar una: cuando, en el momento de la boda de *McTeague* y *Trina*, un entierro atraviesa el fondo del encuadre, visto a través de la ventana, no estamos muy lejos de una situación similar del **Amarcord** felliniano, aunque planteado a la

inversa (el entierro de la madre de *Titta*). Si el cine hubiera avanzado en su evolución al ritmo marcado por creadores como Stroheim, Vidor y Murnau, posiblemente no estaríamos sufriendo hoy una situación tan lamentable, que ha llegado incluso a poner en cuestión algunas aficiones que años atrás parecían inquebrantables (...).

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “Avaricia”, en sección “El cine en televisión”, rev.

Dirigido, 1989

Antonio José Navarro, “Avaricia”, en especial “100 años de cine”,

rev. “Dirigido por”,

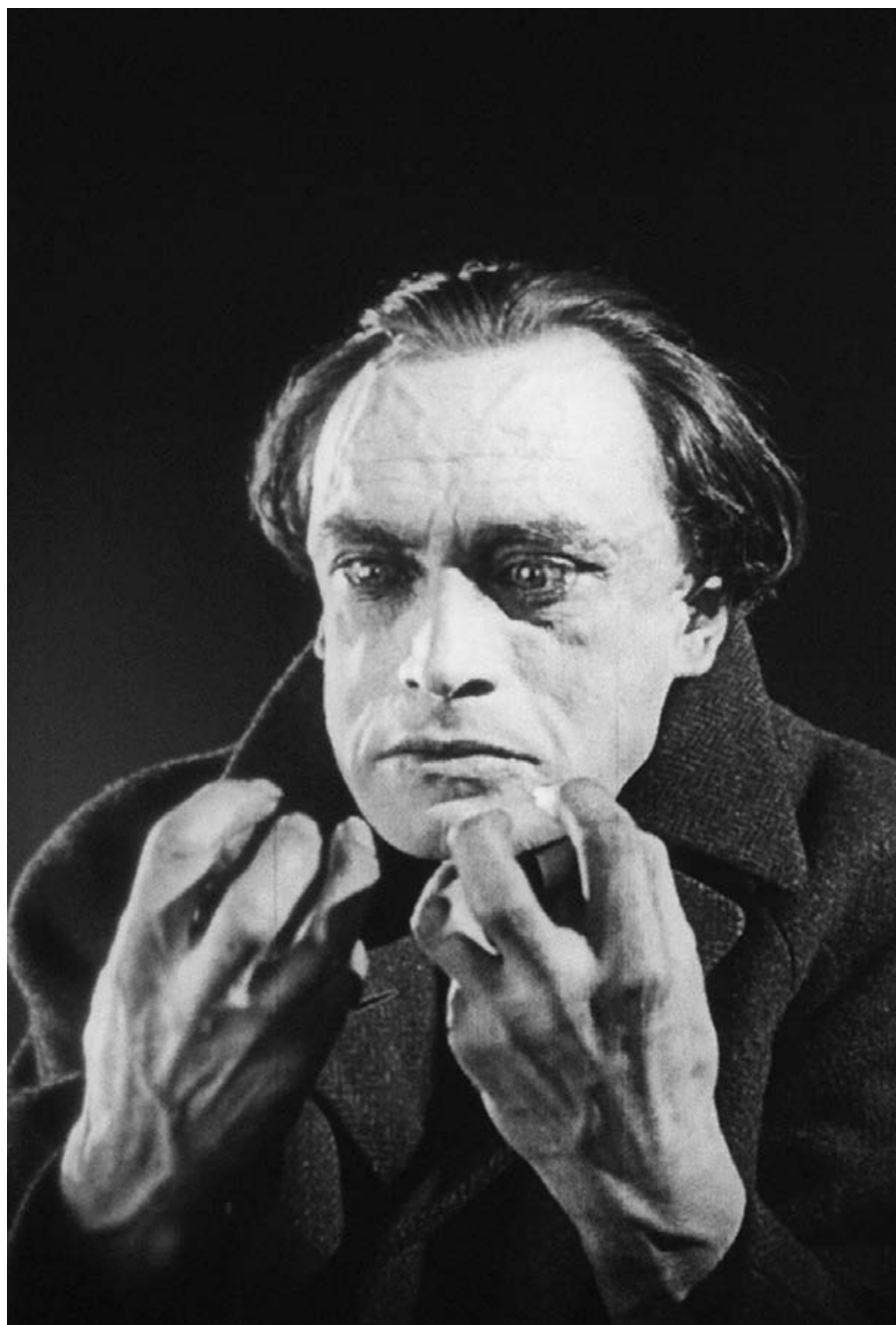
julio-agosto 1995

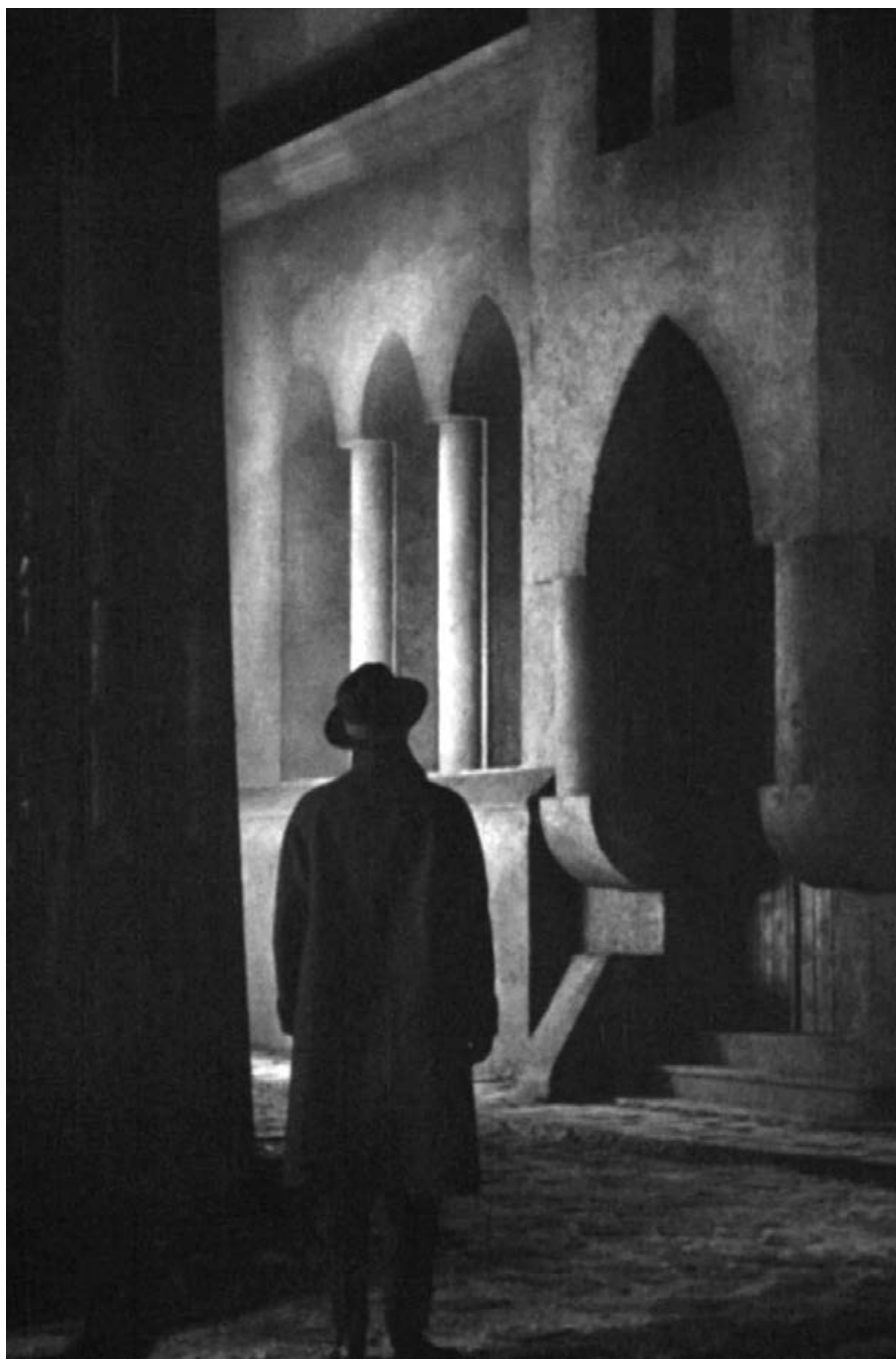
Richard Koszarski, *Erich Von Stroheim y Hollywood*, Verdoux,

Madrid 1983





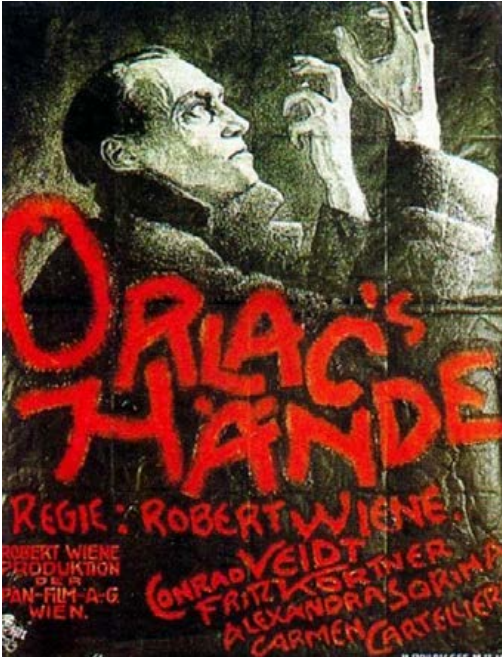




Martes 8 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LAS MANOS DE ORLAC • 1924 • Alemania • 113'



Título Orig.- Orlacs Hände.
Director.- Robert Wiene.
Argumento.- La novela “Les mains d’Orlac” (1920) de Maurice Renard.
Guion.- Louis Nerz.
Fotografía.- Günther Krampf & Hans Androschin (1.33:1- B/N).
Montaje.- Robert Wiene.
Música.- Paul Mercer (2008).
Productor.- Eric Pommer.
Producción.- Berolina Film – Pan Films.
Intérpretes.- Conrad Veidt (*Paul Orlac*), Alexandra Sorina (*Yvonne Orlac*), Fritz Kortner (*Nera*), Carmen Cartellieri (*Regine*), Fritz Strassny (*el anciano Orlac*), Paul Askonas (*el sirviente*), Hans Homma (*dr. Serral*).
Estreno.- (Alemania) septiembre 1924 / (EE.UU.) junio 1928.

rótulos originales con
subtítulos en español

Película nº 33 de la filmografía de Robert Wiene (de 51 como director)

Música de sala:

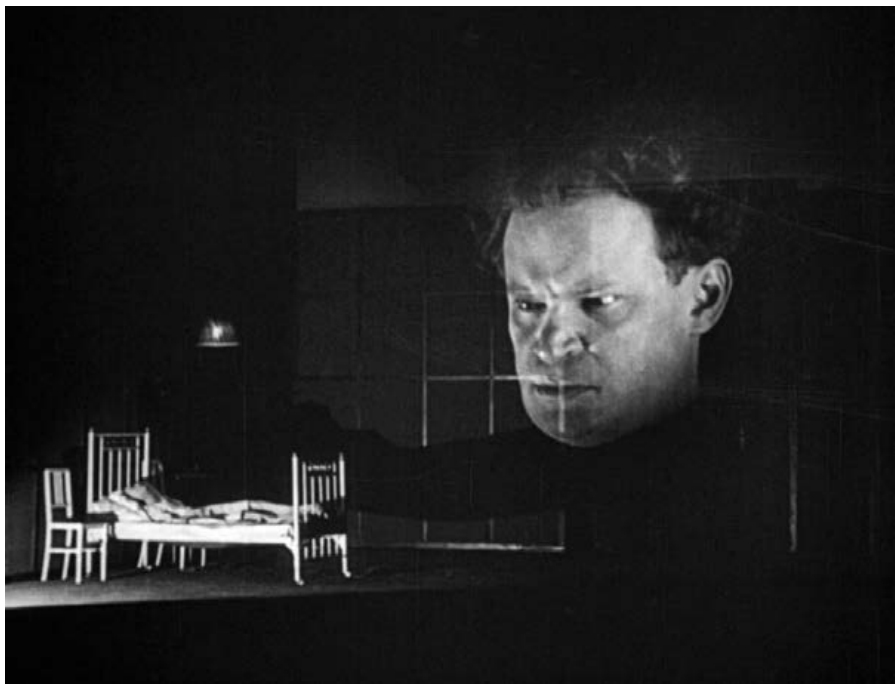
Centenario del nacimiento de **MAURICE JARRE**

Compositor de música de cine (1924-2009)

Los profesionales (*The professionals*, 1966) de Richard Brooks



(...) Cuando se escribe sobre **El gabinete del Dr. Caligari** (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919), título emblemático del expresionismo cinematográfico, siempre salen a colación los nombres de Hans Janowitz (1890-1954) y Carl Mayer (1894-1944), guionistas, y el estropicio cometido por Robert Wiene (1873-1938), director, que transformó una historia abiertamente revolucionaria en un film conformista que glorifica(ba) el poder opresor y condena(ba) a su antagonista como demente. El paso del tiempo y el conocimiento del guion original (que incluye asimismo un prólogo en el que *Francis y Jane*, convertidos en un matrimonio típicamente burgués, relatan a un grupo de amigos tras una cena apacible su pesadillesco encuentro con el *doctor Caligari*) han revelado la radical modernidad de la estructura del film (ya fuera idea de Lang o Wiene) y, muy especialmente, de su brumoso final, del que se puede decir cualquier cosa salvo que sea tranquilizador y que además conserva la significación política perseguida por Mayer (con quien Wiene volvería a colaborar en



Genuine, 1920, y **Der Puppenmacher van Kiang-Ning**, 1923) y Janowitz⁵. Vaya por delante que las siguientes líneas no pretenden ser una reivindicación de Wiene como autor cinematográfico, dotado de una poética propia y auténtica, por la sencilla razón de que jamás fue tal cosa, pero ello, unido al *affaire Caligari*, no debería impedir apreciar la atmósfera, la estética y, también, el gusto experimental de algunos destacados títulos de su filmografía.

⁵ En total sintonía con el director inicialmente previsto, Fritz Lang. Por otro lado, como indicaba Kracauer, “*si bien Caligari estigmatizaba las chimeneas oblicuas como locura, nunca restableció las perpendiculares como normales. Los ornamentos expresionistas también rebasan el episodio final de la película, en el cual, desde el punto de vista filisteo, las perpendiculares tendrían que haber caracterizado el triunfo de la realidad convencional, con lo que la supuesta alucinación de Francis no carecería de base real*”.

LAS MANOS DE ORLAC (1924), primera versión de la popular novela del francés Maurice Renard⁶, pertenecería a ese (breve) cine sonámbulo cultivado por Wiene que engloba las citadas **El gabinete del doctor Caligari** y **Genuine** e incluso su interesante adaptación de “Crimen y castigo” (1886), **Raskolnikow** (1923). Al igual que las dos últimas, **LAS MANOS DE ORLAC** ha sido juzgada a menudo como una suerte de tentativa por parte de Wiene de rentabilizar el éxito mundial del naciente caligarismo. Y, de hecho, en el film confluyen no pocos signos, imágenes y motivos temáticos del cine expresionista: el afamado pianista *Paul Orlac* (Conrad Veidt) recibe, tras un accidente ferroviario, las manos del asesino *Vasseur*, ejecutado en la guillotina. La operación es un éxito, pero el convaleciente *Orlac* comienza a sufrir horrendas pesadillas y alucinaciones en las que se le aparece una misteriosa cara (Fritz Kortner) que observa sus nuevas manos mientras no deja de sonreír malignamente. Pronto el delirio impregna la realidad y *Orlac*, que se muestra incapaz de tocar el piano de nuevo e incluso de abrazar a su esposa *Yvonne* (Alexandra Sorina), encuentra el puñal del difunto *Vasseur* clavado en la puerta de su propia casa. El pianista roza ya la locura y ve nacer en él instintos asesinos... Como se ve, ahí encontramos la historia trágica y siniestra, la magia del estado de duermevela, la identidad escindida, las atmósferas opresivas y tensas, la idea de la manipulación, de actuar como un mero instrumento de una fuerza oscura o las interpretaciones enfáticas y desquiciadas ...

Ni que decir tiene que Wiene narra el proceso alucinatorio de *Orlac* con deliberada ambigüedad. Al menos durante parte del relato, el espectador puede dudar de la salud mental del pianista y pensar que

⁶ Como se sabe, “Les mains d’Orlac” (1920) fue revisitada en otras dos ocasiones, al menos oficialmente -ahí están cintas como **Cuerpo maldito** (*Body Parts*, Eric Red, 1991), sin ir más lejos-: si **Las manos de Orlac** (*Mad Love*, 1934), dirigida por Karl Freund, no por azar antiguo operador de Wegener, Murnau, Lang y el propio Wiene, arrastra el prestigio de ser la más (re)conocida adaptación de la obra de Renard, **Las manos de Orlac** (*Les mains d’Orlac*, 1960), realizada por el singular Edmond T. Gréville, ha quedado como una simpática, aunque desangelada y poco relevante, muestra del cinema bis europeo de la época.



el obsesivo personaje que lo acosa no es más que la materialización (cinematográfica) de su descenso hacia la esquizofrenia, que integra el temor de la castración y la lucha del protagonista contra su otro yo⁷, es decir, el miedo a la pérdida de la identidad, a no saber quién se es realmente -*Orlac* descubre con horror su nueva letra (una mezcla de grafismos irregulares y crispados) al tratar de reproducir una antigua carta de amor; más adelante, se convencerá de que, poseído por las manos de *Vasseur*, ha asesinado a su padre (Fritz Strassny), con quien mantenía una tensa relación-, uno de los temas vectores del posterior cine fantástico y de terror. Pero, por curioso que pueda parecer, el film aparece recorrido por un marcado acento naturalista, lo que en el fondo se revela más bien antagonico, ya que incluso **Raskolnikow** era el

⁷ Ese “*demonio dentro de mí*” que puede leerse como una alusión al nazismo que llegará al poder en 1933.



resultado de integrar el estilo de interpretación del Teatro de Arte de Moscú (el famoso “sistema Stanislavski”, de tendencia realista) en unos decorados estilizados. Así pues, en este sentido, no deja de resultar chocante la acusación de explotación o mimetismo caligarista, ya que a partir sobre todo de **Genuine**, Wiene se dedicó a experimentar con nuevas formas. O quizá fuera que el director alemán -y su trayectoria posterior, que incluye títulos como **Loca pasión** (*Die berühmte Frau*, 1927) o **El expreso del amor** (*Der Liebesexpress*, 1931), así parece indicarla-, no estaba particularmente interesado en el género.

El problema es que, al contrario que en **Nosferatu, el vampiro** (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922), ese esquivo naturalismo no contribuye demasiado a reforzar la atmósfera fantástica del film, cuya elaboración resulta fundamental para que el espectador participe de la fantasía paranoica en la que se ve sumido *Orlac*. Así, pese a escenas como la del rescate de los supervivientes del siniestro ferroviario, que integra eficazmente el juego de luces y sombras en el paisaje natural, Wiene se apoya en exceso en el guion de Louis Nerz y, en especial, la (extraordinaria) composición de Conrad Veidt, de tal manera que la puesta en escena del film termina funcionando como un presagio de la vulgar



explicación final de los acontecimientos. Empero, Wiene alcanzó a entregar momentos tan sugestivos como el regreso de *Orlac* a casa tras su estancia en el hospital: en el plano general que recoge el reencuentro con Yvonne, la rama de una planta apunta hacia el pianista de igual modo que la gigantesca mano de *Vasseur* se acercaba amenazante durante una de sus pesadillas. E incluso otros verdaderamente inquietantes, como la visita de *Yvonne* a la extraña mansión del viejo *Orlac* -que, de acuerdo con el carácter miserable del anciano, exhibe una arquitectura netamente expresionista-, o la cita de *Orlac* con su misterioso perseguidor en la penumbra de una sucia taberna, donde éste, que dice llamarse *Vasseur*, descubre de pronto su cuello, mostrando la marca de la guillotina: “*El mismo experimento que hizo el doctor Serral con sus manos, lo repitió su asistente ... con mi cabeza*” (...).

Texto (extractos):

Raúl Acín, “Las manos de Orlac”, en dossier “Rare Cult Films”, rev. Dirigido, octubre 2010.



(...) Robert Wiene, pese al prestigio adquirido (sobre todo a largo plazo) a causa de **El gabinete del doctor Caligari**, no pretendió nunca ser un autor personal, sino que se adaptaba a las modas buscando tener éxitos comerciales gracias a su capacidad de adaptación a cualquier género, desde la comedia hasta el cine pretendidamente vanguardista. Por ello, tras el éxito de **El gabinete del doctor Caligari**, Wiene volvió a las atmósferas propias del cuento expresionista con **Genuine, Die tragödie eines seltsamem Hauses** (1920), una extraña historia de un pintor que da vida al retrato de su amada, que no consiguió el mismo impacto, algo que pasó con las siguientes producciones del director, incluida su ambiciosa epopeya **I.N.R.I.** (1923), en torno a la Pasión de Cristo. Wiene decidió fijar su residencia en Austria, donde acometió la adaptación de un relato del escritor francés Maurice Renard titulado “Les mains d’Orlac”. Renard, un vanguardista influido por la literatura fantástica de Edgar Allan Poe o H.G. Wells y gran admirador de los

seriales de Louis Feuillade, concentró sus terribles experiencias en la I Guerra Mundial sobre cuerpos mutilados para contar la extraña historia de un virtuoso pianista que tras un grave accidente pierde las manos, siendo sustituidas por las de un asesino. A Wiene le pareció un argumento donde integrar muchos de los elementos expresionistas tan del gusto de cierto público de la época, además de para tratar el tema de la dualidad del ser humano que ya estaría presente en un éxito del periodo como la segunda versión **El estudiante de Praga** (*Der Student Von Prag*, Henrik Galeen, 1926) y que había tratado F.W. Murnau en la hoy perdida **Der Januskopf** (1920), una versión de “El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde” de Robert Louis Stevenson, pero que Wiene pareció trasladar a una órbita más profunda, definiendo el propio terror sobre la identidad y el yo. Para completar el círculo, Wiene volvió a contar con el actor Conrad Veidt interpretando al atormentado *Paul*, dotando al personaje de una naturaleza dramática y folletinesca que cumplía perfectamente con los objetivos del director como también con las descripciones presentes en la obra de Renard, dejando de forma a veces grotesca pero impactante el protagonismo de su actuación a sus manos que parecían tener una independencia del resto del cuerpo del actor. Veidt trasladaba el foco de su actuación de sus ojos y mirada a sus extremidades, reafirmando ese modo de interpretar casi en trance, como sonámbulo que reiteraba las conexiones de la película de Wiene con lo onírico.

De forma algo poco argumentada se ha acusado a **LAS MANOS DE ORLAC** de ser una película poco trabajada, algo mecánica y visualmente un poco por debajo de otras producciones alemanas de la época. Sin embargo, la película de Wiene contenía alguna de las secuencias más atmosféricas y aterradoras del periodo, como la del accidente ferroviario, con un juego de luces, vías y hierros retorcidos de peculiar extrañeza (clara influencia de las pesadillescas estaciones de trenes de **Europa**, Lars von Trier, 1991), y donde la excelente labor de iluminación y arquitectura visual expresionista se imponía de forma evidente en un conjunto que resaltaba el caos y la tragedia del momento de forma meramente visual. Destacaba también



la aterradora secuencia de la taberna con la revelación de *Nera* (Fritz Kortner), una de las mejores aproximaciones al concepto del *fantastique* que podemos encontrar en el periodo mudo germano y que colocaba a la película de Wiene como una clara muestra del género. Igualmente, el plano final del abrazo del liberado *Orlac* a su mujer (Alexandra Sorina), donde Wiene daba protagonismo a las manos del pianista que rompían en su inquietante presencia y movimiento la aparente felicidad del final de la película.

Cabe subrayar el carácter psicoanalítico que Wiene dio a su película, especialmente en el tratamiento de la relación entre *Orlac* y su padre (Fritz Strassny), no siendo casual que la producción se realizara en Viena, cuna de Sigmund Freud. **LAS MANOS DE ORLAC** estaba plagada de símbolos propios del tratamiento psicoanalítico de Freud, desde esa figura represora del padre hasta el conflicto interno del personaje, pasando por la representación onírica de las propias contradicciones internas del individuo. Es por eso que



LAS MANOS DE ORLAC, en manos de Wiene, apostó por una categorización tan propia del *noir* como del *fantastique*, conjugando ciertos elementos que ya destacaron en **El gabinete del doctor Caligari**, como los *twists* finales del argumento (aquí algo más evidentes) y una cierta inquietud o relativización del final feliz de forma algo sutil. Pero sin duda lo que más sorprendía, aunque no tanto si consideramos las propias influencias de Renard como escritor, es la aproximación de la película a la ciencia ficción a través de un tema tan sorprendente para el público del período como era el de los trasplantes, desde órganos o miembros humanos, consiguiendo Wiene una película de retórica expresionista donde el elemento científico se conjugaba de una manera genérica y orgánica de manera única en el cine del período.

De esta manera resulta difícil catalogar a **LAS MANOS DE ORLAC** como un simple ejercicio oportunista por el que Wiene intentó recuperar los elementos que provocaron el éxito de **El gabinete del**

doctor Caligari cuando, en realidad, fue la película más personal del director al partir de una elección tan coherente con la época como rompedora como resultaba la novela de Renard. Y esos rasgos de personalidad se definían también en la elección de un tono visual y atmosférico que, lejos de rendirse a los meros esquemas exhibicionistas o formales del expresionismo, se combinaban de manera hábil con incipientes códigos genéricos del *noir*, el horror o la propia ciencia ficción, sin olvidar el propio contexto del folletín gótico o la pulsación psicoanalítica del relato. Todo ello conjugado con una aportación formal que resultó decisiva en muchas de las mejores secuencias de **LAS MANOS DE ORLAC**, pero no hay que desprender del mérito en la dirección de actores y pulsión dramática de Wiene, cuyo trabajo se ha puesto en evidencia en comparación con el tratamiento del mismo material por parte de Karl Freund en **Mad Love** (1935), realizada en Hollywood en el seno de la poderosa MGM, donde el gran operador subrayó todavía más los elementos perversos y retorcidos de la historia partiendo de ideas ya presentes en la versión de Wiene, como la de las extremidades artificiales del villano.

LAS MANOS DE ORLAC fue uno de los ejercicios inscritos en una cierta corriente expresionista del período de entreguerras en el cine alemán que mejor cotejó una idea visual y pretendidamente vanguardista con el puro cine de género (o, más bien, de géneros), y en eso hay que otorgar al “artesano” Wiene una visión industrial influenciada por el cine norteamericano de la época y que otros directores con más prestigio, como Murnau o Galeen, no parecían tener tan clara. De todas formas, pese al éxito de su film posterior, **El caballero de la rosa** (*Der Rosenkavalier*, 1925), la carrera de Wiene se precipitó hacia una inusitada vacuidad, llena de comedias poco recordadas como **La duquesa del Folies Bergere** (*La duchesse de les Folies*, 1926) o películas intrascendentes, hasta su huida a Francia, tras el ascenso al poder de Hitler, donde le sorprendería una temprana muerte durante el rodaje de **Ultimatum** (1938).

LAS MANOS DE ORLAC quedaba así como su película quizá más personal, aunque siempre a la sombra de **El gabinete del doctor Caligari**, de la que nunca pareció tener una paternidad

consciente, generando su adaptación de la novela de Renard una pulsión inmediata entre vanguardistas, en especial los surrealistas, y generando revisiones como el referido film de Freund o una tardía y solo parcialmente interesante (sobre todo por el papel de villano de Christopher Lee) versión de Edmond T. Gréville en 1960, además de variaciones y permutaciones de todo tipo en base a su premisa original (...).

Texto (extractos):

Ángel Sala, “Las manos de Orlac”, en dossier “El expresionismo”,
rev. Dirigido, septiembre 2022.









Viernes 11 **21 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL LADRÓN DE BAGDAD • 1924 • EE.UU. • 148'



Du Crow (*el adivino*), Laska Winter (*la esclava del laud*). **Estreno.-** (EE.UU.) marzo 1924.

rótulos originales con subtítulos en español

Película nº 50 de la filmografía de Raoul Walsh (de 138 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **MAURICE JARRE**

Compositor de música de cine (1924-2009)

El hombre que pudo reinar (*The man who would be king*, 1975)

de John Huston



(...) Hubo un tiempo en el que el cine estuvo teñido de inocencia. En el que sus imágenes desprendían una extraña y mágica convicción, aunque sus ficciones describieran las más peregrinas de sus historias. Es algo que tuvo un especial caldo de cultivo en el periodo silente, marco propicio a una especial liturgia, y uno de cuyos exponentes más relevantes lo ejemplifica **EL LADRÓN DE BAGDAD**, que aparece como el exponente más logrado en la muy valiosa filmografía de la gran estrella del cine hollywoodiense de aventuras en dicho periodo: Douglas Fairbanks. (...) Gracias, en especial, a esa maravilla literaria conocida como “Las mil y una noches”, el Bagdad de Haroun al-Raschid ocupa un lugar sobresaliente entre los espacios míticos de nuestro inconsciente colectivo. Jardines en el desierto, mercaderes, magos, esclavas, princesas, califas... nadie falta y, por lo tanto, todo será posible. Construir una película de aventuras en aquella ciudad, una fantasía arabizante, tentó a un Fairbanks en la cima de su carrera (...). Él fue el instigador del proyecto, no ya el protagonista principal, sino también responsable del argumento, firmado bajo el seudónimo de ‘Elton Thomas’, coguionista sin acreditar (junto a la oficial Lotta Woods), financiador con su empresa Fairbanks Productions, asociada a United Artists (...) y responsable de la contratación de Raoul Walsh (...) Pero no sólo de Walsh. El crédito de la esencial presencia de William Cameron Menzies en la arquitectura de los



decorados, de Mitchell Leisen como responsable del vestuario y de Arthur Edson como jefe de iluminación le compete exclusivamente a él (...).

Cuentan las crónicas que, poco antes de producir e interpretar **EL LADRÓN DE BAGDAD**, Fairbanks hizo un viaje a Europa y quedó impresionado con los decorados que vio en las películas italianas y alemanas, completamente alejados del gusto y la tradición hollywoodienses, y que por ello le solicitó al director artístico William Cameron Menzies unos diseños para este film que estuvieran en la misma línea. Así fue: en la verticalidad de los decorados de **EL LADRÓN DE BAGDAD** se reconoce una influencia europea de raíz expresionista, tanto en lo que se refiere al diseño de las calles y de los interiores cargados de figuras geométricas de la primera mitad del film cuanto en los atractivos parajes mitológicos de la segunda, que a veces (por ejemplo en el capítulo de las “Montañas Espantosas”) hacen pensar en **Los Nibelungos** (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), y en otras ocasiones (es el caso de la “Cueva de los Árboles Encantados”) evocan **El gabinete del dr. Caligari** (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), sin olvidar que, como bien apuntó Siegfried Kracauer a propósito de **Las tres luces** (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921), el caballo mágico, el ejército liliputiense y la alfombra voladora de esa película inspiraron a Douglas Fairbanks para la suya. Aparte de ello, este cuento oriental con moraleja (“la





felicidad hay que conseguirla”), convertido casi en una suerte de ballet por el acróbata Fairbanks y brillantemente puesto en escena por un entonces ya experto Raoul Walsh a base de una idea por plano, está construido sobre dos motivos temáticos, cada uno de los cuales sirve de complemento al otro. De un lado, el deseo amoroso que siente un pícaro ladrón callejero, *Ahmed* (Fairbanks), por la hija del califa de Bagdad (Julane Johnston), correspondido por ésta, ocupa la primera parte (...) Fruto de esa inesperada relación, surgirán algunas de las escenas más hermosas de este admirable film de aventuras, que se degusta con creciente placer. La belleza de la secuencia en la que el ladrón accede al palacio para robar, contempla en picado a la heredera entre las gasas que conforman su lujoso lecho; o el instante, antes de emprender *Ahmed* su viaje, en que se permite una despedida en la que la exhibición circense se combina con un vago romanticismo: de un solo tajo en el aire parte en dos mitades el anillo que le ha dado su amada, se queda con una de ellas y le entrega la otra al santón – del que previamente se había burlado- para que se la pase a la princesa: *“Dale ésto a aquella que ya tiene mi corazón”*, añade. El otro motivo temático será

su lucha por conseguir casarse con ella a pesar de que es solo un ladrón, lo que abrirá las puertas a un viaje por un mundo mágico y que ocupa la segunda parte del film por medio de breves capítulos (...).







EL LADRÓN DE BAGDAD es un cuento con moraleja pero también burlesco: con las creencias religiosas (*Ahmed* llama al Paraíso “*un sueño de bobos*” mientras se encuentra en la mezquita), con el orden impuesto en el califato (que *Ahmed* violenta un plano tras otro, entre sonrisas) y con las figuras del héroe y el villano, quienes coinciden en mantener una similar postura ante la vida, que en el fondo los relaciona: si desean una cosa, la cogen. La diferencia está en su actitud y sus objetivos: *Ahmed* ejercita la picaresca, es un hombre burlón con aspiraciones amorosas que en principio se sitúan fuera de sus posibilidades, mientras que el príncipe mongol *Sojin* se propone conquistar Bagdad incluso por las armas. En relación a esto, mención muy especial a la deslumbrante batalla contra la invasión de las tropas de *Sojin*, por medio de la multiplicación de soldados surgidos de la nada, y que en su planificación casi parecen preludear las formas narrativas de Einsentein en el cine soviético muy poco después. **EL LADRÓN DE BAGDAD** posee un equilibrio deslumbrante: los decorados de William Cameron Menzies siempre están valorados escénicamente, mas no por ello Raoul Walsh dejó de lado el tratamiento de los personajes ni debilitó el latido de la aventura (que contiene incluso préstamos de “La Odisea”: véase cuando *Ahmed* es tentado por mujeres en el fondo del llamado “Mar de Medianoche”), hasta el extremo de que no se puede concebir a unos sin otros,



como si todos se necesitaran mutuamente. La intención de Raoul Walsh fue conferir forma narrativa (dar vida, en definitiva) a los brillantes decorados e impregnarlos de espíritu aventurero, y eso hace que del relato se desprenda una gran alegría creativa y que el ritmo no decaiga ni un solo momento. El conjunto del film de Walsh es, en definitiva, una muestra casi esencial no solo del asentamiento en la consolidación del cine de aventuras sino, sobre todo, una pieza irrepetible, que un siglo después mantiene vigente su vitalista y contagiosa fuerza cinematográfica. (...)

Texto (extractos):

José M^a Latorre, “El ladrón de Bagdad”, en sección “Pantalla digital”, rev. “Dirigido por”, junio 2007.

Ramón Freixas & Joan Bassa, “El ladrón de Bagdad”, dossier “Raoul Walsh, 2^a parte”, rev. “Dirigido por”, noviembre 2016.

Juan Carlos Vizcaino Martínez, “El ladrón de Bagdad”, en sección “Flashback”. rev. “Dirigido por”, octubre 2017.



Douglas
Fairbanks



"THE THIEF OF BAGDAD"







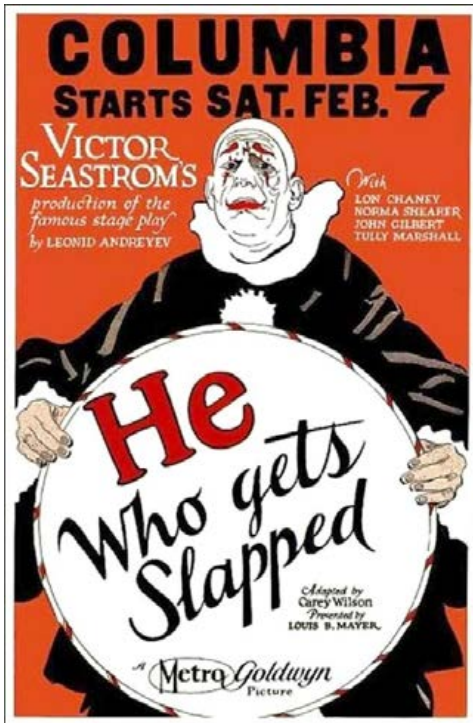
Martes 15

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL QUE RECIBE EL BOFETÓN • 1924 • EE.UU. • 95'



Título Orig.- He, who gets slapped.

Director.- Victor Sjöström. **Argumento.-** La pieza teatral homónima (1914) de Leonid Andreyev.

Guión.- Carey Wilson y Victor Sjöström. **Fotografía.-**

Milton Moore (1.33:1 B/N).

Montaje.- Hugh Wynn.

Productor.- Victor Sjöström y Irving Thalberg. **Producción.-**

Metro Goldwyn Mayer.

Intérpretes.- Lon Chaney (*Paul*

Beaumont / Él), Norma Shearer

(*Consuelo*), John Gilbert (*Bezano*)

Ruth King (*Marie Beaumont*),

Marc McDermott (*barón Regnard*),

Ford Sterling (*Tricaud*), Tully

Marshall (*conde Mancini*).

Estreno.- (EE.UU.) diciembre 1924.

rótulos originales
con subtítulos en español

Película nº 45 de la filmografía de Victor Sjöström (de 55 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **MAURICE JARRE**

Compositor de música de cine (1924-2009)

Único testigo (*Witness*, 1985) de Peter Weir



(...) Segundo film realizado en EE.UU. por el sueco Víctor Sjöström, **EL QUE RECIBE EL BOFETÓN** es una emotiva reflexión sobre el engaño y la humillación a que se ve sometido un científico, cruelmente traicionado por su esposa y su mejor amigo. La carrera americana del director progresaría en interés y prestigio hasta culminar con **El viento**, una de sus obras maestras. Máximos representantes del cine escandinavo mudo, Víctor Sjöström y Mauritz Stiller destacan como las dos principales figuras de esa cinematografía, una de las más avanzadas e interesantes de comienzos de siglo, aunque prácticamente olvidada hasta fechas recientes. Después de desarrollar una amplia trayectoria en el ámbito de la Svensk Filmindustri, la fama de los dos realizadores sobrepasó las fronteras de su país y ambos fueron requeridos por la industria americana. Víctor Sjöström fue contratado por Samuel Goldwyn, poco antes de la creación de Metro Goldwyn Mayer. El autor de **Los proscritos** (*Berg-Ejvind och hans hustru*, 1917) se marchó a EE.UU. el año 1923, donde realizó su primera



película, **Name the Man**, en 1924. Una vez en Hollywood, su nombre fue cambiado de Sjöström a Seastrom, de pronunciación más fácil para el público yanqui. Un pequeño inconveniente que preludearía otros de posteriores y más graves consecuencias. Sjöström dirigió nueve films entre 1924 y 1930, pero su adaptación al sistema de los estudios americanos, con las constantes interferencias de directivos y estrellas, le resultó siempre incómoda, hasta que decidió regresar a Suecia con el advenimiento del sonoro en 1930. Peor suerte corrió su amigo y colega Mauritz Stiller quien, después de ser reemplazado como director en varios rodajes, solo consiguió llevar a término dos largometrajes (**Hotel Imperial** y **The Woman on Trial**, ambas en 1927), antes de volver como Sjöström a su país en 1928. Gravemente enfermo, Stiller falleció al cabo de poco tiempo a los 45 años.

La escasa resonancia obtenida con **Name the Man** se vio compensada por el éxito comercial y artístico de **EL QUE RECIBE EL BOFETÓN**, la primera película producida por la flamante M.G.M. El



nuevo estudio confiaba en este título, para el que puso a disposición de Sjöström a tres de sus estrellas: Norma Shearer, John Gilbert y el recién incorporado Lon Chaney, así como un generoso presupuesto. En esta ocasión, los buenos resultados impulsaron al estudio a repetir la jugada con **Amor de padre** (*The Tower of Lies*, 1925), basado - como **La carreta fantasma** (Körkarlen, 1920)- en una novela de Selma Lagerlöf, y con los mismos protagonistas. Un film que por desgracia permanece perdido, como buena parte de los rodados en la época silente.

Después de haber interpretado el papel de *Quasimodo* en **El jorobado de Nuestra Señora de París** (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923), Lon Chaney fue tentado y contratado por M.G.M., estudio para el que trabajó en exclusiva desde 1925 hasta 1930. Para mantener su prestigio como “el hombre de las mil caras”, el estudio del león debía buscarle un vehículo apropiado, y creyó encontrarlo en la obra de teatro “El que recibe el bofetón”, que



había triunfado recientemente en Broadway y que permitía al actor aparecer caracterizado como payaso además de sufrir múltiples penalidades. Carey Wilson y el propio Sjöström se encargaron de adaptar a la pantalla este melodrama del escritor ruso Leonid Andreyev, autor conocido por Sjöström, quien había interpretado alguna de sus obras en sus comienzos como actor de teatro. La acción de **EL QUE RECIBE EL BOFETÓN** gira en torno a un científico engañado por su mejor amigo y supuesto mecenas, el *barón Regnard*, quien le roba su trabajo de investigación y de paso se queda con su casquivana esposa. Traumatizado por el doble engaño, el protagonista, que responde por *Paul Beaumont* -aunque en la obra original aparecía únicamente como “*he*”/ “*él*”-, se hunde en la desesperación y pierde la cabeza hasta el punto de acabar trabajando como payaso de un circo. Su labor en este nuevo espacio consiste esencialmente en recibir bofetadas para cruel deleite de los espectadores, cuya euforia crece a

cada nuevo bofetón: “*En el mundo del circo, la fama se mide por el número de bofetadas que recibes*”, le dice un compañero de pista. Una vez en el circo, se cruzan en su camino el *acróbata Bezano* (John Gilbert) y *Consuelo* (Norma Shearer), la hija de un aristócrata venido a menos. En un entorno entre grotesco y agresivo, *Paul* solo recibe el apoyo de *Consuelo* (nombre, en castellano en la versión original, alegórico del comportamiento de la chica), pero su amistad acabará por causarle mayor dolor al despertar en él cierta esperanzas amorosas en absoluto correspondidas. Sin embargo, el propósito del director no es tanto la peripecia romántica como la oportunidad de que *Paul* se venga de las humillaciones sufridas por el *barón*, como se pone de manifiesto en un rótulo al comienzo de la película anunciando que “*en la inexorable comedia de la vida, quien ríe el último, ríe mejor*”.

En el aspecto visual, Sjöström crea un original *leitmotiv* centrado en la figura del círculo y la esfera. El movimiento rotativo, sin principio ni fin, alude a los eternos giros de la existencia, al devenir incesante de los acontecimientos. En las primeras escenas un payaso hace girar una bola sobre la punta del dedo, imagen que se repite cada vez que se produce un cambio de situación. Si al comienzo la bola se transforma en un globo terráqueo en manos del científico, poco después, cuando este se entera de la doble traición de su esposa y su mejor amigo, el globo cae al suelo como metáfora de su desequilibrio mental. La pista del circo, rodeada de payasos, forma parte de la misma concepción plástica. Otro de los recursos del director es el empleo de audaces elipsis y encadenados, como el que enlaza, en plena confusión mental del protagonista, la imagen de sus antiguos compañeros académicos, sentados en las gradas de la universidad, con la de los payasos que ahora le rodean. Pero, posiblemente, donde mejor se nota la habilidad del realizador sueco es en la forma como resuelve la separación matrimonial del barón con solo cuatro planos: un plano medio de la esposa con el semblante consternado; una silla con un sombrero de copa, unos guantes y un bastón, que el barón recoge; el mismo personaje saliendo de la estancia; y un cheque en manos de la esposa como compensación por la ruptura.



EL QUE RECIBE EL BOFETÓN mantiene notables parecidos argumentales con **El ángel azul**, (*Der blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg, donde, siguiendo un proceso similar, un profesor de instituto acaba actuando en una pista de circo, aunque en ese caso sea por culpa de una *femme fatale*. Y su influjo se puede observar también en **El circo** (*The Circus*, 1927), de Charles Chaplin. Pero sin duda donde se hace más evidente la influencia de Sjöström es en su labor como maestro e inspirador de Ingmar Bergman. El autor de **El viento** (*The Wind*, 1928) aparece como actor en *Till glädje* (**Hacia la felicidad**, 1950) y se le recordará siempre como el *profesor Borg* de **Fresas salvajes** (*Smultronstallet*, 1957). Por otra parte, **La carreta fantasma** sirve de fuente de inspiración y de referente temático de la producción televisiva **Creadores de imágenes** (*Bildmakarna*, 2000), al tiempo que **Noche de circo** recrea el ambiente de **EL QUE RECIBE EL BOFETÓN**, centrándose en el



entorno circense como escenario de angustia y sufrimiento. Bergman ha manifestado en diversas ocasiones su admiración por Sjöström: *“Estaba profundamente fascinado por esos largos primeros planos (de **La carreta fantasma**) de una precisión escultórica. Es sin duda el cine mudo el que refuerza este fuerte sentimiento. Si uno ve alguno de sus films anteriores, como **Ingeborg Holm**, se puede comprobar cómo Víctor Sjöström, incluso sin utilizar primeros planos, sitúa a los personajes dentro de la imagen de una forma muy plástica, y la narración nos mantiene siempre en vilo. Existe constantemente una concepción dramática de lo que se conoce por escenografía, coreografía, o las relaciones de las personas con el espacio”*.

Como se ha apuntado, la intervención de *Paul* en el espectáculo circense consiste en ser abofeteado por sesenta payasos (así se indica en el cartel de anuncio), quienes finalmente arrastran su supuesto cadáver en medio de una esperpéntica ceremonia fúnebre. Una verdadera celebración de la crueldad ante la que el público, zafio, vulgar, se ríe groseramente; efecto acentuado por la presencia de un espectador especialmente obeso que acaba atragantándose con una manzana de tanto reírse. *Paul* cuenta únicamente con el afecto y la



comprensión de *Consuelo*, la joven acróbata. En esta relación juega un papel importante un corazón de trapo que la muchacha cose en el traje del clown, y que acaba enterrado en el suelo del circo, lo que dará paso a una de las mejores escenas, aquella en que el protagonista se queda en medio de la pista después de la función, desentierra con el pie el corazón de trapo y lo guarda en el bolsillo bajo un círculo de luz cenital, que recorta su figura sobre un fondo oscuro acentuando su soledad. La trama concluye con la intervención de un improbable león justiciero (tal vez como homenaje al sufrido animal anunciante de la empresa) que resuelve el conflicto de forma radical. Sin embargo, más allá de las azarosas y folletinescas peripecias del argumento, Sjöström sabe transformar la endeble historia en una película conmovedora y poética, y en última instancia en una reflexión sobre la condición humana. En **EL QUE RECIBE EL BOFETÓN** abundan esos momentos mágicos, hechos de emoción y lirismo, característicos del



mejor el cine mudo. Algo que solo está al alcance de los realizadores con verdadero talento (...).

Texto (extractos):

Rafel Miret, “El que recibe el bofetón”,
en dossier “Obras maestras del cine mudo, 1ª parte”, rev. Dirigido, febrero
2012.

(...) Sjöström se convirtió en Seastrom cuando recaló en 1923 en Metro Goldwyn Mayer, de donde prácticamente no se movió durante su etapa estadounidense. La imagen inicial de **EL QUE RECIBE EL BOFETÓN** es la de un clown haciendo girar una bola del mundo. Una imagen que presagia la futilidad y arbitrariedad de todas las cosas: la esposa del protagonista, el científico *Beaumont* (Lon Chaney), y el barón que le sufraga sus experimentos son amantes y, además, se quedan con sus hallazgos. *Beaumont* es un científico alejado de todo oropel que recibe el mecenazgo de un aristócrata parisino para desarrollar sus teorías sobre el origen de la humanidad, teorías que hará suyas el barón. *Beaumont* es desposeído de todo apenas iniciado el relato. Podría sobrevivir anímicamente, pero además del engaño y la traición, recibe la humillación de la comunidad



científica y pierde la razón de esa forma entre teatral y alucinada que Chaney transmitía tan bien con o sin Tod Browning.

Beaumont se transforma entonces en *Él*, el apodo desnudo por el que se le conocerá cuando tenga un éxito enorme como payaso. El éxito es en sí mismo la rentabilización de esa humillación. No es un payaso cualquiera, *Augusto o Cara Blanca*, sino un clown que recibe sin rechistar un sinfín de bofetadas en un número circense que provoca largas e insospechadas carcajadas en el público. Hay una elegante transición de lo global y colectivo a lo individual con el encadenado del globo del mundo girando y la pista circular del circo donde los clowns y malabaristas realizan sus cabriolas. A Sjöström le gusta jugar con imágenes fuera del relato: otro payaso hace girar otro globo terráqueo... y el mundo gira. Y con la concepción dramática de la luz: en una escena sobresaliente, *Él* se encuentra solo en el centro de la pista tras acabar la función; el encargado apaga las luces de la carpa y

la imagen en plano general queda en negro absoluto salvo una mancha blanca lejana que corresponde a la cabeza del empolvado payaso.

Sjöström probaba un tipo de historia distinta y Chaney iniciaba su ciclo del circo (**Garras humanas, El trío fantástico, Ríe, payaso, ríe**). En su número, el protagonista mezcla mentalmente a los payasos que le propinan bofetones -macabra concepción del *slapstick*- con los académicos que se reían de él. Así es su itinerario por el relato, abismado a la locura y a perpetrar la risa mediante la humillación. Pero hay una segunda trama, la historia de amor que atañe al experto jinete *Bezano* (John Gilbert) y la amazona *Consuelo* (Norma Shearer), hija de un aristócrata italiano venido a menos. El padre de la joven quiere casarla precisamente con el barón que le robó esposa y logros científicos a *Beaumont*. Una cierta descompensación aparece entre el romance de la pareja y el drama de *Él*, por mucho que el barón sirva de engarce entre ambas y que una se disuelva en la otra de forma cruel: cuando *Él* declara su amor a *Consuelo*, esta no lo toma en serio y también se ríe, provocando la última de las fracturas mentales en el protagonista. En todo caso, la parte de la peripecia romántica incluye otros excelentes logros de dirección: el tiempo pasa en el parque sin que los dos enamorados se den cuenta, absortos el uno en el otro, y Sjöström inserta un plano detalle de la comida repleta de hormigas para concretar ese discurrir lento y ensimismado de las horas y los minutos (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “El que recibe el bofetón”,
en sección “Filmoteca”, rev. Dirigido, marzo 2024.



- Woman Against Woman! -

William Fox
presents

THE IRON HORSE

Blazing the Trail of Love and Civilization

A JOHN FORD PRODUCTION

DIRECT FROM ONE YEAR'S RUN IN NEW YORK



"THE THREE MUSKETEERS"



WILLIAM FOX
presents

THE IRON HORSE

- Blazing the Trail of Love and Civilization -

A JOHN FORD PRODUCTION

· DIRECT FROM ONE YEAR'S RUN IN NEW YORK ·



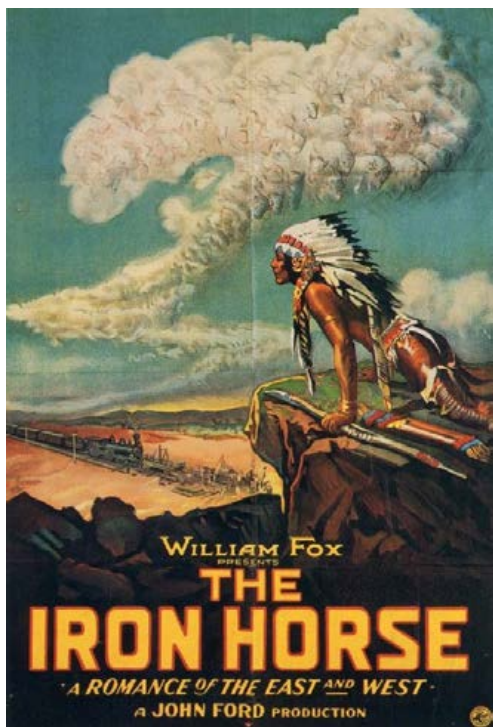


Viernes 18 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL CABALLO DE HIERRO • 1924 • EE.UU. • 150'



Título Orig.- The iron horse.

Director.- John Ford.

Argumento.- John Russell & Charles Kenyon.

Guión.-

Charles Kenyon.

Rótulos.-

Charles Darnton.

Fotografía.-

George Schneiderman (1.33:1 -

B/N).

Montaje.- John Ford.

Música.- Christopher Caliendo

(2007).

Productor.- John Ford.

Producción.- Fox Film

Corporation.

Intérpretes.-

George O'Brien (*Dave Brandon*),

Madge Bellamy (*Miriam Marsh*),

Charles Edward Bull (*Abraham*

Lincoln), Cyril Chadwick

(*Jesson*), Will Walling (*Thomas*

Marsh), Francis Powers (*sargento*

Slattery), J. Farrell MacDonald

(*cabo Casey*), Jim Welch

(*soldado Schultz*), George

Wagner (*Buffalo Bill Cody*),

Fred Kohler (*Deroux*), James A.

Marcus (*juez Haller*), Gladys

Hulette (*Ruby*). **Estreno.-** (EE.UU.) octubre 1925 7 (España) febrero 1926.

rótulos originales con subtítulos en español

Película nº 50 de la filmografía de John Ford (de 138 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **MAURICE JARRE**

Compositor de música de cine (1924-2009)

El tren (*The train*, 1964) de John Frankenheimer



(...) De su época silente, el primero de sus films del que se acordaba realmente Ford no era otro que **EL CABALLO DE HIERRO** (1924) -aunque en algunas declaraciones se refería también a **The Soul Herder** (1917), su segunda colaboración con Harry Carey-, y sin duda no es casual que este relato sobre el tendido ferroviario fuera su primera producción de envergadura, su primer western épico tanto en términos argumentales como de logística y, además, el que ha suscitado más literatura de todos los de su primera etapa. A diferencia de lo que ocurre en el análisis de la obra de Fritz Lang, King Vidor o Alfred Hitchcock, por hablar de tres de sus contemporáneos, el cine mudo de John Ford no resulta tan determinante en la valoración global de toda su filmografía. Parece a priori que las imágenes sin habla del Ford primerizo estén huérfanas de los temas, o esbozos de los mismos, que después le caracterizarían, más allá de la inclusión de delimitados rasgos irlandeses (más sólidos en este periodo de lo que acostumbra a



decirse), la sedimentación cómica del personaje secundario o una particular poética visual en la filmación de los paisajes y en la integración plástica de las figuras humanas en los mismos. Las razones de esta ausencia de peso específico son distintas y afectan tanto a la evolución del propio cineasta como al acceso limitado que se ha tenido a este periodo.

Pese a contar con **EL CABALLO DEL HIERRO**, **Tres hombres malos** (1926) y **Cuatro hijos** (1928), tres películas de considerable resonancia en esta etapa formativa (¿es también formativa en Lang y Hitchcock, o ya contiene toda sus señas de identidad?), el periodo mudo de Ford parece no tener piezas del peso específico de **El doctor Mabuse**, **Los Nibelungos** y **Metrópolis**, por lo que respecta a Lang, o **El gran desfile**, **La Bohème** y ... **Y el mundo marcha**, en cuanto a Vidor, o incluso de **El ladrón de Bagdad** y **La frágil voluntad** si quisiéramos incluir a Raoul Walsh en el paquete. El caso de Hitchcock es distinto: no hay un film mudo más relevante que otro en su



andadura, sino que el periodo silente es de una extremada homogeneidad (lo que no puede decirse por ejemplo de Howard Hawks y sí de Frank Borzage, Henry King, Carl Theodor Dreyer, Friedrich Wilhelm Murnau y Erich von Stroheim, aunque en el caso de los directores de **Amanecer** y de **Avaricia** la situación es bien distinta, porque su obra como realizadores se cierra precisamente con la llegada del sonido y sus films mudos no pueden verse como el paso evolutivo hacia nada, sino que son evolución permanente por sí mismos). También es verdad que esta diferenciación entre las películas importantes y las que no lo son tanto en el periodo mudo de los clásicos resulta un tanto arbitraria, ya que atañe sobre todo a cuestiones presupuestarias: por lo general, y sería tema digno de estudio, las que se conservan son las que costaron más dinero, y esas han ofrecido una imagen de sus respectivos directores que no es nada exacta. (...) En cualquier caso, Ford recordaba **EL CABALLO DE HIERRO** pero por el que no sentía tanto aprecio pese a foguearse con él en el difícil arte de rodar con decenas de figurantes, animales, trenes y lo que fuera menester para llenar la pantalla; se nota que le interesaba siempre más lo que ocurría en la cantina del tendido ferroviario o en las tiendas de



campaña, en la retaguardia antes que en la primera línea del espectáculo (...).

(...) Desde 1922 la carrera de Ford se estabiliza y adopta un ritmo de trabajo (una media de tres películas al año) que no abandonará hasta mucho más tarde. Los mismos westerns, no obstante, se irán haciendo cada vez más sólidos, más ambiciosos; Ford introduce en ellos de estrella a Harry Carey o Hoot Gibson y más tarde a Buck Jones y a Tom Mix; coincide dos veces con el guionista Jules Furthman, y adapta en otras dos ocasiones al excelente escritor-cowboy Eugene Manlove Rhodes. Entretanto, Ford había accedido a la producción de nivel A. Pero será este western-río (doce bobinas: con sus dos horas y cuarenta minutos, es la película más larga de Ford), **EL CABALLO DE HIERRO**, quien hará resonar para Ford el cuerno de la fama. Es decir, para “John Ford”, puesto que el año anterior y tres películas antes, el director, en efecto, había abandonado el familiar “Jack Ford” de los comienzos. Desde ese momento, el western va a ser singularmente raro en la obra de nuestro hombre. Entre **EL CABALLO DE HIERRO** y **La diligencia** (1939), solo se encuentra una película, de entre cuarenta,



que pertenezca a este género; el hombre que había rodado más de cuarenta westerns en siete años no hará más que una quincena en los cuarenta años de carrera posteriores a **EL CABALLO DE HIERRO**. Esta “cuarentena” (relativa) del Oeste obedece a varias causas: convertido en director de categoría A e incluso en cineasta de prestigio, el extrabajador de serie B renunciará a un género entregado por entonces, sobre todo durante los años treinta, a los presupuestos y talentos baratos (la reciente posguerra pondrá de nuevo en marcha el western, que será en lo sucesivo el campo de prácticas de los mejores); por otra parte, esta ambición del director le hará caer más de una vez en la trampa del gran tema fuertemente esteticista (hay brillantes excepciones a esa rigidez tan oscarizada, y son efectivamente muy brillantes); además, justamente después de **EL CABALLO DE HIERRO**, Ford tiene un encuentro con el mar, por el que experimentará un auténtico flechazo y al que dedicará una buena decena de obras.

Indudablemente, para Ford el western es el acontecimiento de su vida, pero dentro de esa vida hay que distinguir tres etapas diferentes dedicadas a este género: la juventud (1917-1924), la madurez (1946-1950), es decir, seis títulos, desde **Pasión de los fuertes** hasta **Río Grande**, y la vejez (a partir de 1959, **Misión de**



audaces). En medio de cada una de estas dos “playas” de espera, hay obras soberbiamente aisladas: **La diligencia** y **Corazones indomables** (1939) en la una, y **Centauros del desierto** (1956) en la otra, así como tres mesas cónicas del querido valle de Utah. Huelga explicar por qué **EL CABALLO DE HIERRO** es calificada de “legendaria”: sabíamos que era en ella donde empezaba todo, aun cuando el año de producción y su número de orden en la filmografía pudiera prevenirnos sobre la relatividad de este principio.

EL CABALLO DE HIERRO está dedicada a los constructores del primer enlace transcontinental por ferrocarril, que unió con Promontory Point, no lejos de la actual Salt Lake City, las líneas complementarias de la Central Pacific -que no venían del centro, sino de la costa del Pacífico- y de la Union Pacific, que llegaba del lejano litoral atlántico vía Middle West. La película, paralelamente al trabajo ferroviario, va desarrollando una historia de venganza y de amor, ésta entre George O’Brien y Madge Bellamy. La unión final de los amantes está simbolizada, coronada, por la colocación en las vías unidas del



último remache de oro, el “Golden Spike”, justamente después de que O’Brien haya dado su merecido al siniestro asesino de su padre. La voluntad de reconstrucción por parte de los autores se vio enormemente ayudada por la dimensión de su empresa, que desplazó hasta el corazón del desierto de Nevada un ejército de más de cinco mil figurantes, que formaban dos ciudades enteras, es decir, que llevaron durante todo el tiempo que duró el rodaje más o menos la misma existencia de sus modelos: 100 cocineros para dar de comer a toda la compañía, que constaba de 3.000 constructores de vías -1.000 de los cuales eran chinos-, un regimiento entero de caballería y 800 indios, y todo ello rodeado de una fauna impresionante de 1.300 bisontes, 2.000 caballos y 10.000 cabezas de ganado. No sé si la publicidad de la época hinchó un poco estas cifras; en todo caso las del resultado, la película, son irrefutables: 1.280 escenas separadas y 275 rótulos (redactados en un estilo muy coloquial por Charles Danton, crítico teatral del “New York World”).

Los detalles históricos abundan en la película, por donde desfilan algunas grandes figuras de un “museo Grévin” un poco agitado: *Abraham Lincoln*, cuya participación es un poco arbitraria (aunque se debió a un deseo del productor); el general *Dodge*, quien sí tuvo un papel decisivo; los exploradores pawnees del *Mayor North*, de



donde un escritor astuto sacó por la misma época el modelo para un héroe de gran éxito: *Buffalo Bill*; el propio *Cody* (interpretado por el futuro realizador George Waggner); *Wild Bill Hickock* ... , y supongo que el tabernero juez *Haller*, a quien vemos administrar una justicia perentoria y pronunciar algunas réplicas clásicas del humor cowboy ("*Causa de la muerte: suicidio*", decreta ante el cuerpo de la temeraria víctima de un asesino harto notorio), supongo que también fue muy conocido. La verdad de la reconstrucción resulta aún más visible en una multitud de episodios, detalles y decorados no improvisados. Las escaramuzas con los indios "hostiles", desde luego, pero también los rebaños de ganado traídos desde el Sur para alimentar a los obreros, las canciones de trabajo que acompañan a las secuencias ("*Drill, ye tarriers, drill*", repiten unos subtítulos sugestivamente melodiosos), y la ceremonia del Remache de Oro de Promontory Point, el 10 de mayo de 1869, con las dos locomotoras auténticas del acontecimiento cara a cara (la "Júpiter" y la "116"), escena calcada de la fotografía histórica



de Charles R. Savage, foto que vemos sacar en la película al propio Savage. A este respecto, hay dos aspectos fundamentales de la saga ferroviaria que no se han olvidado y que incluso han sido objeto de secuencias particularmente desarrolladas.

Por una parte, la mano de obra china de la Central Pacific: 15.000 *coolies* contratados por un dólar al día (doce horas diarias, seis días a la semana), muriéndose a centenares a causa de enfermedades, avalanchas y otros accidentes producidos por la dinamita; perseguidos y amenazados de linchamiento por sindicatos que los trataban de amarillos por partida doble; mano de obra hormigueante y maleable a más no poder, solo comparable con la que edificó las pirámides. Durante la competición de velocidad a la que, los últimos días, se entregaron los dos equipos rivales (y que, con perdón, es una “pasada” de la película) triunfaron desde luego los chinos de la Central, con un récord de 16 kilómetros en un día. (Pero hay un problemilla: sabiendo que se necesitan diez remaches por raíl y 400 railes por kilómetro y medio, ¿cuántos remaches colocaron aquel día y qué media horaria



sacaron? Respuesta: 40.000 remaches en total, o sea, 3.333 por hora, es decir, casi uno por segundo. Si tenemos en cuenta la estrechez -y la unicidad- de la vía, imagínese el ritmo zumbante de la actividad de las obras). Este paréntesis aritmético da una buena idea de las posibilidades épicas de tal secuencia. Allí donde el vigor de **El gran desfile** y **El pan nuestro de cada día** se superó en un fragmento antológico, Ford acelera un poco, aumenta apenas su sólido tren (esa es la palabra) de medio fondo, nos deja un poco en ayunas y, en fin, nos confirma que no tiene la cabeza épica, pues en este Homero hesiodado, y a pesar de la abundancia de películas de guerra que hay en su obra, el lado “ilíada” siempre ha sido menos importante que el aspecto “odisea”.

Por lo demás, desde **EL CABALLO DE HIERRO**, un crítico americano, dialogando a su modo con Theodore Dreiser, titulaba su artículo “Una Odisea americana”; título profético pues se podrá aplicar a casi todas las películas de Ford que vendrán a continuación. Por otra parte (sigo con la Historia) el conjunto se desarrolla sobre el fondo turbulento de las *boom towns*, las ciudades de quita y pon febrilmente



construidas y desmontadas a lo largo del itinerario y a un ritmo cuya rapidez acabamos de comprobar. Aquellos “infiernos sobre ruedas”, aquellos *Hell-on-Wheels*, eran, a causa sin duda de su carácter tan efímero, verdaderos antros de perdición, al lado de los cuales las más escandalosas *cowtowns* de Kansas olían a establo campesino. Ya Chicago, al sembrar a lo largo de todo el recorrido sus *dancings*, garitos, saloons y burdeles prefabricados, industrializaba el vicio. “*Un crimen por noche*”, tal era la divisa y la promesa siempre mantenida del hampa ambulante; y los desagradecidos ferroviarios, de los que solo escasas decenas llegaron a morir a manos de los feroces indios en todos los años de construcción, iban dejando en cambio allí sus más bellas plumas a un ritmo rigurosamente cotidiano: jugadores armados, ajustes de cuentas, enfermedades venéreas, tuberculosis, gangrena, neumonía; y se lo pasaban en grande (también aquí habría que hacer un pequeño cálculo para establecer el índice exacto de diversión)

mientras Julesburg se convertía en North Platte, que se desplazaba hacia Benton, que se reedificaba en Bear River City, que se mudaba en Bryan, que renacía en Echo, que volvía a florecer en Corinne (*“Ver Corinne y morir”* fue el deseo cumplido de algunos). **EL CABALLO DE HIERRO** restituye ese hervidero perverso, nos hace asistir a la demolición precipitada de North Platte, arma con *derringers* a las tanguistas, orquesta furiosas peleas en los saloons y pide ayuda a esos jueces irónicamente providenciales que son los de la hora postrera. Es en este punto donde la existencia en un camping gigantesco de la enorme compañía pudo con más facilidad dar rienda suelta, frente a la pintura emprendida, a una especie de mimetismo del que el realismo de dicha pintura no podía sino beneficiarse.

Ford ha contado el ambiente de la realización, las temperaturas sucesivamente polares o tropicales, la existencia de un vagón-garito, las barracas del decorado en que vivían realmente los actores. Quería escribir un libro sobre el rodaje de la película: *“Mi mujer dice que es aún más pornográfico que la literatura de hoy. Yo podría contarles algunas buenas historias, pero necesitaría un público escogido”*. En este cineasta de veintinueve años, tan poco paralizado como era posible por la superproducción, reconocemos algunos de los rasgos que su carrera futura se encargará de hacer clásicos. Así los tres inseparables compañeros, antiguos soldados bebedores y masticadores de tabaco, antepasados de los cuatro sargentos de **Fort Apache** y otros lugares, O la escupidera ritual, imprescindible accesorio de cobre bruñido, que sirve aquí de pretexto para un gag: al no encontrar la escupidera, después de vanos esfuerzos y búsquedas inútiles, nuestro hombre se ve obligado a salir corriendo a escupir fuera. O los eternos irlandeses, cuya presencia no se debe a la arbitrariedad fordiana, sino a la de la Historia, a la que habían dado su viva garantía las anécdotas del tío Mike, pariente del autor, que trabajó en los equipos de la Union Pacific. O la canción “folklórica”, que no por ser muda deja de ser un leitmotiv. O la pelea en el saloon, filmada como la de **El hombre tranquilo**: una compacta muchedumbre que se va desplazando al capricho de la agarrada y oculta a los combatientes, vislumbreados cuando los homéricos puñetazos los proyectan fuera del círculo

vociferante. O una sencilla réplica (“*Es tan vago - dicen de alguien- que si se trasladara el piano, él llevaría el taburete*”) que cuarenta años más tarde ha encontrado su ilustración en tecnicolor (y quizá no sea la única; habría que conocer las setenta y ocho películas intermedias), cuando, al final de la admirable **La taberna del irlandés**, Lee Marvin, con un taburete al hombro, sigue *piano piano* a un laborioso cortejo. ¿Repetición o constancia en la inspiración? Seguramente las dos cosas.

Dicen que los mejores chistes son los más cortos, pero nadie ignora las virtudes del cómico de repetición; que cuando se saca vino hay que beberlo, pero que los vinos viejos son los mejores. Y 100 años es un lujo de bonificación que muy pocos vinos, y aún menos películas, tienen la ocasión y la serenidad de permitirse (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “El cine mudo de John Ford”, en dossier “John Ford, 1ª parte”, rev. Dirigido, mayo 2008.

Roger Tailleur, “Tres películas legendarias: Young Mr. Lincoln, The Iron Horse y Wagon Master”, en **John Ford**, Filmoteca Española, 1991.


WILLIAM FOX
presents

The IRON HORSE

Direct from one years run in New York

Blazing the trail
of love and civilization

A JOHN FORD
PRODUCTION





George O'Brien



THE THREE MUSKETEERS

Slattery, Elliot, Schultz, Mandy Bellamy



A HUMAN DOCUMENT

The IRON HORSE

LYRIC THE IRON HORSE

8th big month in New York

to continue indefinitely-

FOX FILM CORPORATION

WOMAN AGAINST WOMAN

HORSE

Everybody in America knows about The Iron Horse! A quarter of a million dollars has been spent in national advertising. Magazines, newspapers, aeroplanes, balloons, the radio, and every other modern medium of exploitation has been used to call the attention of the press and public to this monumental film.

A John Ford production

Pictures come and Pictures go— But The Iron Horse Goes on Forever as the Outstanding Success of the 1924-1925 Season!

FOX FILM CORPORATION







Lunes 21

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

MIKAËL • 1924 • Alemania • 94'



Título Orig.- Mikaël.

Director.- Carl Theodor Dreyer.

Argumento.- La novela homónima (1904) de Herman Bang. **Guión.-** Thea von Harbou & Carl Theodor Dreyer.

Fotografía.- Karl Freund & Rudolph Maté (1.33:1 - B/N).

Montaje.- Carl Theodor Dreyer.

Música.- Pierre Oser (2016).

Productor.- Erich Pommer.

Producción.- UFA.

Intérpretes.- Walter Slezak (*Eugène Mikaël*), Benjamin Christensen (*Claude Zoret*), Nora Gregor (*princesa Lucia Zamiroff*), Alexander Murski (*sr. Adelsskjold*), Grete Mosheim (*sra. Adelsskjold*), Didier Aslan (*duque Herzog Monthieu*), Robert Garrison (*crítico de arte Charles Switt*), Max Auzinger (*Jules, el mayordomo*), Eugène de Klotz (*Baron*), Karl Freund (*marchante*

de arte LeBlanc), Wilhelmine Sandrock (*viuda de Monthieu*). **Estreno.-** (Alemania) septiembre 1924 / (EE.UU.) diciembre 1926.

rótulos originales con subtítulos en español

Película nº 6 de la filmografía de Carl Theodor Dreyer (de 22 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **MAURICE JARRE**

Compositor de música de cine (1924-2009)

El club de los poetas muertos (*Dead Poets Society*, 1989)

de Peter Weir



“Lo que me interesa es reproducir lo más sinceramente posible los más sinceros sentimientos posibles.”

Carl Theodor Dreyer

(...) **MIKAËL** fue la única película alemana de Dreyer y en ella participaron Erich Pommer (productor de Decla Bioscop/UFA) y la guionista Thea Van Harbou. (...) Los decorados del film llevan la firma de Hugo Haring, uno de los mayores artífices de la arquitectura orgánica y del funcionalismo aplicado a esta disciplina, heredero del expresionismo y tentado por el cine tan solo en esta ocasión. Su diseño de interiores para la mansión del pintor *Claude Zoret* y el coqueto apartamento de su modelo, efebo y protegido, *Mikaël*, revierte las señas de identidad del expresionismo en aras de un realismo extremo -techos altísimos, mucho espacio en cada sala, escaso mobiliario que potencia una inusitada, para la época, profundidad de campo-. Este es uno de los signos distintivos de una película sobre el amor imposible,



la juventud y la madurez, que explica con enorme equilibrio emocional la relación entre el artista y su protegido, entre los valores que ambos representan, y cómo esa relación se desvirtúa a partir de elementos externos -la aparición de una princesa de mirada esquiva que quiere ser retratada por el artista y acaba seduciendo al modelo- y de la ambición que acaba por sesgar los delicados hilos emotivos de los que prendía un sentimiento mutuo, el de *Zoret* por *Mikaël*, el del joven por el maestro, que tenía tanto de proteccionismo paternal -*Mikaël* es el hijo que *Zoret* nunca pudo tener- como de callada e indisimulada atracción sexual.

MIKAËL es armoniosa, en el sentido del término aplicado al arte clásico, y transparente, y de sus imágenes no se desprende aún las fisuras sobre la puesta en escena ortodoxa que Dreyer estaba a punto de emprender con **El amo de la casa**, **La pasión de Juana de Arco** o **Vampyr**. No es una película enteramente equilibrada -el otro triángulo sentimental que presenta la historia, y que atañe a una



muchacha, su anciano marido y el joven que se enamora de ella, tiene el aire de una digresión incontrolada-, pero contiene innumerables momentos de gozo estético. En la secuencia de presentación de “El lago de los cisnes”, los juegos de iluminación (Karl Freund rodó los interiores y Rudolph Maté los exteriores) del rostro de *Mikaël* y la *princesa Zamikof*, cuando él, situado detrás de ella en uno de los palcos del teatro, le besa delicadamente el cuello, parecen trasladarnos a dos espacios completamente distintos, como si fueran imágenes superpuestas y los personajes realmente no se encontraran juntos en el mismo plano. La parte final equipara al pintor *Zoret* con su obra maestra, un gran lienzo (en consonancia con la espaciosidad de los decorados) en el que vemos a un hombre, el bíblico Job, solo, viejo, semidesnudo, en medio de la nada, bajo un cielo nublado y argelino, la imagen de alguien que, como el mismo *Zoret*, lo ha perdido todo y ya no tiene otra cosa que la espera de la muerte. (...) Adaptación de una polémica novela de naturaleza homosexual de Herman Bang -ya



llevada a la pantalla, y pensamos que aún más ferozmente, por Mauritz Stiller en **Vingarna**, 1916-, Dreyer consigue en su film ejemplificar, en un solo plano, toda la soledad que impone una deserción amorosa y una derrota moral que tiene, como siempre en Dreyer, algo de intolerante: *Zoret*, excelente Benjamin Christensen (director de **La brujería a través de los tiempos**) come solitariamente en su casa mientras le contempla, silencioso, su viejo amigo; *Zoret* ha perdido a su esposa: es un plano de tormento y desolación, tan doloroso como aquél en el que *Claude* quiere ofrecerle a *Mikaël* un poco de vino en la vajilla inglesa –los rótulos eran siempre muy descriptivos y nada funcionales en Dreyer- y se entera de que su pupilo la ha vendido (...).

(...) En un texto escrito en 1922 sobre Benjamin Christensen y el valor de su film más conocido, **La brujería a través de los tiempos**, Dreyer se hacía eco de unas consideraciones de Christensen en las que argumentaba que el director debe escribir sus

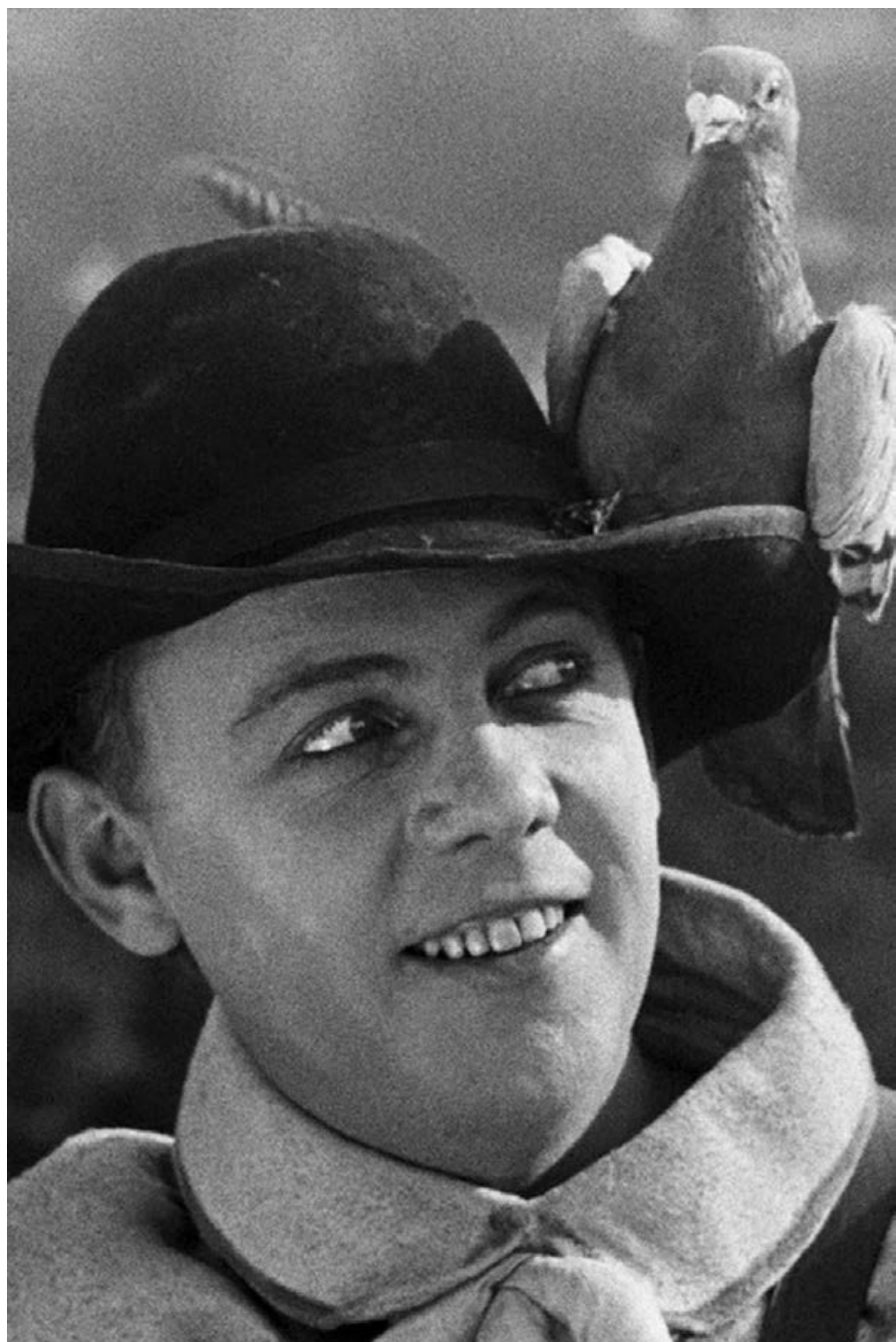
propios guiones y que, en el futuro, el artista cinematográfico deberá mostrarnos, “*como cualquier otro artista, su propia personalidad a través de su propia obra*”. Dos años después de este texto, Dreyer eligió a Christensen para que encarnara al artista *Zoret*, e hizo entonces que a través de la interpretación mostrara el cineasta su propia obra. Nadie como Christensen, entonces, para entender desde el otro lado de la cámara el valor del primer plano y lo que el actor rumia en el plano general o compartido con otro intérprete. Desgraciadamente, no para el cine pero si para el arte de actuar, Christensen no volvió a trabajar como actor nunca más (...).

Texto (extractos):

Quim Casas & Luis Aller, “Carl Theodor Dreyer: apuntes sobre un maestro”, en rev. *Dirigido*, junio 1991.

Quim Casas, “Murnau & Dreyer: años UFA”, en sección “Flashback”, rev. *Dirigido*, julio-agosto 2009.





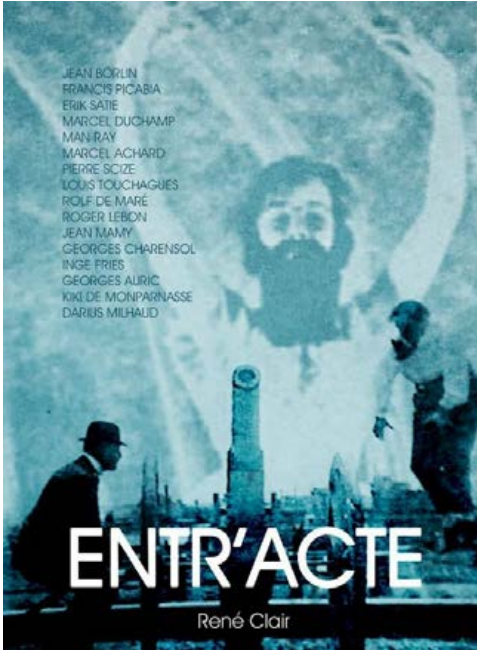




Martes 22 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

ENTREACTO • 1924 • Francia • 23'



Título Orig.- Entr'acte.
Director, Guión y Montaje.- René Clair. **Argumento y Dirección Artística.-** Francis Picabia.
Fotografía.- Jimmy Berliet (1.33:1 - B/N). **Música.-** Erik Satie. **Productor.-** Rolf de Maré. **Producción.-** Les Ballets Suédois.
Intérpretes.- Jean Börlin (*el hombre que cae de la azotea / el mago*), Erik Satie (*el hombre con barba que carga el cañón*), Francis Picabia (*El otro hombre del cañón / el hombre con la escopeta*), Man Ray (*ajedrecista*),

Marcel Duchamp (*ajedrecista*), Inge Fries (*bailarina*), Georges Auric, Marcel Achard, Georges Charenzol, Georges Lacombe, Roger Le Bon, Jean Mamy, Rolf de Maré (*personas que siguen el coche fúnebre*).

Sin intertítulos

Película nº 2 de la filmografía de René Clair (de 30 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **MAURICE JARRE**

Compositor de música de cine (1924-2009)

Pasaje a la India (*A passahe to India*, 1984) de David Lean

ENTREACTO es un verdadero entreacto, un entreacto al aburrimiento de la vida monótona y a las convenciones llenas de respeto hipócrita y ridículo. **ENTREACTO** es una llamada en favor del placer.

Francis Picabia

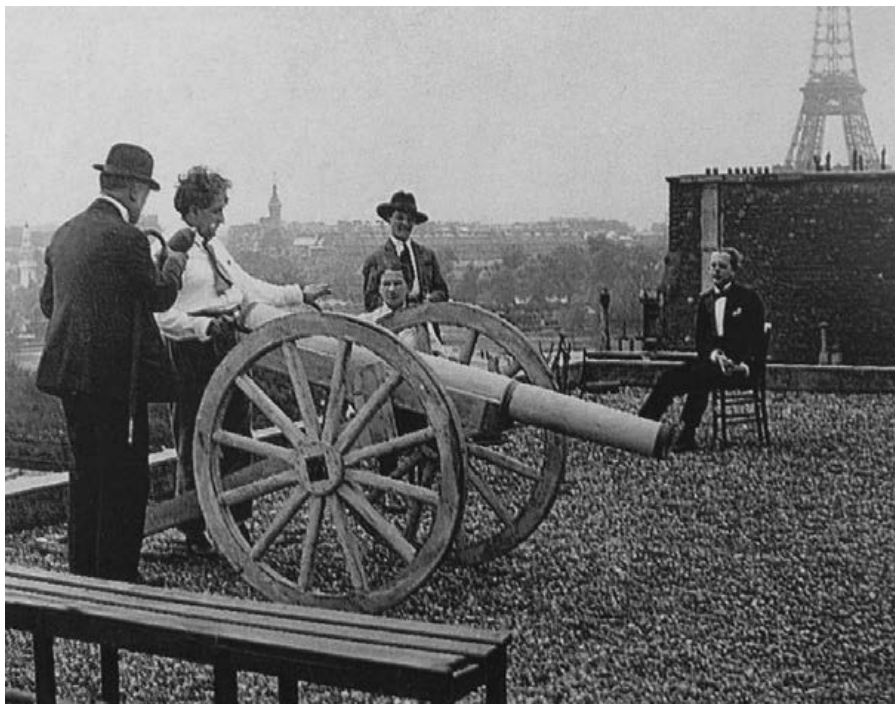
En esta construcción establecida en torno al movimiento, en la que el movimiento va creciendo hasta parodiarse a sí mismo, hasta destruirse en el vértigo que provoca; en el que el movimiento ralenti y el acelerado son utilizados con fines burlescos, las conveniencias, las convenciones y la moral burguesa son abofeteadas, ridiculizadas con la insolencia amable y desenvuelta de un iconoclasta que se burla de la lógica, no se molesta en demostrar nada y se prohíbe demostrar cualquier cosa.

Jean Mity

*En **ENTREACTO** la imagen apartada de su deber de significar, nace a una existencia concreta.*

René Clair

(...) Entre 1920 y 1924 la compañía de ballet sueco se había convertido en la más parisina de las compañías de danza. Su animador, Rolf de Maré, rodeado de colaboradores cuya lista testimonia su clarividencia o sus talentos adivinatorios, había alquilado el teatro de los Campos Elíseos, que, desde 1914, era un palacio de la bella durmiente, nuevo, suntuoso y vacío. Este teatro, cuya dirección había sido confiada a Jacques Hébertot, fue por aquel entonces un magnífico hormiguero de actividad artística. En la escena principal y entre otras atracciones siguieron a los ballets suecos los ballets rusos de Diaghileff, la ópera de Viena, la compañía de Stanislavsky y el teatro Kamemy de Moscú, que montó obras tan diferentes como “Fedra”, de Racine, y “Giroflé-Giroflá”, de Lecocq, con montajes que harían palidecer a los más atrevidos innovadores de la actualidad. En el teatro de la Comedia y en el Studio trabajaban Jouvet, Pitoeff y Baty. Y en los pasillos, entre los bailarines, cantantes, directores de orquestas y comediantes de todas las nacionalidades, podíamos tropezarnos con Claudel, Cocteau, Cendrars, Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Bonnard, Chirico, Laprade, Léger, Fujita, etc. Un “etcétera” de calidad. Cerca, en la terraza del “Francis”, estaba el segundo hogar del teatro y Giraudoux veía pasar por allí, cada noche a la misma hora, a una anciana curiosamente emplumada. Por obra y gracia de la poesía se convertiría en “La Loca de Chaillot”.



En noviembre de 1924, la última producción de la compañía de ballets suecos se anunció así:

“ENTREACTO. *Ballet instantaneísta en dos actos y un entreacto cinematográfico y ‘La Queue du chien’, de Francis Picabia. Música de Erik Satie. Decorados de Picabia. Entreacto cinematográfico de René Clair. Coreografía de Jean Borlin.*”

En atención a los futuros historiadores del espectáculo debo añadir que nunca se supo, en realidad, por qué ese ballet era “instantaneísta”. En cuanto a “La Queue du chien” nadie vio ni la sombra. Pero para Picabia, uno de los grandes creadores de este tiempo, no significaba mucho un invento más o menos. Cuando lo conocí me explicó que deseaba proyectar un film entre los dos actos de su ballet, al igual que se hacía, antes de 1914, en el entreacto de los cafés-conciertos. Y como yo era el único en la casa que se preocupaba por el cine había recurrido a mí. ¡Qué suerte para un debutante! Mi equipo se formó rápidamente; contraté a un operador, a dos jóvenes que,

con el título de ayudantes, hacían toda clase de trabajos y a un director de producción, una de cuyas tareas, y no la más fácil precisamente, fue la de encontrar aparcamiento todas las noches a un coche fúnebre alquilado a las pompas fúnebres. Nadie quería darle asilo por la noche a este vehículo al que, por el día, se le enganchaba un camello. Así lo requería el guion.

De este guion Picabia solo conocía lo que él mismo había escrito en una hoja de papel de cartas, con el membrete del “Maxim's”, y grande fue mi satisfacción cuando, al presentarle el film terminado, le oí reír por lo que yo había añadido. Satie, el viejo maestro de la joven música, cronometraba con un cuidado meticuloso cada secuencia y preparaba así la primera composición musical escrita para el cine “imagen por imagen” en una época en que el cine aún era mudo. Extremadamente concienzudo, temía no acabar su trabajo en la fecha fijada y me enviaba, moldeados en una caligrafía inimitable, llamamientos amables y acuciantes: “¿Y el film? ... *El tiempo pasa (y no vuelve a pasar). Me entra 'canguelo' de pensar que usted me ha olvidado. Sí... Envíeme rápidamente los pormenores de su tan maravilloso trabajo. Muchas gracias. Suyo.*”

El tiempo pasó y no volvió a pasar, pero todo estaba preparado para el día previsto. El suntuoso decorado que Picabia había imaginado para su ballet, y que se componía solo de reflectores metálicos, se levantaba sobre el gran escenario. Los bailarines ensayaron por última vez bajo la dirección de Jean Borlin. Desormiere dio las últimas instrucciones a la gran orquesta que dirigía. Para nuestro film se instaló una cabina de proyección en la segunda platea. Y llegó la gran noche. Picabia no había dejado de provocar a los futuros espectadores, escribiendo en el programa: “*Me gusta más oírlos gritar que aplaudir.*” Por su parte, Satie, después de haber declarado que había compuesto para nosotros, que éramos buenos muchachos, una música “pornográfica”, moderaba esta declaración añadiendo que no tenía intención de hacer enrojecer ni a un bogavante ni a un huevo. Y el todo París de los estrenos, al que atrae siempre la esperanza de un escándalo, se precipitó hacia el teatro de los Campos Elíseos, bien preparado para saborear las más injuriosas sorpresas. La sorpresa no fue de esas que uno puede esperar. Trajes negros y corbatas blancas, hombros desnudos, pieles y diamantes, los invitados descendieron del coche bajo los mármoles de Bourdelle para enterarse de que las puertas del teatro estaban cerradas y de que la representación no se celebraría. Hubo un hermoso griterío al que se añadieron los comentarios de la gente bien informada: “*Debíamos habérselo figurado... Eso era lo que significaba el título: 'Entreacto'... Es la apoteosis de Dada... Es el mejor golpe de ese bromista de Picabia...*”



Sin embargo, la verdad era más sencilla. Jean Borlin, enfermo, o al que quizás la emoción había obligado a tomar un estimulante demasiado energético, no estaba en condiciones de aparecer en escena. Pero esta explicación no convenció a nadie y la mayor parte de los que se volvieron a casa con sus aparatosos vestidos creyeron a pie juntillas que habían sido víctimas de una excelente broma. Algunos días más tarde tuvieron que reconocer su error, cuando se alzó el telón para el primer acto de 'Entreacto'. Un corto prólogo filmado que yo había rodado a petición de los autores mostraba a estos -inolvidable visión de Satie: perilla blanca, quevedos, sombrero de hongo y paraguas- bajando del cielo al ralenti y lanzando un cañonazo que anunciaba el comienzo del espectáculo. La primera parte del ballet fue bien acogida y duraban aún los aplausos cuando una pantalla bajó del telar. Comenzó la proyección de **ENTREACTO**.

Desde la aparición de las primeras imágenes salió de la multitud de los espectadores un rumor, formado de pequeñas risas y de gruñidos confusos, y un ligero escalofrío recorrió las filas. Así se anunciaba la tormenta y la tormenta estalló. Picabia, que había deseado oír gritar al público, pudo sentirse satisfecho. Clamores y silbidos se mezclaban con las melodiosas payasadas de Satie, el cual, indudablemente, apreciaba, como experto, el refuerzo sonoro que los protestatarios aportaban a su música. La



bailarina con la barba y el camello funerario fueron acogidos como convenía y cuando toda la sala se vio arrastrada al *scenic-railway* de Luna Park, los alaridos colmaron el desorden y nuestro placer. Imperturbable, Rober Desormiere, luchando con su mecha y la cara como una esfinge, parecía, al mismo tiempo, dirigir la orquesta y desencadenar de su batuta imperiosa un huracán burlesco. Así nació, en el sonido y el furor, este pequeño film, cuyo final arrancó tantos aplausos como abucheos y silbidos.

Hoy, cuando **ENTREACTO** se proyecta en los cineclubs y en las cinematecas, con la deferencia debida a las antigüedades, uno se ve tentado a rendir homenaje a aquellos que antaño silbaron. El esnobismo ha obligado demasiado al arte como para que merezca ser condenado sin discernimiento. Pero no es saludable que siga siendo privativo de una cierta clase de espíritus. Cuando sus efectos se extienden al conjunto del público es de temer que este fenómeno no presagie la renuncia al juicio individual, la aceptación de cualquier conformismo, la sumisión a toda dictadura de los gustos y de las ideas. Nada más penoso que un público domesticado, un público disciplinado, que se cree obligado a aplaudir en la misma medida en que se aburre, incluso lo que no saborea. Ese público está dispuesto para marchar al



paso de la oca. El de los ballets suecos se atrevía a enfadarse. Era el verdadero público, un público vivo.

La crítica fue indulgente con nosotros: no solo los progresistas, desde Léon Moussinac a Robert Desnos, sino incluso los pontífices como Lucien Descaves y Paul Souday, que reconocieron que se habían reído. Pero fue el sutil Alexandre Arnoux el que nos otorgó el elogio más halagador. Mucho tiempo después del estreno en los Campos Elíseos, al volver a ver **ENTREACTO** en algún cine club, escribió: *“Este film siempre es joven. Todavía hoy tiene uno ganas de silbarle”*.

Algunos se preguntaron cuál era la parte de lo que se llama “la sinceridad” en este tipo de empresa. He aquí una cuestión pertinente, pero a la que no es fácil responder. Ni yo mismo podría discernir lo que hay de provocación, de mistificación o de serio en mi propia aportación a una obra improvisada para algunas noches y a la que el azar ha hecho sobrevivir. Y la incertidumbre que tengo a este respecto me lleva a plantearme la misma pregunta en cuanto a diversas producciones artísticas de nuestro tiempo. Deseo que un día algún futuro doctor escriba una tesis titulada: “Del papel de la mistificación consciente o inconsciente en el arte contemporáneo”. Créanme, no es un tema despreciable. A veces me he preguntado por qué el nombre de Francis Picabia no se citaba con más frecuencia entre los nombres de aquellos que, para mejor o para peor, han contribuido a crear nuestra

época. Creo conocer la respuesta a esta pregunta, que otros también se han planteado: *“No quiso nunca jugar al creador maldito y la gente de nuestro tiempo (sin duda para hacerse perdonar los diversos conformismos a los que están ligados) gustan del maldito oficial”*. Los jóvenes que frecuentan las cinematecas pueden ver en nuestro viejo film, la escena de un entierro en la que Francis Picabia había pedido que sus iniciales figurasen sobre el escudo fúnebre con las de Erik Satie. Hoy, cuando ya se ha unido con Satie en nuestro recuerdo, rememoro ese desafío elegante que, como enamorado de la vida, parecía lanzar a la muerte. Y repito para mí estas líneas extraídas de un manifiesto publicado en la época de **ENTREACTO**, estas líneas sinceras y serias en las que él parece definir tanto al conjunto de su obra como a sí mismo: *“**ENTREACTO** no cree en muchas cosas, en el placer de la vida quizás; cree en el placer de inventar, no respeta nada más que el deseo de estallar de risa, pues reír, pensar, trabajar, tienen el mismo valor y son indispensables el uno al otro”*. “El placer de inventar”... Stendhal no lo habría dicho mejor (...)

Texto (extractos):

*Rene Clair, **Cine de ayer, cine de hoy**, Inventarios provisionales, 1974.*

(...) Con el ralentí, el atleta que salta pierde su peso y su fuerza; el bailarín se destrenza en una danza religiosa; el jinete alcanza un suelo transparente y milagroso...

En su **ENTREACTO** ha utilizado René Clair con certero instinto las posibilidades cómicas del movimiento retardado al presentarnos –en un alarde subversivo- perspectivas imprevistas de una mujer que baila, y que –vista desde abajo- se abre y se cierra ante nuestros ojos como una rosa marina, destruyendo con su lentitud la diafanidad de la atmósfera y hasta la precisión de sus propias líneas. Y sobre todo, al hacernos contemplar aquel vejamen funerario, tan lleno de acritud y sarcasmo, donde el objetivo se ha apoderado del solemne movimiento traslaticio de un entierro, trocándolo en bufá marcha fúnebre; lo ha analizado y lo ha devuelto –maquinaria desmontada- en feliz proyección cómico-grotesca. En el ralentí hay, en efecto, un desmoronarse lento y angustioso de cenizas o de estatuas de sal. Cuando menos, una sensación blanda y triste como la caída de la nieve. (Un día de nieve es un día al ralentí.) Aplicado a cualquier movimiento, ya de por sí solemne, lo subraya y lo desborda hasta precipitarlo a la sima del ridículo. El ralentí es el espíritu crítico del cine. Por eso René Clair se ha equivocado



en su película desde el momento en que ha pretendido aplicar al entierro, por prurito de simetría, un ritmo veloz. Esta sola pretensión le hace deslizarse por el terreno del disparate: olvida que la cualidad específica del movimiento retardado se halla ausente en el acelerado. Y que las de éste no sirven al fin cómico perseguido. (...)

Texto (extractos):

*Francisco Ayala, **El escritor y el cine**, ed. Del Centro, 1975*

(...) El humor dadá se manifiesta agresivamente en el excelente **ENTREACTO** de René Clair y Francis Picabia. Este corto film estaba destinado a servir de entreacto al ballet “Relâche” (...) Fue una pequeña obra maestra muy característica de una época que estaba a punto de descubrir las piedras preciosas del surrealismo, y que en la espera se dedicaba, como el *padre Ubu*, a actos sacrílegos y absurdos (...). Una fiesta campestre con insólitas barracas de tiro, un cañón en una terraza, un cazador alucinado, un coche fúnebre tirado por un camello que gira alrededor de una torre Eiffel en miniatura, la huida de ese coche, una bailarina en tutú que no es más que un anciano barbudo y otras insolentes imágenes eran los temas de

ENTREACTO. La palabra ‘mistificación’ es pronto lanzada. Bajo el ritmo que va acelerándose hasta los últimos minutos del film, tras las deformaciones y las imágenes a primera vista gratuitas, se esconde un grito real de revuelta.

ENTREACTO es el film de la alegría y de la vida, una afirmación de los latidos del corazón, una burla a la muerte. El coche fúnebre está ornado de coronas de miga de pan que los parientes contritos roen siguiendo el cortejo; el coche escapa, sigue solo su loca ruta, y finalmente del ataúd se escapa el muerto, Jean Börlin, que hace desaparecer con la ayuda de su barra de pan mágica a todos los parientes y amigos. Él mismo se hace desaparecer, ya nada queda. Pero no es más que una pirueta y las tres letras de la palabra FIN que aparecen en la pantalla son reventadas en un último guiño de Börlin: la palabra FIN no existe. Clair y Picabia han aprovechado para ridiculizar las convenciones morales y sociales, matar el aburrimiento de la vida moderna por la libre fantasía... Es el triunfo de la libertad, el juego de un cierto número de personas no serias (Clair, Picabia, Erik Satie, Duhamel, Charensol, Duchamp, Ray) que conocen el valor del film que han realizado. Debemos a dadá y al surrealismo el restablecimiento del juego como función esencial de la actividad humana en tanto que fuerza corrosiva (...).

Texto (extractos):

Ado Kyrrou, Le surréalisme au cinéma, París 1963

(...) **ENTREACTO** marcó un ruidoso hito en la Historia del Cine (...). **ENTREACTO** había sido realizado por el joven René Clair a partir de unas ideas suministradas por Picabia en una hoja de papel del “Maxim’s”, para ser proyectado en noviembre de 1924, con acompañamiento musical de Erik Satie, en el intermedio del espectáculo “Relâche” (Descanso), ofrecido en el Teatro de los Campos Elíseos por la compañía de los Ballets Suecos, que dirigían el mecenas Rolf de Maré y el bailarín Jean Börlin. Entre sus intérpretes aparecían los propios Picabia y Satie, además de Marcel Duchamp, Man Ray, Georges Auric, Marcel Achard, Jean Börlin y Rolf de Maré. En veinte minutos de acciones disparatadas, **ENTREACTO** fagocitaba, reutilizaba y pervertía los códigos, modelos y estructuras del cine comercial, como las escenas de persecución tradicionales del cine cómico (aquí con la persecución de un ataúd por su cortejo fúnebre) y del cine fantástico basado en trucajes técnicos (...). Con su furor e irreverencia dadaísta, **ENTREACTO** se alzó a la vez contra la tradición académica y

contra la seriedad o trascendentalismo de los proyectos vanguardistas entonces en boga. Pero el historiador Mario Verdone haría notar que, siendo **ENTREACTO** la obra cumbre del cine dadaísta, su irrupción en 1924 se produjo cuando el movimiento dadá estaba ya condenado a muerte (...).

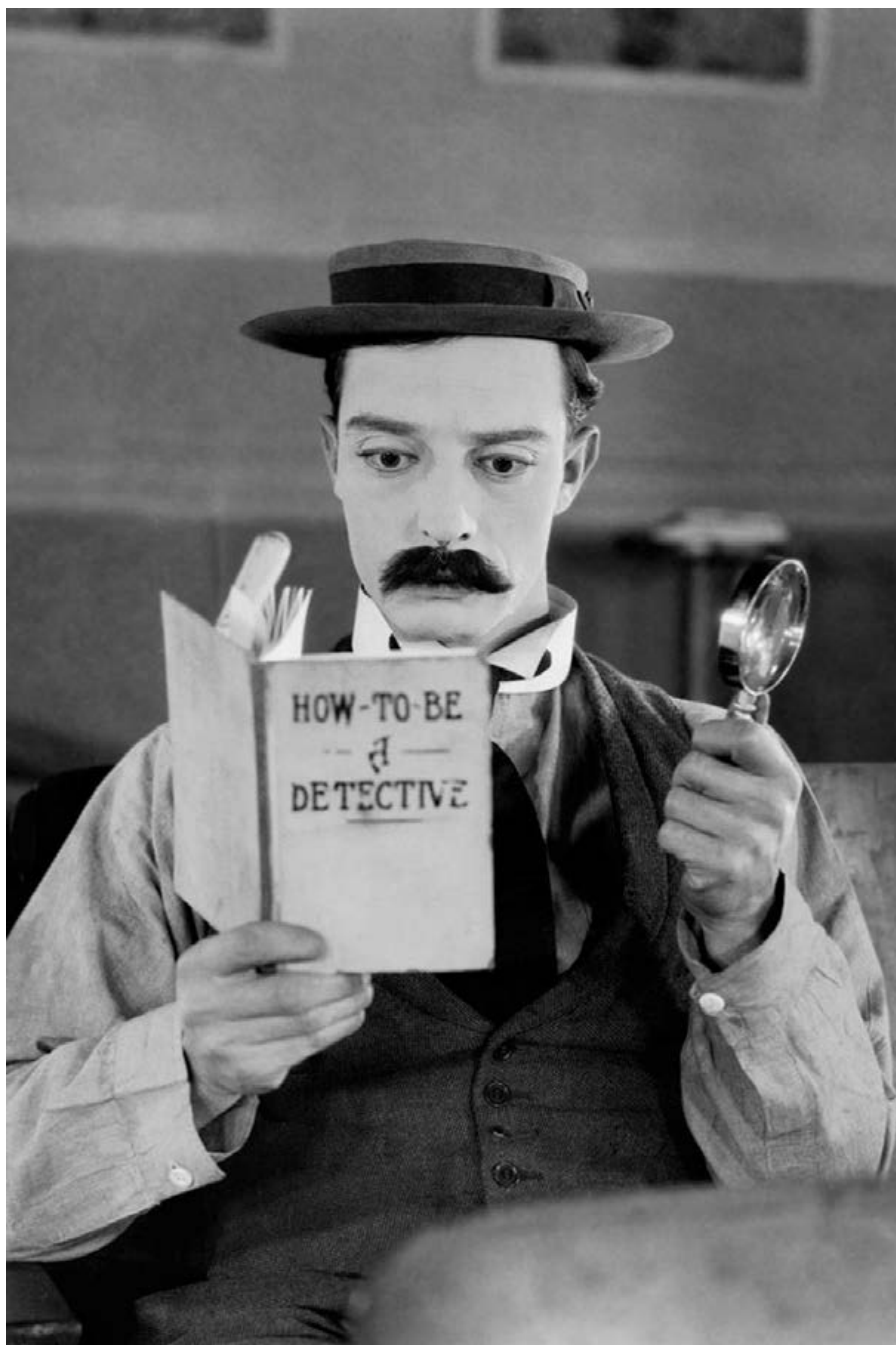
Texto (extractos):

Román Gubern, **Proyector de luna.**

La generación del 27 y el cine, Anagrama, Barcelona 1999









Martes 22

21:30 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL MODERNO SHERLOCK HOLMES • 1924 • EE.UU. • 44'



Título Orig.- Sherlock Jr.
Director.- Buster Keaton.
Argumento y Guion.- Jean C. Havez, Joseph A. Mitchell & Clyde Bruckman. **Fotografía.-** Byron Houck & Elgin Lessley (1.33:1 - B/N). **Montaje.-** Buster Keaton. **Productor.-** Buster Keaton & Joseph M. Schenck. **Producción.-** Buster Keaton Productions. **Intérpretes.-** Buster Keaton (*Sherlock Jr. / proyeccionista*), Kathryn McGuire (*la chica*), Joe Keaton (*el padre de la chica*), Erwin Connelly (*El hombre contratado / El mayordomo*), Ward Crane (*El villano*), Jane Connelly (*la madre*). **Estreno.-** (EE.UU.) mayo 1924 / (España) octubre 1925.

rótulos originales con subtítulos en español

Proyección con música en directo creada e interpretada por José Ignacio Hernández

Película nº 23 de la filmografía de Buster Keaton (de 39 como director)



(...) En **EL MODERNO SHERLOCK HOLMES**, Buster Keaton sueña con ser un gran detective y emular a *Sherlock Holmes*, pero por el momento debe limitarse a su trabajo como proyccionista de una sala de cine. Todo le va mal, ya que el individuo que corteja a su novia acaba de robar el reloj del padre de la muchacha y *Buster* ha sido acusado del hurto. Ante el cúmulo de desgracias, el héroe de rostro impassible del *slapstick* no tiene otro remedio que dejarse llevar por el sueño, no el de Morfeo, sino el que nos permite vivir mientras reposamos aquellas aventuras, triunfos y romances que la realidad nos impide experimentar, el que nace de la imaginación desbordada que, como demostró Windsor McCay en su “Little Nemo”, nadie nos podrá impedir jamás. *Buster* se duerme en la cabina de proyección mientras se pasa una película de pesquisas policiales y sentimentales titulada “Hearts and Pearls”, y en su sueño más o menos reparador se convierte en detective de primera, *Sherlock Jr.*, y deshace el entuerto que tiene

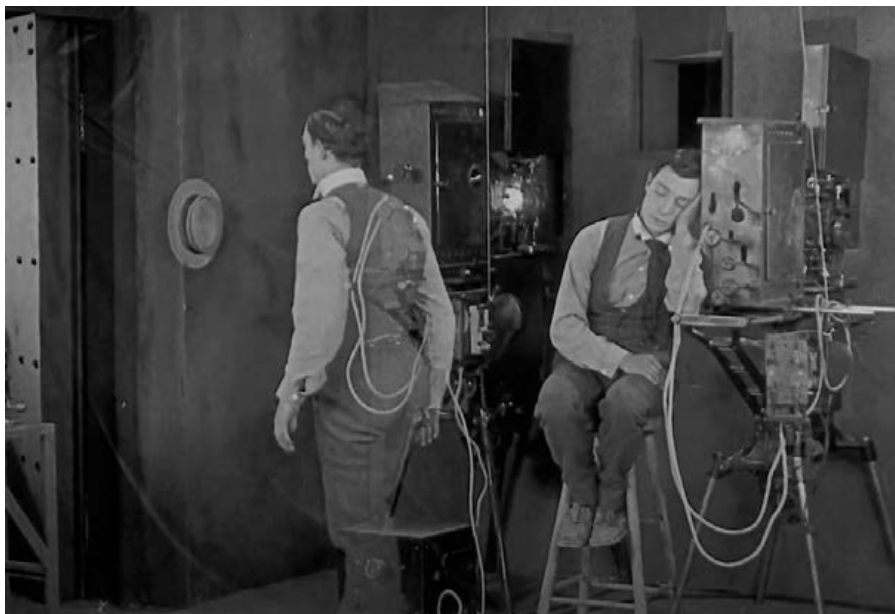


a su novia y a quien la pretende como los otros protagonistas de excepción.

Pero antes de que el sueño se haga carne cinematográfica y *Buster*, el actor, resuelva el robo del collar de perlas y consiga el amor de la muchacha por la que suspira, Keaton, el cineasta, nos obsequia con una secuencia de transición entre la realidad y el sueño en la que el onirismo vence al pragmatismo y el creador revela sus verdaderas armas, que no eran solo las del movimiento a veces taquicárdico, el cálculo matemático del gag, la ascesis del gesto y la permanente superación técnica, sino las de la búsqueda intrínseca de todos aquellos elementos que, al menos en 1924, equiparaban al cine con la poesía.

EL MODERNO SHERLOCK HOLMES podría haber sido muy distinta. Es el tercer largo de Keaton como director y el primero que firmó en solitario, aunque su idea inicial era la de confiarle la realización a su viejo amigo y maestro Roscoe Arbuckle: de un





proyecto que no tenía claro si dirigir o no se pasó a la reafirmación individual de un estilo de concebir el cine (y, claro, la comedia). En la secuencia aquí comentada se han inspirado desde Cario Ludovico Bragaglia (**La culpa fue del tren**, 1942) hasta Woody Allen (**La rosa púrpura de El Cairo**, 1985). *Buster* se duerme junto al proyector y Keaton sobrepone su propia imagen para que el efecto quede claro. El protagonista abandona su propio cuerpo y sueña que baja al patio de butacas, penetrando literalmente en la pantalla gracias a un extraordinario efecto logrado con la concepción del decorado y el empleo de la luz. *Buster* queda atrapado entonces en los cambios de encuadre, presa de la propia esencia del lenguaje cinematográfico mientras -no olvidemos que se trata de su sueño- el público que asiste a la proyección de “Hearts and Pearls” contempla la situación como si fuera lo más normal del mundo. *Buster* desciende por la escalera de la entrada de una lujosa mansión y ésta se convierte en el pequeño pedestal situado en un jardín. Cuando se dispone a



sentarse en él, el pedestal y el jardín se transforman en la bulliciosa calle de una ciudad. La calle es devorada en el cambio de plano para que *Buster* aparezca encaramado en lo alto de un precipicio. Atisba el fondo para verse de repente en un escenario selvático rodeado de leones. La selva es ahora un agujero del desierto junto a la vía del tren; *Buster*, impotente ante la sintaxis del cinematógrafo, se sienta en un montículo de arena que es, ya, una roca en el mar. El protagonista se arroja al agua, pero está ha tomado la forma de una montaña nevada. Se apoya en un árbol, pero el montaje lo convierte en el pedestal del jardín donde todo empezó. Keaton funde a negro y encadena con la trama soñada en la que hará acto de presencia el imperturbable *Sherlock Jr.* La película se vuelve entonces divertida, trepidante y cordial, *keatoniana* en el movimiento puro y el efecto cómico, pero nosotros, como el dormido *Buster*, nos hemos quedado atrapados en la azarosa existencia en el cambio de plano, el lugar donde el cine es cine

porque allí se inventa verdaderamente el lenguaje. Y como acostumbra a ocurrir, de una duda inicial surgió (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “El moderno Sherlock Holmes. El sueño de la pantalla”, en sección “La secuencia”, rev. *Dirigido*, febrero 2005.





José Ignacio Hernández

Pianista y matemático. Comenzó estudiando con artistas de la talla de, Edward Simon, David Kikoski. Fue en Nueva York, donde trabajó por un largo tiempo con el reconocido pianista Bruce Barth y el gran maestro Barry Harris. En la actualidad continúa renovándose con Peter Martín, Fred Hersch y Geoffry Keezer. Habitual en la escena musical donde colabora en numerosos y variados proyectos.

Ha trabajado componiendo música para imagen, siendo pianista acompañante en más de cien películas de cine mudo, en proyectos como “CinemasCombo” y ciclos como el de la “Casa Molino Ángel Ganivet”, “Arrebatados por la Luna cuadrangular”, o “Granada Paradiso”, aparte de festivales y el CineClub Universitario de la UGR.

Entre las formaciones como colaborador, destacamos “Sense of Values Quartet”, “Amalia Chueca Dúo“, “Mimasú”, “Dizz! + Paul Stocker”, “Juan Vinuesa and The Monkeys” grabando varios discos.

Junto a Amalia Chueca, ha realizado la banda sonora de distintos documentales: “Deconstruyendo la luz” junto al Instituto de Astrofísica de Andalucía, “Upwards. Understanding planet Mars”.

Recientemente se ha presentado en TVE la serie “Territorio Gravedad” (junio 2022), serie en la que ha sido compositor de banda sonora junto a Amalia Chueca.

Junto a John Ehlis, guitarrista norteamericano ha grabado el disco, “Where the rivers meet” (2019).

Su labor didáctica también es extensa, desarrollando actualmente un proyecto concierto-pedagógico sobre la Historia del Jazz.

Jueves 24 **20 h.**

Paraninfo del PTS

(Av. de la Ilustración, 80)

Entrada libre hasta completar aforo

1924 IN BLUE

Concierto Apertura Curso Académico 2024/2025

Orquesta de la UGR

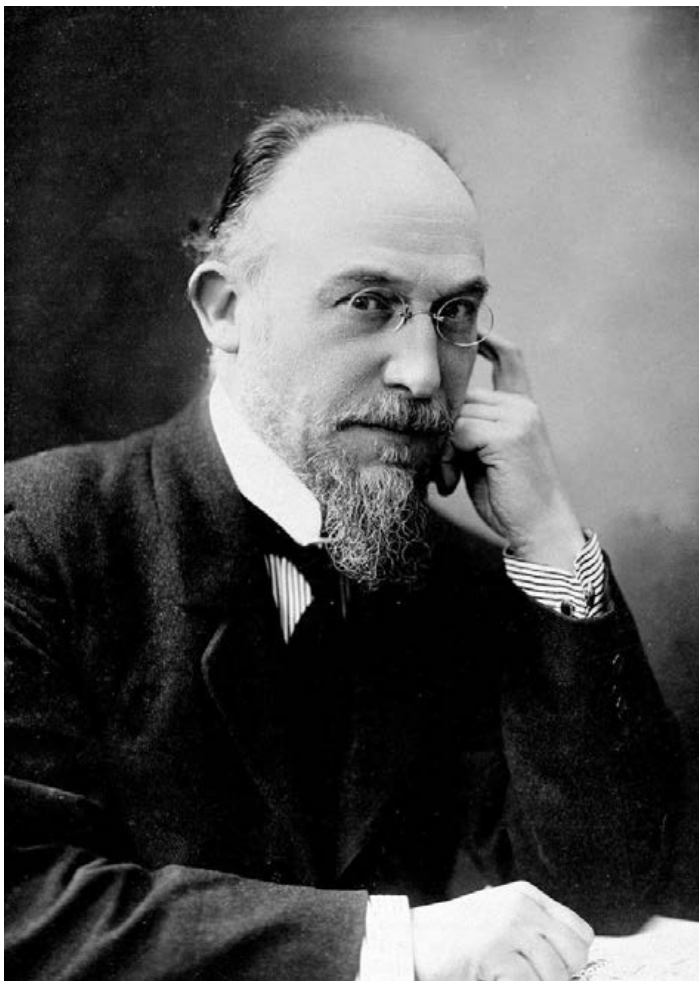
Director: **Gabriel Delgado**

Coro de la UGR

Director: **Ignacio Rodrigo**

Coro de Cámara Lux Aeterna (Cancún, México)

Director: **Rey Rafael Sánchez Arceo**



Erik Satie (1866-1925)

Entr'acte



George Gershwin (1898-1937)

Rhapsody in blue

Solista: Laura Ballestrino



Gabriel Fauré (1845-1924)

Cantique de Jean Racine
Pavana

Este año se conmemora el centenario del fallecimiento de Gabriel Fauré, quien trabajó una gran cantidad de géneros y estilos, manteniéndose siempre en la órbita de las nuevas vanguardias. Nacido en 1845 en Francia, estudió música en la *Ecole Niedermeyer*, fue organista de la basílica de San Salvador de Rennes y profesor en el Conservatorio Nacional de Música de París, instruyendo a compositores como Ravel. Entre sus numerosas composiciones encontramos su obra *Requiem en re menor* (1888). En su último año de vida, otros compositores realizan una serie de innovaciones en diferentes géneros musicales: Satie anticipa algunos métodos de composición para la música de cine en su música para *Entr'acte* (1924) de René Clair y Gershwin explora los límites del jazz con *Rhapsody in blue* (1924).

Cantique de Jean Racine (1865). En 1865, Fauré concluye sus estudios en la *Ecole Niedermeyer* de música religiosa de París y compone, con diecinueve años, sobre el texto del poeta Jean Racine basado en el himno *Consors paterni luminis* para los maitines del martes, consiguiendo con esta obra el *Prix d'Excellence* de composición en su escuela, a pesar de requerirse un texto en latín. La obra comienza presentando el tema principal mediante la sección de violines para ser repetido por el coro, transitando por las diferentes voces mediante el trascurso de esta. Tras una breve pausa coral, Fauré abre un nuevo episodio en forma de canon, volviendo sutilmente al tema principal de la obra. Durante el trascurso de la misma, podemos

apreciar las herencias de los compositores anteriores de música religiosa mediante el uso de cadencias ligadas al texto, que sirven como enlace para las secciones en forma de canon.

Pavane (1887). La pavana fue durante el siglo XVI y principios del XVII una de las danzas más populares en las cortes europeas. Apareció por primera vez transcrita en el libro de laúd de Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de lauto* en 1508. Musicalmente, la pavana suele presentar un compás binario y un movimiento majestuoso. Fauré compone esta obra en 1887, dedicada a la condesa Elisabeth Grefullhe, añadiendo posteriormente una versión opcional para coro y orquesta, donde mantiene una forma sencilla en la que repite constantemente el mismo tema. Esta obra pudo inspirar la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel, quien estudiaba composición con Fauré en el Conservatorio Nacional de Música de París. Además, fue versionada por el grupo *Il Divo* en 2005 e incluida en su álbum *Ancora* bajo el nombre de su sencillo *Isabel* con letra de Andreas Romdhane.

Entr'acte (1924). En el estreno del ballet *Relâche* en 1924, Francis Picabia, libretista del ballet, pretendía hacer uso del entreacto, espacio de pausa entre dos actos de una obra, para proyectar una película. Encargó esa tarea a René Clair, cineasta y a Erik Satie, compositor. Empleando el cineasta recursos del dadaísmo, Satie

compone sobre una forma tripartita, centrándose en un tema rítmico, presentándolo al inicio de la obra y repitiéndolo y alternándolo constantemente con otros motivos contrastantes. El uso de estos recursos dadaístas, corriente artística y literaria surgida tras la Primera Guerra Mundial, que buscaba romper con una idea de arte devenida lo convencional y la lógica, no fue bien recibida entre los críticos parisinos por la forma en que empleó Picabia estos recursos durante el ballet, quien prefería “escuchar sus protestas a sus aplausos”. En cambio, el cortometraje había resultado todo un éxito entre el público, influyendo en el desarrollo del dadaísmo y el surrealismo.

Rhapsody in blue (1924). Hasta 1924, el jazz quedaba relegado a las pequeñas formaciones. Fuera de estas, solo se encontraban breves obras más aventuradas. Whiteman, director de orquesta y violinista de jazz, pretendía consolidar el género dándole una identidad propia. Con este objetivo, encargó a Gershwin la composición de una sinfonía de jazz, pues ya había escuchado su ópera en un acto del mismo género, *Blue Monday*. Haciendo honor a la improvisación, el compositor hizo uso de la libertad que ofrece la rapsodia, una forma musical sin estructura fija. Articula la obra en torno a una melodía cantábil repartida entre los varios instrumentos que conforman la agrupación, y explora sus límites hasta conseguir el sonido deseado. Así, escuchamos que el tema introducido por el clarinete y secundado por

la trompeta, es interpretado y variado durante el resto de la obra por el piano y acompañado por la orquesta con el mismo motivo inicial.

Juan Antonio Sánchez Poyatos

Graduado en Historia y Ciencias de la Música.



Gabriel Delgado

Director de la orquesta UGR

Titulado en los Conservatorios Superiores de Córdoba y Granada, se gradúa de Máster y Doctorado en la Louisiana State University (EEUU) 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 (EEUU), 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 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), El Retablo de Maese Pedro (2017) de M. de Falla, o La Lola se va a los puertos de Ángel Barrios (2023), 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 C. Orff con La Fura dels Baus en el FIMD de Úbeda (2016), producciones de danza como la de El Amor Brujo (2015) o audiovisuales como la de El corregidor y la molinera (2017) ambas de M. de Falla estrenadas en Granada.

Gabriel es catedrático numerario de violonchelo del Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada. +info www.gabrieldelgado.es



Laura Ballestrino es una pianista y compositora española (2000, Móstoles). Considerada como una de las grandes promesas de la música en España, ha sido galardonada en prestigiosos concursos de piano como Juventudes Musicales de España, Compositores de España, Intercentros Melómano, Antón García Abril, María Herrero, Ibiza Piano Competition, Gran Klavier... También ha sido premiada con la beca Yamaha Music Europe Foundation 2024.

Ha realizado giras y conciertos por toda España, incluyendo algunas de las salas más relevantes del país: Auditorio Nacional de Música, Teatro Monumental, Auditorio Miguel Delibes, Teatre Metropol... Ha debutado con la OSCYL y la Orquesta Internacional Virtuosos de Madrid y ha actuado bajo la batuta de directores como Sebastián Mariné, Mariusz Smolij y Chaowen Ting. Su nombre ha aparecido en los festivales de Piano City Madrid, Diacronías, Kuraia, Fringe Torroella L'Estartit y COMA, entre otros.

También desarrolla su carrera en el extranjero, actuando en repetidas ocasiones en la Solitär de la Universität Mozarteum en Salzburgo y en Estados Unidos. En 2022 fue artista invitada en la Universidad de Georgia Tech en Atlanta, donde ofreció masterclasses de piano, conferencias, recitales y un concierto como solista con la GT Symphony Orchestra.

Su carrera como intérprete clásico se combina con su faceta como compositora, donde destaca como la creadora, compositora y productora de la banda sonora original del videojuego Archaelund. Además compone música original para piano en estilo de jazz fusión.

Se gradúa en 2022 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con la catedrática Elena Orobio y posteriormente realiza el máster de interpretación en la UAX con Leonel Morales, su maestro desde 2019.

Actualmente continúa sus estudios con Leonel Morales y Leo de María en la Escuela Superior de Música Forum Musikae





Orquesta de la Universidad de Granada

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, Festival de Úbeda, Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Zaragoza, Ciclo de grandes agrupaciones de la Universidad Politécnica de Madrid y colaborado con compañías del prestigio de La Fura del Baus, Títeres Etcétera y Granada Tanz o incluso conciertos de rock sinfónico como los realizados con la banda de rock Sôber.

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 (Samiel), junto a la Joven Orquesta Sinfónica de Granada. Desde 2015 incorpora a su repertorio producciones escénicas, la mayoría realizadas de forma interdisciplinar por los distintos departamentos y áreas de la Universidad de Granada y en colaboración con otras instituciones como la Fundación Archivo Manuel de Falla. Destacan sus versiones de El Amor Brujo (2015), El Retablo de Maese Pedro (2017), L’Elisir d’amore (2019), llevado a cabo con la fórmula de Ópera-Estudio, dando la oportunidad de actuar como solistas a jóvenes valores de la lírica, mediante un proceso de audiciones y formación específica para esa producción, o La Lola se va a los puertos (2023)

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.

Foto: José Antonio Albornoz



Juan Ignacio Rodrigo Herrera

Director Coro "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada

Licenciado en "Historia y Ciencias de la Música", y licenciado en "Historia del Arte" por la Universidad de Granada. Actualmente se encuentra realizando el doctorado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada sobre criterios de interpretación histórica en la polifonía del XVI. Comienza desde muy joven en el mundo de la música bajo la dirección del organista Francisco Javier Trapero, como miembro fundador de la "Asociación Coral Jesús y María" (1992) y la "Coral Polifónica de la Basílica de San Juan de Dios" (1994). Realiza sus estudios de Guitarra en el Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada con Gloria Medina, Carmelo Martínez, y Luis Vidueira. Realiza cursos de Laúd renacentista con Juan Carlos de Mulhder.

Posee una larga trayectoria como cantante coral que le hará pasar por diversos grupos vocales: "Schola Corpus Christi", "Coro Ciudad de Granada", "Coro del Real Conservatorio Superior de Música de Granada", Camerata vocal "Sine Nomine" de Guadix, "Coro Clásico de Granada", "La Cantoría", "Coro de la Orquesta Ciudad de Granada", "Coro de la Fundación "Tres Culturas", y más específicamente con los cuartetos vocales "Euterpe" y "Sta María de la Alhambra".

Su doble faceta de musicólogo y director, le ha permitido llevar a la práctica musical los conocimientos adquiridos en transcripción y recuperación de música antigua con enorme rigor histórico.

Ha sido director de grupos como la “Schola Corpus Christi”, Coro de la “Asociación Nacional de Estudiantes de Musicología”, Coral “Ángelus” de Ogíjares, “Voces Sacras de Granada”, “Coral Polifónica de Albolote”, “Coro Antiqua Nove” de Málaga, “Ensemble vocal Sinergia” de Málaga y la “Coral Polifónica de la Basílica de San Juan de Dios de Granada”. También fue director de la “Schola Cantorum “de la Catedral de Granada entre 2013 y 2017. Es requerido como director montador de obras para importantes orquestas y producciones, destacando sus últimas producciones con la “Orquesta Filarmónica de Málaga” (Coronations Anthems de Hä del) y con la “Fura del Baus” y la “European Youyh Orchestra” (Carmina Burana de Carl Orff). Ha fundado orquestas como el grupo instrumental de la Asociación Musical “Schola Corpus Christi”, la “Orquesta de Cámara de la Basílica de San Juan de Dios”, la “Orquesta Barroca de la Basílica de San Juan de Dios” de Granada y la “Joven Orquesta de la Institución Juan XXIII”.

Ha estudiado dirección con importantes figuras de la escena nacional e internacional como Adolfo Gutiérrez Viejo, Gabriel Garrido, Martin Schmidt, Vasco Negreiros, Lluís Vilamajó, Michael Noone, Harry Christophers y Peter Philips. Ha trabajado con prestigiosos directores como Sebastian Weigle, Jan Caeyers, Jean Jacques Kantorow, Josep Pons, Gloria Isabel Ramos, Mireia Barrera, Helmut Rilling, Christoph Spering y Christoph Rousett. Tras realizar sus estudios de Historia del Arte se licenció en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, contando entre sus maestros algunos de los más notables musicólogos españoles, como Francisco Javier Lara Lara, Emilio Ros Fábregas, María Gembero, Antonio Martín Moreno, Concepción Fernández Vivas, Christiane Heine, Gemma

Pérez Zalduondo, y Miguel Ángel Berlanga. Como cantante, ha realizado cursos de técnica vocal con Lola Herrera, Ana Huete, Lambert Climent, Carlos Mena, Vicente Montaña y Adriana Fernández. Actualmente pertenece al cuarteto vocal "Euterpe" y al cuarteto vocal "Sta. María de la Alhambra", con los que realiza conciertos de forma asidua.

Como Director ha realizado numerosas grabaciones para RTVE, Radio2, Radio Clásica, Canal Sur Televisión, TVE2, Canal Internacional y Canal América. Asimismo, ha colaborado en la grabación, para el sello K619 junto con el Ensemble vocal e Instrumental "Elyma", del CD "Música Barroca en la catedral de Oaxaca-México" y con la orquesta "Les Talents Lyriques" en la Grabación de la ópera "Il califfo di Badad" de Manuel del Popolo García, que fue representada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y en el Palau de la Música de Barcelona. Ha sido director de las "Jornadas de Música Antigua" que se celebraban dentro de los Cursos Internacionales de Interpretación Musical "Eduardo del Pueyo", donde ha impartido clases y conferencias sobre criterios de interpretación de la música renacentista, solmisación, recuperación y transcripción de las fuentes.

Actualmente es Vicepresidente de la Federación de Coros de Granada. Profesor colaborador de la Universidad de Jaén (UJA) en el departamento de Didáctica de la Expresión Musical. Trabaja como profesor de música en la Institución "Juan XXIII" donde recientemente ha fundado la "Joven Orquesta de la Institución Juan XXIII" formada por 30 alumnos. Es Director de la revista científica especializada en el canto Erató: Revista de Estudios Musicales, que verá la luz en los próximos meses. Escribe de forma asidua las notas al programa en conciertos de la OCG y para el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.





Coro “Manuel de Falla” de la Universidad de Granada

El Coro de la Universidad de Granada fue fundado en 1973 por Ricardo Rodríguez Palacios, y en 1975 se incorporó a la Cátedra “Manuel de Falla”, adoptando este nombre desde entonces. En 1985 tomó el relevo en la dirección M^a del Carmen Arroyo Maldonado, a la que siguieron después de 30 años de dedicación, Pablo Guerrero, Puri Cano y Jorge Rodríguez Morata.

Entre 2017 y 2021, el Coro Manuel de Falla de la UGR constituyó la semilla del Coro de la Universidad de Granada, que se conforma finalmente en noviembre de 2021 por iniciativa del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio, con un importante carácter formativo, para representar institucionalmente, junto con la Orquesta, a nuestra Universidad. La dirección de este proyecto renovado recae sobre el granadino Juan Ignacio Rodrigo Herrera, quien, junto a la profesora de canto Verónica Plata Guerrero, viene desarrollando desde octubre de 2021 una dinámica de trabajo basada en un sólido entrenamiento vocal y la versatilidad de estilos musicales.

Durante el curso 2022-2023 el coro celebró su cincuenta aniversario y recibió, de manos de la rectora de la Universidad de Granada Pilar Aranda, la Medalla de Honor de la Federación de Coros

de Granada. Entre sus últimas producciones destacan la recuperación y puesta en escena - junto a la Orquesta de la UGR- de la zarzuela La Lola se va a los puertos de Ángel Barrios, el estreno y grabación del nuevo Himno de la Universidad de Granada de Juan Cruz y Luis García Montero, el Concierto Solidario 2023 de la UGR junto a Miguel Ríos y cantautores granadinos, y la intervención en el acto inaugural del Congreso de Directores del Instituto Cervantes, ante S. M. la Reina Letizia.

Foto: José Antonio Albornoz



Rey Rafael Sánchez Arceo

Director Coro de Cámara Lux Aeterna (Cancún)

Residente de la Cd. de Cancún, Quintana Roo desde 1986. Realiza sus estudios de Bachillerato en Música en el Seminario Teológico Presbiteriano San Pablo (1992-1995), realizando, posteriormente, sus estudios de Dirección Coral con el maestro Jorge Medina Leal en Mérida, Yucatán. En 1996, realiza estudios de Dirección Coral con el Dr. en Música Abraham Kaplan en la Universidad de Washington, en Seattle, WA., Estados Unidos. En 1999, termina la Licenciatura en Arte (Bachelors of Arts), revalidando la SEP, a través de la Universidad Autónoma de México, la Licenciatura en Música- Educación Musical, graduándose de Whitworth University, en Spokane, WA., bajo la tutela del Dr. S. Bryan Priddy. En el 2001 culmina la Maestría en Dirección Coral y Orquestal (Masters of Music) en la Universidad de California en los Ángeles (UCLA), estudiando con el Dr. Donald Neuen. Tomó clases de canto con la maestra Kathleen Goff (soprano) en Seattle, WA., Estados Unidos. Continuó sus estudios de perfeccionamiento en técnica vocal con la maestra Marge Halvorson (mezzo-soprano), en Spokane, WA., Estados Unidos.

En el año 2001, se desenvuelve como Maestro de la materia de Conjuntos Corales en el Centro de Música “José Jacinto Cuevas”, y funge como Director de la Orquesta de Cámara del Instituto de Cultura de Yucatán (ahora la OSY). Al mismo tiempo imparte clases de técnica vocal y dirección coral, y tiene a su cargo el coro del Seminario Presbiteriano en la ciudad de Mérida, Yuc. Ha dirigido diferentes coros (adultos, jóvenes y niños) y ensambles en diferentes ciudades en México, y los E.U., así como también

ha sido maestro de talleres de dirección coral en diferentes congresos de música. Es miembro de la Asociación Mexicana de Maestros de Canto (AMMCA), donde ha impartido ponencias. Fue director y fundador del coro Wolfgang Amadeus Mozart del CBTIS 111, y del Taller de Ópera Wolfgang Amadeus Mozart, en Cancún. Es fundador (2007) del coro de Cámara Lux Aeterna y fundador de la Academia Voice Studio-Wolfgang Amadeus Mozart, ambos en la ciudad de Cancún. Ha sido Maestro de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas en la Facultad de Música, impartiendo materias de piano complementario, lectura de piano a primera vista, música de cámara, conjuntos corales, entre otras.

En la actualidad es director del Coro de Cámara Lux Aeterna, es maestro de música en la Universidad Anáhuac Cancún y maestro de Artes en la Secundaria General Miguel de Cervantes Saavedra, dirige el coro de la preparatoria CBTIS 111 y continúa preparando a jóvenes en el arte musical y vocal, además de organizar diversos proyectos musicales.



Coro de Cámara Lux Aeterna (Cancún, México)

Este proyecto nace en la ciudad de Cancún, Quintana Roo en el año 2007 inicialmente como sexteto vocal. Con el paso del tiempo, gracias al compromiso de sus integrantes y a la dirección del maestro Rey Rafael Sánchez Arceo, ha permanecido como uno de los coros más consolidados de nuestra ciudad.

Se ha presentado en diferentes lugares dentro del Estado, de Quintana Roo, especialmente en iglesias, casas de cultura y espacios públicos, así como en diversos lugares de la República Mexicana, interpretando repertorio diverso desde música sacra hasta música popular de diferentes países, incursionando también en los coros que acompañan las arias de ópera, interpretadas también por miembros de la misma agrupación.

Lux Aeterna ha sido invitado para participar en diferentes ediciones del Festival Internacional de Coros “CoralCun” en la ciudad de Cancún, también ha sido seleccionado para participar en la VII Edición del Festival Internacional de Coros de Cámara de la Ciudad de Toluca, Edo. De México, al Congreso de la Asociación Mexicana de Maestros de Canto (AMMCA), en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas (2016) para llevar a cabo el concierto de apertura, período en el cual, realizó también una gira de conciertos por el estado de Chiapas. En abril de 2017, realiza gira por el estado de Tabasco presentando un concierto de música sacra y negros espirituales, culminando con un concierto en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco (UJAT) y, recientemente, en mayo de 2023, fue invitado al Festival Internacional de Música Sacra en la ciudad de Tunja, Boyacá, Colombia.

Actualmente, el coro de cámara Lux Aeterna, continúa preparándose con ensayos y clases de técnica vocal bajo la dirección del Mtro. Rey Rafael Sánchez Arceo.







Viernes 25 **17:30 h.**

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

CINE-OJO • 1924 • URSS • 78'



Título **Orig.-** Kinoglaz.
Director, Guión, Fotografía y
Montaje.- Dziga Vertov.
Música.- Robert Israel (2000).
Producción.- Goskino.
Estreno.- (U.R.S.S.) octubre
1924.

rótulos originales con
subtítulos en español

Película nº 34 de la filmografía de Dziga Vertov (de 59 como director)

Música de sala:

Centenario del nacimiento de **MAURICE JARRE**

Compositor de música de cine (1924-2009)

Doctor Zhivago (*Doctor Zhivago*, 1965) de David Lean



(...) La publicación, hace cincuenta años, en la revista “Lef”, dirigida por Maiakovski, de un texto del joven Eisenstein sobre el “montaje de atracciones” reviste hoy menos importancia que la publicación de ese mismo número de la revista de unos manifiestos de Vertov recogidos bajo el título de “Perevorot” (“La revolución de los kinoks” o “Kinoks-revolution”). “Kinok” era un nombre compuesto de dos palabras rusas: “Kino” (cine) y “oko” (ojo), para designar un grupo de jóvenes entusiastas, primitivamente denominados “Soviet Tronkh” (“El Consejo de los Tres”) y agrupados en torno al joven “Dziga Vertov”, pseudónimo de Denís Abrámovich Káufman, que significa “peonza” en ucraniano.

Podemos resumir sus principales aportaciones teóricas en tres nociones distintas y complementarias:

1ª El montaje de registros (visuales y sonoras), bien utilizado para una película de montaje preexistente (antiguas actualidades) o bien realizado para un film determinado (documental).

2ª El Cine-Ojo (Kino-glaz) entendido como un medio (y un instrumento) para registrar la vida, el movimiento, los sonidos, pero también para organizar estas grabaciones por el montaje.

3ª La vida de improviso (Jinz-Vrasplokkh), rodada con exclusión de cualquier puesta en escena documental.

Un CINE-OJO tomando la vida de improviso fue una gran anticipación en 1923-1925 y en Rusia, cuando se estaban utilizando cámaras maniobradas a mano y con ruido de ametralladora. Desde 1960 ha nacido la “cámara-viviente”, capaz de registrar el sonido y la imagen sin ser vista, o por lo menos sin alterar el comportamiento de los hombres a los que se observa y registra (...) El mérito de Vertov fue llegar a imaginar, cuarenta años antes, las posibilidades abiertas por estas innovaciones técnicas. Se llama “futurista ruso” y, al igual que su maestro Maiakovski, supo (de una forma o de otra) anunciar y describir los tiempos futuros.

CINE-OJO (Cine-actualidades en seis series)

El frente sin fisuras de los cine-dramas ha sido roto por el Kinopravda. Esta brecha no debe ser ni contenida por el tapón de la N.E.P. Ni colmada por la basura conciliadora. La aparición en estos últimos tiempos de numerosos sucedáneos de films imitados a los Kinoks (colaboradores del Kinopravda) ha forzado a estos últimos a lanzar, un poco prematuramente, la ofensiva contra el imperio de la cinematografía burguesa. La célula de los Kinoks del Goskino, más experimentada que las demás, has sido encargada de la misión de reconocimiento. Los esquemas de ataque de las cámaras están ya a punto. La cine-campaña en su totalidad (de 8 a 10.000 metros de película) se desarrollará bajo la consigna y el título de CINE-OJO. La misión de reconocimiento de la célula es llevada a cabo con una sola cámara (no tenemos más a nuestra disposición) y constituirá aparentemente la primera serie o inicio del ataque. En total están prevista seis series.

La primera tiene en cuenta nuestra total falta de armas: el material técnico, concebido para la utilización en estudio no resulta

conveniente para nuestro trabajo. En esta serie la cámara entra prudentemente en la vida, después de escoger un punto cualquiera, un poco vulnerable y se orienta en el interior del medio visual en que ha abocado. En las series siguientes, al tiempo que aumenta el número de cámaras, se amplía el espacio colocado bajo la observación. La yuxtaposición de los distintos puntos del globo terrestre y de los distintos fragmentos de la vida hace descubrir, poco a poco, el mundo visible. Cada serie añade claridad a la comprensión de la realidad. Los niños y los mayores, las personas instruidas o incultas, abren, podríamos decir, los ojos por primera vez. Millones de trabajadores que han recobrado la vista ponen en duda la necesidad de sostener la estructura burguesa del mundo.

Ningún realizador, ningún actor y ningún decorador participa con nosotros en esta grandiosa batalla. Rehusamos las comodidades del estudio. Enviamos a paseo los decorados, maquillajes y trajes. Al igual que resulta imposible describir por anticipado los combates de una guerra que acaba de estallar, resulta imposible describir por anticipado el guion de nuestra cine-campaña. Yendo desde el material hacia la obra y no de la cine-obra hacia el material, los Kinoks atacan la última (y más coriácea) muralla del cine artístico, el guion literario. Preséntese este bajo la forma de un relato cautivador o de lo que se denomina una hoja de montaje preliminar, el guion, que es un elemento extraño al cine, debe desaparecer para siempre. No podemos prever los resultados de la campaña, no sabemos si estos 8.000 metros serán nuestro octubre cinematográfico. Las armas y la técnica más poderosas se encuentran entre las manos de la cineburguesía europea y americana. El opio de los cine-dramas burgueses embrutece las tres cuartas partes de la Humanidad. Únicamente la URSS donde todo el equipo cinematográfico está en manos del Estado, puede y debe emprender la lucha contra la ceguera de las masas populares, la lucha por la visión. Ver y mostrar el mundo en nombre de la revolución proletaria mundial, ésta es la fórmula elemental de los Kinoks.

(Pravda, julio 1924).



El nacimiento del CINE-OJO empezó muy pronto. Por la redacción de diversas novelas fantásticas (La mano de hierro, Motín en México). Por breves ensayos (A la caza de la ballena, A la pesca). Por Poemas (Macha). Por epigramas y poesías satíricas (Purichkevitch, La muchacha pecosa). Después todo esto se transformó en pasión por el montaje de notas estenográficas, de grabaciones para gramófono. En un interés particular por el problema de la posibilidad de grabar sonidos documentales. En tentativas para anotar por medio de palabras y de letras el estruendo de una cascada, los sonidos de una serrería, etc.

Y he aquí que un día de primavera de 1918, regreso de la estación. Todavía siento en mis oídos los suspiros, el ruido del tren que se aleja... Alguien jura... Un beso... Alguien grita... Ruido, silbido, voces, campanadas en la estación, respiración de la locomotora... Murmullos, llamadas, adioses... Mientras hago el camino, pienso: es preciso que acabe por encontrar el aparato que no describa sino que inscriba, fotografíe estos sonidos. Si no, resulta imposible organizarlos, montarlos. Se escapan, como se escapa el



tiempo ¿Una cámara, quizá? Inscribir lo que se ha visto... Organizar un universo, no audible, sino visible. ¿Quizás está ahí la solución?

En este preciso momento encuentro al escritor y periodista Mikhail Koltsov que propone hacer cine. Así empieza, en el 7 de la calle Maly Gnezdnikovski, mi trabajo en la revista “Kinonedelia”. Solo es un primer aprendizaje. Muy lejos de los que deseo. Puesto que el ojo del microscopio penetra allí donde no penetra el ojo de mi cámara. Puesto que el ojo del telescopio alcanza lejanos universos, inaccesibles para mi simple ojo ¿Qué hacer con mi cámara? ¿Cuál es su papel en la ofensiva que lanzo contra el mundo visible?

Pienso en el CINE-OJO. Nace como un ojo rápido. Después la idea del CINE-OJO se amplía:

CINE-OJO como cine-análisis; CINE-OJO como “teoría de los intervalos”; CINE-OJO como teoría de la relatividad en la pantalla.



Abolo las 16 imágenes por segundo habituales. A partir de ese momento se convierten en procedimientos habituales de rodaje, junto a las tomas rápidas y de animación, las tomas con cámara móvil y otros procedimientos.

El CINE-OJO se comprende como “lo que el ojo no ve”, como el microscopio y el telescopio del tiempo; como la posibilidad de ver sin fronteras ni distancias; como el encargo a distancia de un aparato de tomas; como el tele-ojo; como el rayo-ojo; como la “vida de improvisado”.

Todas estas distintas definiciones se completaban mutuamente, porque el CINE-OJO sobreentendía: todos los medios cinematográficos, todas las invenciones cinematográficas, todos los procedimientos y métodos, todo aquello que podía servir para descubrir y mostrar la verdad.

No el CINE-OJO por el CINE-OJO, sino la verdad gracias a los medios y las posibilidades del CINE-OJO, es decir, del cine-verdad.

No a la toma improvisada “por la toma improvisada”, sino para mostrar a las personas sin máscara, sin maquillaje, cogérlas con el ojo de la cámara en el momento en que no actúan, leer sus pensamientos puestos al desnudo por la cámara.

El CINE-OJO: posibilidad de hacer visible lo invisible, de iluminar la oscuridad, de poner al desnudo lo enmascarado, de volver lo interpretado no interpretado, de hacer de la mentira verdad.

El CINE-OJO: unión de la ciencia y de las cualidades cinematográficas, con el fin de batirnos por el desciframiento comunista del mundo; tentativa para mostrar la verdad en la pantalla por el cine-verdad. (1924)

*Dziga Vertov, **El Cine Ojo**,
Fundamentos, Madrid, 1973.*









Viernes 25

19:30 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA HUELGA • 1924 • URSS • 88'



Título Orig.- Stachka. **Director.-** Sergei M. Eisenstein. **Guión.-** Sergei M. Eisenstein, Grigori Aleksandrov, Valeri Pletnyov, Illia Kravchunovski & Esther Shoub. **Fotografía.-** Eduard Tisse, Vladimir Popov & Vasili Khvatov (1.33:1 - B/N). **Montaje.-** Sergei M. Eisenstein. **Música.-** The Mont Alto Motion Picture Orchestra (2011). **Productor.-** Boris Mikhin. **Producción.-** Goskino. **Intérpretes.-** Aleksandr Antonov (*Dirigente del comité de huelga*), Mikhail Gomarov (*El obrero*), Maxim Shtraukh (*El espía*), Grigori Aleksandrov (*El capataz*), Ivan Ivanov (*El jefe de policía*), Ivan Klyuvkin (*El revolucionario*), Judith Glizer (*Reina de los ladrones*), Boris Iurtsev (*Rey de los ladrones*).

Estreno.- (U.R.S.S.) abril 1925 / (Francia) octubre 1925 / (EE.UU.) mayo 1961 / (España) julio 1977.

rótulos en inglés
con subtítulos en español

Película nº 2 de la filmografía de Sergei M. Eisenstein (de 29 como director)



(...) **LA HUELGA**, junto a **Octubre** (*Oktyabr*, 1927) o **El fin de San Petersburgo** (*Koniets San Petersburga*, 1927), no es solo una de las más importantes películas del cine soviético, sino que conforma, con las dos citadas, una suerte de tríptico experimental sobre la base de un discurso-encargo ideológico preclaro y una idea temática y narrativa, entonces más revolucionaria que las propias consignas del partido recibidas por los dos directores, Sergei Eisenstein y Vsévolod Pudovkin, al encarar los proyectos, consistente en focalizar la acción en la colectividad antes que en cualquier individuo, hacer de la masa el protagonista por encima de toda individualidad, idea muy afín al ideario comunista del momento pero que no era tan fácil de trasladar a la pantalla; de hecho, el canon narrativo emprendido hasta entonces por el resto de cinematografías apostaba siempre por el individuo como centro de atención, incluso en los films episódicos de Griffith, Keaton y Dreyer o en las historias de Lang sobre **La muerte cansada/Las tres luces**.



Si Eisenstein basó sus primeras películas en este concepto, Pudovkin intentó congeniar el retrato colectivo con un sentimiento más individualizado a partir de los personajes que utilizaba como hilo conductor para relatar la toma de conciencia de clase en ambientes distintos: el campo, la ciudad y la estepa siberiana. Por supuesto, al tratarse también de films más o menos primerizos, sentaron las bases del estilo rompedor de sus respectivos directores. Eisenstein solo había rodado un corto (**Kínodnevík glumova**, 1923) antes de embarcarse en la realización de **LA HUELGA** (...).

(...) La filmación de **LA HUELGA** se inició en abril de 1924, tres meses después de la muerte de Vladimir Lenin. (...) La idea de la que parte le pertenece a Lenin. El líder bolchevique dejó escrito en 1907 que la fuerza de la clase obrera reside en su organización y que, sin organizar a las masas, el proletario no es nada. El film de Eisenstein se aplica a este doctrinario. Como siempre en el cine soviético de la época -las fisuras, o intentos de fricciones y fracciones, fueron algo mayores unas décadas después-, el discurso ideológico y el tema, como concepto antes que argumento, no admite duda alguna. El



carácter panfletario se manifiesta desde el propio enunciado de los acontecimientos y va más allá del ámbito soviético, ya que la idea es la del famoso eslogan “*proletarios del mundo, uníos*”. Tan discutible en el cliché tipológico, la película alcanza su relieve e importancia, además de por el celebrado montaje -idea general-, por la composición de cada plano –concepto individual-, aunque eso nos haría llevar la contraria al propio director cuando argumentó que el montaje tonal es el que da unidad y sentido a una película. Pero es una de las únicas formas que se me ocurre hoy de enfrentarse a un tipo de film (el de montaje, el soviético, el comunista, el de Eisenstein) que el paso del tiempo y el de los vaivenes ideológicos y políticos, en un cine tan ferozmente politizado, tan adherido a una forma de pensar y de gobernar, ha llevado de un extremo a otro con indolencia, cuando no intolerancia.

¿Por qué no ahondar hoy, sin rasgarse las vestiduras, en la influencia manifiesta que el estilo de Eisenstein tuvo, y sigue teniendo, en la configuración del videoclip? ¿Por qué no centrarse en la forma con la que el director filma el acero en **LA HUELGA**, en la cualidad visual de la relación en el plano entre el acero y el hombre, una idea



después tan vidoriana? ¿Por qué no rehuir alguna vez la noción de montaje -como dejar de hablar, por ejemplo, de la profundidad de campo al referirnos a Welles- y prestar mayor atención a la composición de cada plano, que tiene valor por sí mismo aunque se desgaje, teóricamente, del núcleo conciso que conforma la escena y, por extensión, el montaje? Quizá convenga ver y analizar a Eisenstein de otro modo a como se ha hecho desde hace décadas, ya fuera en dictaduras -donde cotizaba al alza por cuestiones poco cinematográficas- o en situaciones políticas y sociales más benignas, perdiendo entonces ese poder de fascinación que nacía antes de la proclama que de la composición del encuadre. ¿Por qué cuando se habla de cine clásico se cita siempre a Griffith, Ford, Lubitsch, Lang, Murnau, Borzage, Dwan, Ozu, Dreyer, Vidor, Walsh, Chaplin, Hawks, Renoir o Von Sternberg y muy pocas veces se incluyen en este axioma cada vez más difuso a Eisenstein, Pudovkin o Dovjenko?

LA HUELGA, como después **Octubre**, no ayuda demasiado a contestar este último interrogante. Algunos de sus pasajes son muy estridentes, como el del rey de los vagabundos y su ayudante liliputiense invocando a sus acólitos en el cementerio para que se conviertan en revienta-huelgas. Las analogías, tan queridas en el panorama cinematográfico de la época, de Gance a Lang pasando por Murnau, resultan algo endebles. El tono maquiavélico puede verse hoy como un gag involuntario: los tres representantes de la administración estudian las reivindicaciones de los obreros mientras beben licores, exprimen naranjas en sofisticados artilugios que harían las delicias del diseñador industrial Philippe Stark y limpian con el papel de las demandas sus zapatos sucios. Ni Eisenstein ni Griffith fueron un dechado de sutileza, aunque según David Bordwell, la película *“ocupa un lugar único en su obra por su experimentación ecléctica, sus exuberantes saltos de tono y estilo, sus extremos, como en un cartel de propaganda, entre lo grotesco y lo romántico”*.

Esta cualidad voluntaria o involuntaria queda más diluida en **Octubre**, otro film sobre lo colectivo aunque interpretado por algunos actores profesionales del cine que otorgan una dimensión más reveladora a determinados personajes, mientras que en **LA HUELGA** se habían requerido los servicios del colectivo del Primer Teatro Obrero y ningún personaje destacaba sobre los otros (...).

Quim Casas, “Eisenstein/Pudovkin: Después de la revolución”, en sección “Flashback”, rev. Dirigido, noviembre 2009.

Sergei Eisenstein,

Teoría y técnicas cinematográficas, Rialp, 1989.

Sergei Eisenstein, **Memorias inmorales**,

Torres de Papel, 2014.

Viernes 25 **22 h.**

Teatro Isabel La Católica

Entrada 10 € (venta en redentradas.com & taquilla teatro)

Perarnau IV LIVE Feat. Drama AV SET
REVOLUCIÓN x VANGUARDIA SOVIÉTICA



Con relevantes carreras juntos y por separado, bajo el proyecto llamado DRAMA la cantante y compositora Zahara explora la relación del techno y la electrónica mediante visuales lanzados en directo, a modo de DJ, acompañando la propuesta musical de Martí Perarnau IV. El suyo es un trabajo de investigación y experimentación sónica que obliga al baile y que, a través del sonido fantasmagórico y profundo de PERARNAU IV, transforma las imágenes en directo.

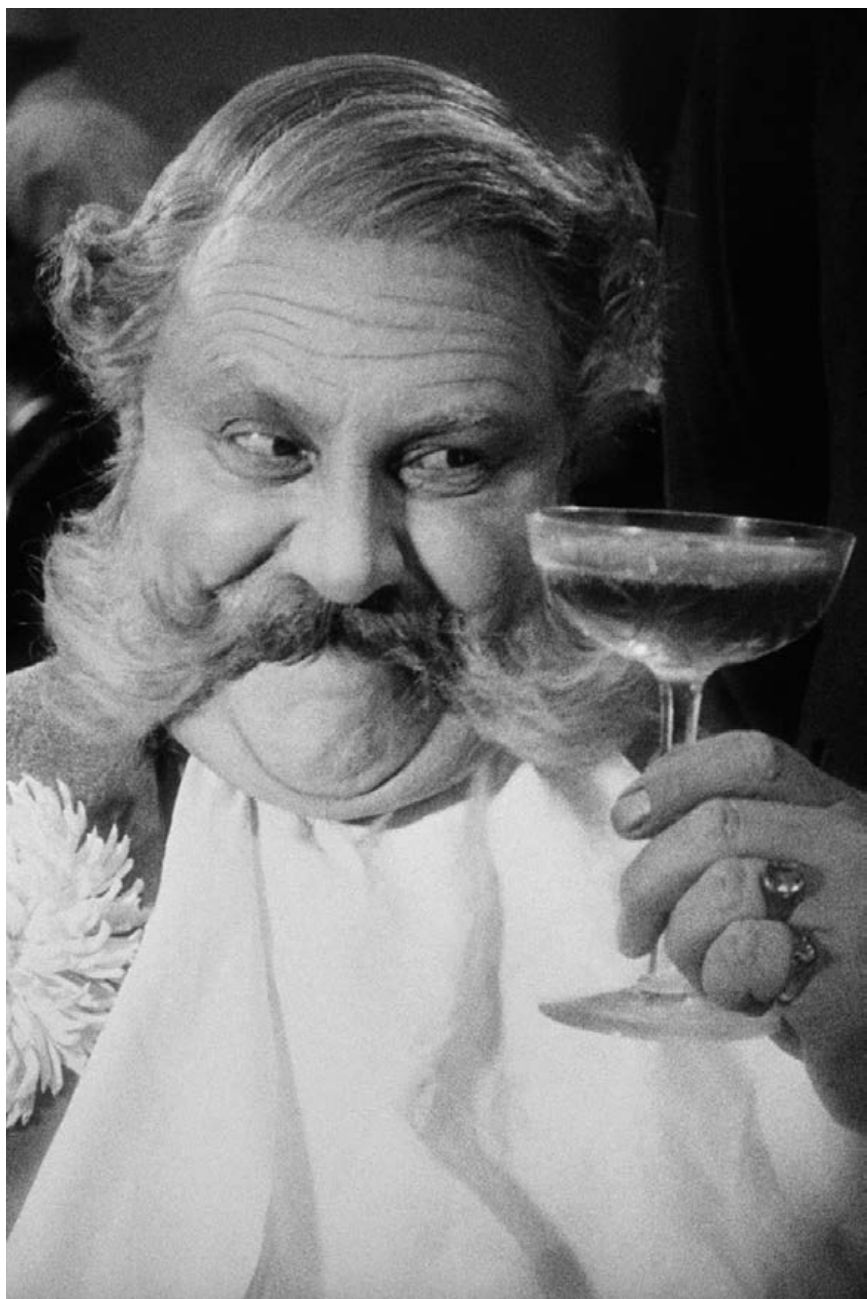
Como cierre del ciclo “Jóvenes Centenarios 1924-2024”, una colaboración entre el CineClub Universitario de La Madraza-Centro de Cultura Contemporánea de la UGR y la 30ª edición del Festival de

Jóvenes Realizadores, que durante el mes de octubre ha recuperado joyas del cine mudo que cumplen 100 años, esta sesión propone revolucionar nuestras ideas preconcebidas sobre la vanguardia soviética a partir de **LA HUELGA** (Sergei M. Eisenstein) y **CINE-OJO** (Dziga Vertov).

Un viaje audiovisual por la URSS de comienzos de siglo XX con el objetivo de resignificar esa búsqueda de la verdad implícita en el cine de Vertov y el concepto de proletariado en la obra de Eisenstein, que irrumpen en plena era de la post-verdad. Martí Perarnau IV y Zahara parten de la idea de samplear sus imágenes para dejar al descubierto cómo el capitalismo se ha convertido en un monstruo voraz, completamente incontrolable, convirtiendo la sesión en un torbellino de beat e inmersión visual de imágenes distorsionadas.

Y es que cuando Eisenstein despertó, el capitalismo todavía estaba aquí.





Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine
“Eugenio Martín”. 2024

Agradecimientos:
Ramón Reina/Manderley
Imprenta Del Arco
Antonio Miguel Arenas (Festival Jóvenes Realizadores)
Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario
(Antonio Ángel Ruiz Cabrera)
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón &
Alba María Espinosa & Daniel Toro)
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:



La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea :
Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”
Área de Música
Coro Manuel de Falla de la Universidad de Granada
Orquesta de la Universidad de Granada

Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES